



Università degli studi di Napoli
“L’Orientale”

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca - 2

In limine

Forme marginali e discorsi di confine /
Fringe Forms and Border Discourses

A cura di/edited by

MARGHERITA DE BLASI, GIULIA IMBRIACO, FELICE MESSINA,
SALVATORE ORLANDO, VALENTINA SCETTINO

NAPOLI
2018

Università degli studi di Napoli “L’Orientale”
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca – 2

Comitato scientifico:

CARLO VECCE (coordinatore)

MARCELLO BARBATO

GUIDO CAPPELLI

MARIA CENTRELLA

ANNA DE ME

VALENTINA DI ROSA

PAOLA GORLA

AUGUSTO GUARINO

DONATELLA IZZO

RITA LIBRANDI

SALVATORE LUONGO

ALBERTO MANCO

LORENZO MANGO

FRANCO PARIS

La revisione dei contributi è avvenuta con *double blind peer review*

copyright:



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress

Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli

© Università degli Studi di Napoli “L’Orientale” 2018

ISSN 2724-5519

ISBN 978-88-6719-160-4

Indice

Premessa/Foreword di CARLO VECCE	7-8
Prefazione/Preface di MARGHERITA DE BLASI, GIULIA IMBRIACO, FELICE MESSINA SALVATORE ORLANDO, VALENTINA SCETTINO	9-12

SEZIONE 1: ATTRAVERSAMENTI TESTUALI

Commenti, postille, epigrafi

LUCA FERRARO <i>La postilla come esercizio critico: il caso di Tassoni</i>	15-27
---	-------

SIMONA LOMOLINO <i>Umore in punta di penna: Spigolature su Manzoni dalle Note Azzurre di Dossi</i>	29-42
---	-------

CHIARA COPPIN <i>Al 'confine' del testo: l'epigrafe nel romanzo storico napoletano dell'Ottocento</i>	43-56
--	-------

Riscritture

RAFFAELE CESARO <i>Nota per una preistoria dell'elegia volgare. Soluzioni metriche e strategie retorico-formali in un volgarizzamento ovidiano in versi</i>	59-73
--	-------

LORENZO BATTISTINI <i>Sull'ultima redazione dei Ricordi di Francesco Guicciardini. Le ragioni di una riscrittura</i>	75-88
---	-------

- GIUSEPPE ANDREA LIBERTI
Il ready-made tra riscrittura e citazione.
I casi di Nanni Balestrini e Elio Pagliarani 89-102

Esperimenti linguistici nell'italiano letterario

- ALESSIA TERRUSI
L'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna:
per un'analisi delle componenti linguistiche del polifesco 105-124

- SARA GIOVINE
La sintassi del Furioso tra narrazione epica ed esperienza lirica 125-140

- EMMANUELA CADDEO
Un caso di marginalità inversa:
la lingua di La serata a Colono di Elsa Morante 141-153

SEZIONE 2: CONFINI TRA ARTI E CULTURE

Autori e generi ai margini

- GAETANO MARTIRE
Tra mammut e morti viventi: forme dell'ibrido in Dodici di Zero-
calcare 157-172

- DANIELA AGRILLO
Antonio Ruiz, la extraordinaria vida del campeón de Europa.
Romanzo al limite tra tradizione e avanguardia. 173-184

- MARCO BORRELLI
Oltre il limite. Petrolio di Pasolini tra contaminazione e ridefini-
zione dello spazio letterario 185-198

Forme innovative nelle arti

- STEFANO LOMBARDI VALLAURI
Diamanda Galás artista della differenza 201-214

Indice

DOMINIQUE SERENA ANTIGNANO
Forme liminali.
Minime pratiche estetiche contemporanee in Spagna 215-224

GIULIO SEGATO
Vietnam-western e detective cowboy. Note su due casi di
ibridazione nel cinema americano degli anni Sessanta e Settanta. 225-236

Tematiche letterarie in limine

PIETRO GIAMMELLARO
Il mendicante sulla soglia. Spazi, passaggi rituali e identità
sociale nell'epica omerica 239-260

FAUSTO MARIA GRECO
La morale del "rendere il colpo" in Elie Wiesel e in Primo Levi 261-276

Identità ibride e scritture dell'alterità

MARINA AGNELLI, CAMILLA BINASCO, ELENA OGLIARI
Breaking into the Boundaries of World Literature:
Tahar Ben Jelloun's L'enfant de sable 279-292

ANNACLAUDIA GIORDANO
Scrivere tra due culture: quali i confini della letteratura
nederlandese? 293-308

ERIBERTO RUSSO
Multiformità e dissoluzioni dell'Io nella scrittura di Yoko Tawada.
Il caso di Das Bad 309-323

SEZIONE 3: MARGINALITÀ LINGUISTICA

Varietà linguistiche in contatto: gerghi e interlingue

VINCENZO SIMONIELLO
Le langage wesh-wesh: il gergo dei giovani delle banlieues fran-
cesi tra ricerca identitaria, marginalità e integrazione nell'era
dei social media 327-337

MICHELA DOTA
Interazioni linguistiche e discorsi di confine Sull'Oceano di De Amicis 339-352

Dinamiche nel contatto tra lingue e dialetti

MARGHERITA DI SALVO
Contatti, migrazioni e aree marginali: i dialetti irpini 355-368

GIUSEPPE VITOLO
Analisi dell'approccio degli immigrati stranieri al dialetto 369-383

CARLOTTA D'ADDARIO
*Percezione di una forma marcata in diatopia:
un particolare uso dell'avverbio ancora* 385-396

Aspetti della marginalità linguistica

ALFONSINA BUONICONTA
*The many ways to cross a boundary. (Intra)Typological limina
in motion events encoding* 399-415

GIOVANNI URRACI
*Esperienze narrative tra letteratura e socializzazione.
L'inusitato nella scrittura dei giocatori di ruolo* 417-430

SIMONA BRUSCO
*Parlare da soli e il paradosso dell'osservatore.
Per una linguistica dell'ascoltatore* 431-443

Premessa

La seconda *Graduate conference* organizzata dai dottorandi del Dottorato in Studi letterari, linguistici e comparati dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" (20-21 ottobre 2016) ha proposto all'attenzione dei giovani studiosi e ricercatori che hanno risposto al *call for papers* un tema di grande suggestione: il *limen*, inteso come margine, confine, frontiera, soglia testuale e metatestuale. Il tema è stato declinato nei vari ambiti disciplinari che concorrono nel progetto formativo del dottorato, non separatamente ma sempre in un dialogo proficuo e costruttivo. Di più, si inserisce perfettamente nella tradizione di studi e di impegno culturale e politico dell'Orientale. In un mondo in cui sempre di più si alzano muri e barriere tra civiltà e culture, bisogna insistere con forza sul valore positivo del *limen* come punto di contatto e di attraversamento, laboratorio in cui le lingue e le forme di espressione dell'umano si incontrano per creare sempre qualcosa di nuovo.

Come nella precedente edizione, anche in questa tutte le fasi dell'organizzazione dell'incontro e della successiva raccolta e cura editoriale degli atti sono state affrontate dai dottorandi del comitato organizzatore, d'intesa con gli altri dottorandi e con i docenti del collegio. Per questo motivo, la *Graduate conference* costituisce un importante momento formativo del nostro dottorato, costantemente sostenuto e seguita dal collegio docenti, ed è ormai divenuta, grazie alla rete di contatti stabilita con altri atenei e centri di ricerca in Italia e all'estero, un riconosciuto punto di riferimento, e di incontro.

CARLO VECCE

Foreword

The second Graduate Conference organized by the PhD students in Literary, Linguistics and Comparative Studies at the University of Naples 'L'Orientale' (20-21 October 2016) has brought to the attention of young scholars and researchers a subject of great interest: the *limen*, understood as margin, boundary, frontier, textual and metatextual threshold. The topic has been investigated in all the various disciplinary horizons of the PhD programme, building a profound and constructive dialogue between different approaches. Moreover, it fits perfectly into the tradition of 'L'Orientale' studies and its cultural and political commitment: in a world where walls and barriers between civilizations and cultures are more and more often erected all over the world, we must strongly insist on the positive value of the *limen* as a point of contact and crossing, a laboratory where languages and forms of human expression meet, with the purpose of creating something new.

As in the previous edition, all the stages of the complex organisation of the conference and the consequent editing of the proceedings and their publication has been undertaken by the PhD students in the Organizing Committee, in agreement with the other PhD students and the department members. For this reason, the Graduate Conference is an important educational step in our PhD path, constantly supported and attended by the Board of Professors. In just a few years, it was able to become a renowned point of reference and meeting, thanks to a network of contacts established with other universities and research centers in Italy and abroad.

CARLO VECCE

Prefazione

Nell'organizzare la seconda edizione della *Graduate Conference* del Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", che ha avuto luogo nella splendida cornice di Palazzo Du Mesnil nei giorni 20 e 21 ottobre 2016, il Comitato organizzativo – in piena sintonia con il coordinatore del Dottorato, il prof. Carlo Vecce, e il collegio dei docenti – ha voluto fin da subito seguire le orme dei propri predecessori, restando fedele all'idea del dialogo interdisciplinare che ormai da anni caratterizza il percorso formativo del nostro Dottorato.

Si è scelto di dedicare le giornate di studio al concetto di *limen*, declinato nelle molteplici accezioni del termine: *limen* come soglia, margine testuale e metatestuale; *limen* come confine, frontiera; *limen* come 'limine', alla soglia della coscienza e della percezione. Indagare *in limine* significa in effetti spaziare su ciò che delimita, separa, unisce, permette l'attraversamento e la contaminazione, l'identificazione o la differenziazione. La ricchezza di significati ambivalenti legati a questo concetto ha consentito quindi di offrire un'ampia panoramica, in cui – da vari punti di vista – si sono analizzate *forme marginali e discorsi di confine* in maniera pluricentrica e multidisciplinare.

Viste le numerose proposte pervenute (quasi il triplo di quelle che si sono potute accogliere), al Comitato è toccato il delicato e ingrato compito di selezionare le richieste di adesione, orientando le scelte in base alle tematiche prefissate – la marginalità in letteratura, in linguistica e nelle arti – senza privilegiare nessun tipo di approccio e restando comunque aperto a proposte innovative che dimostrassero l'arbitrarietà di ogni 'etichetta' superficiale e sbrigativa presente nel panorama culturale odierno. Pur consapevoli dell'inadeguatezza di qualsiasi suddivisione per una manifestazione come la nostra, che ambiva costantemente al contatto tra le discipline, abbiamo deciso di collocare i contributi raccolti in questi atti in tre sezioni che, se per un verso corrispondono ad ambiti di ricerca distinti, allo stesso tempo condividono, secondo una prospettiva più ampia, il medesimo campo di indagine.

A inaugurare il volume vi è la sezione degli *Attraversamenti testuali*, in cui trovano posto i contributi che analizzano le relazioni tra testo e 'paratesto', quelli che descrivono i processi di riscrittura (intesa sia come evoluzione di un testo secondo le diverse volontà dell'autore, sia come il suo riutiliz-

zo e trasferimento in diverso contesto culturale, cronologico e linguistico) e quelli che si soffermano, infine, sulle soluzioni innovative adottate in alcuni testi letterari italiani a un livello linguistico e stilistico.

Nella seconda sezione, *Confini tra Arti e Culture*, trovano spazio, invece, i contributi che trattano di opere letterarie relegate ai margini del canone (o per un tasso di originalità troppo elevato rispetto alle tendenze vigenti o perché appartenenti a generi ritenuti comprimari); vi sono poi i contributi che affrontano il tema delle marginalità socio-antropologiche, di particolari accezioni del concetto di *limen* e quelli sulle diverse espressioni artistiche e culturali in movimento; infine, troviamo i lavori che approfondiscono le questioni legate agli incroci culturali e alla perdita dell'identità collettiva e individuale.

La terza sezione, *Marginalità linguistica*, si focalizza sui contatti tra sistemi linguistici differenti, sulle varietà che ne scaturiscono, sulle percezioni dei parlanti, sulle modalità con cui si esprime il concetto di 'attraversamento di un confine' in diversi codici linguistici e, non da ultimo, sulle variazioni legate a situazioni comunicative inusuali (come, ad esempio, quelle che avvengono per via telematica).

Rinviando agli abstract che precedono ogni testo per una descrizione più dettagliata dei singoli contributi, prima di licenziare questo volume desideriamo ringraziare tutti coloro che hanno reso possibile la sua realizzazione: i relatori, che hanno partecipato alla *Graduate Conference* e che hanno deciso di onorare l'impegno preso inviando il loro intervento per la pubblicazione degli atti; i moderatori delle sessioni, che hanno accettato con entusiasmo il nostro invito, arricchendo il dibattito con preziosi spunti; il Comitato scientifico, per la meticolosa revisione a garanzia degli standard richiesti per una pubblicazione di questo tipo, e, infine, il professor Vecce, per il costante e discreto supporto profuso durante tutte le fasi del nostro lavoro.

MARGHERITA DE BLASI
GIULIA IMBRIACO
FELICE MESSINA
SALVATORE ORLANDO
VALENTINA SCETTINO

Preface

In organizing the second edition of the Graduate Conference of the PhD programme in Literary, Linguistics and Comparative Studies at the University of Naples "L'Orientale", which took place in the splendid setting of Palazzo Du Mesnil on 20-21 October 2016, the members of the organizing committee – in full accordance with the PhD coordinator, prof. Carlo Vecce, and the Board of Professors – continued the path traced by their predecessors, remaining faithful to the interdisciplinary dialogue that has characterized our PhD training programme for years.

The conference debate was devoted to investigating the concept of *limen* in its various meanings: *limen* as threshold, textual and meta-textual margin; *limen* as border, boundary; *limen* as extreme limit; *limen* as in-betweenness, the threshold of consciousness and perception. The concept of *limen* is referable to what defines, separates, combines, allows the crossing and contamination, the identification or differentiation. It can be fixed, variable, incorporated or invented and is understood as an object in its literal meaning or as a metaphorical concept. The richness of ambivalent meanings linked to this concept has allowed a wide discussion panorama, in which marginal forms and boundary discourses have been analyzed in a multicentric and multidisciplinary perspective.

Given the many submissions (almost three times more than the tight constraints), the committee had the delicate and unenviable task of selecting them; the choices were based on the pre-established themes – marginality in literature, linguistics and in the arts – without favouring any kind of approach and remaining open to innovative proposals that could demonstrate the arbitrariness of superficial and hasty 'labels' present in today's cultural landscape.

While aware of the inadequacy of any subdivision for an event such as this one, characterized by a constant strive for interdisciplinary contact, it was decided to place the essays gathered together in this volume in three sections: even if corresponding to distinct research areas, they all share the same field of inquiry in a broader sense.

The first section of the volume focuses on Textual Crossings. In this part, we find papers analyzing the relationship between text and 'paratext', those

describing the processes of rewriting (understood as evolution of a text according to the different wills of the author, both as a re-use and as transfer to different cultural, chronological and linguistic contexts) and those focusing on innovative solutions adopted in some Italian literary texts at linguistic and stylistic levels.

In the second section, Boundaries between Arts and Culture, there is room for contributions that deal with literary works relegated to the margins of the canon (for a rate of originality that is too high compared to current trends or because they are considered to be ancillary in some ways). There are also essays that deal with the theme of socio-anthropological margins, particular notions of the concept of *limen* and those on different artistic and cultural expressions in motion. Finally, we find studies that make an in-depth examination of issues related to cultural crosses and the loss of collective and individual identity.

The third section, Linguistic Marginality, focuses on the contacts between different linguistic systems, on the varieties that arise from those contacts, on speakers' perception of those varieties, on the ways in which the concept of 'crossing a border' is expressed in different linguistic codes, and, not least, about variations related to unusual communication situations (such as, for example, telematic events).

A more detailed description of the essays is provided in the abstracts preceding each paper. Before dismissing this volume, we would like to thank all those who made its realization possible: the speakers, who participated in the Graduate Conference and decided to commit themselves by sending their proposals for the publication of its proceedings; the session chairs, who enthusiastically accepted our invitation, enriching the debate with precious insights; the scientific committee members, who meticulously reviewed the papers, guaranteeing the achievement of the standards required for such a publication, and finally Professor Carlo Vecce, for the constant and discreet support at all stages of our work.

MARGHERITA DE BLASI
GIULIA IMBRIACO
FELICE MESSINA
SALVATORE ORLANDO
VALENTINA SCHETTINO

SEZIONE 1: ATTRAVERSAMENTI TESTUALI

Commenti, postille, epigrafi

LUCA FERRARO

La postilla come esercizio critico: il caso di Tassoni

Abstract

The purpose of my essay is to arise some reflections on the humanistic practice of the marginal notes. The paper is composed of three parts. The first one deals with the difference between note and medieval gloss, and it suggests a definition that includes several cases; the second one introduces the peculiar characteristics of Alessandro Tassoni, i.e. the marginal notes; the third one is about the tradition, which includes Tassoni and also Castelvetro.

Questo intervento si propone l'obiettivo di dare conto di alcune riflessioni sulla pratica umanistica della postilla. L'intervento si divide in tre parti. La prima affronta la differenza tra postilla e glossa medievale, proponendo una definizione che sia quanto più possibile comprensiva di casi diversi; la seconda presenta le caratteristiche peculiari di Alessandro Tassoni postillatore; la terza riflette sulla tradizione in cui questi si inserisce, nella quale è presente anche Castelvetro.

1. Numerosi sono gli studi sui singoli postillati, come testimonia ad esempio il pregevole lavoro del Centro di Studi Tassiani; viceversa la ricerca sull'attività del postillare, molto diffusa nel Cinquecento, è ancora ad uno stato pionieristico. Gli unici studi specifici sono quelli diretti da Giuseppe Frasso all'inizio degli anni 2000, raccolti in due miscellanee: *Nel mondo delle postille* e *Libri a stampa postillati*.¹ Nell'introduzione al primo dei due volumi Frasso afferma che postillare è la pratica del «leggere 'con la penna in mano'». ² Lo studioso ragiona per differenza rispetto alla glossa al manoscritto medievale sostenendo che la postilla sia un'operazione eminentemente privata, legata al possesso del testo, laddove la glossa apposta su ponderosi volumi in-folio custoditi da università e monasteri è pensata per essere fruita

¹ BARBIERI Edoardo (a cura di), *Nel mondo delle postille. I libri a stampa con note manoscritte. Una raccolta di studi*, Premessa di G. Frasso, CUSL, Milano 2002; BARBIERI Edoardo, FRASSO Giuseppe (a cura di), *Libri a stampa postillati*, Atti del colloquio internazionale (Milano, 3-5 maggio 2001), CUSL, Milano 2003.

² FRASSO Giuseppe, *Introduzione*, in Barbieri, *Nel mondo delle postille*, cit., p. ix.

anche da altri lettori. Si può schematicamente attribuire alla glossa due funzioni. La prima è l'*explanatio litterae*, che in genere è interlineare e si trova in luoghi prossimi al passo cui si riferisce. Questo tipo di nota serve a fornire spiegazioni rapide, immediate e dirette in merito ad oscurità grammaticali, lessicali o dovute ad abbreviazioni. Pertanto lo scopo di questo tipo di chiose è puramente 'di servizio', volto ad una maggiore leggibilità del *codex* per il lettore che in futuro si troverà a maneggiarlo. La seconda è l'*explanatio de sensu*, situata nei margini, più estesa, che rimanda a luoghi del testo non sempre prossimi. Questa seconda tipologia è costituita da glosse più ampie e circostanziate, che si occupano di trascrivere commenti al testo principale, di ragionare sul senso non letterale o di prodursi in riflessioni che hanno un legame più o meno diretto con l'esemplare, che può avere il solo scopo di fornire l'occasione per discutere di altro. Essa può rappresentare la fase preliminare di un commento totalmente indipendente, scritto e pubblicato in altra sede.³

Il grosso cambiamento individuato da Frasso è dovuto alla nascita della stampa, la quale disambigua il testo, inserendo numeri di pagina e altri elementi che rendono la lettura più facile ed immediata, mentre nel Medioevo era prevista una partecipazione attiva del lettore per l'interpretazione di quanto era scritto. Diminuiscono quindi gli interventi chiarificatori:

I lettori di tutto il Medioevo, anche molto dopo che il libro era stato confezionato, si sentivano liberi di chiarire il significato del testo con aggiunte e modifiche di elementi di prosodia, punteggiatura e postille marginali. Sotto l'influsso della stampa, la lettura diventava sempre più un'attività di ricezione passiva del testo che era completamente chiaro e privo di ambiguità.⁴

Il lettore moderno, se aggiunge postille marginali, registra personali reazioni alla lettura. Invece, le note tardo medievali rinvenute in manoscritti e incunaboli riflettono un intento almeno parzialmente didascalico a vantaggio

³ Imprescindibile riferimento per l'analisi della glossa e del suo passaggio a postilla è HOLTZ Louis, *Glosse e commenti*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo latino*, vol. III, *La ricezione del testo*, Salerno editrice, Roma 1995, pp. 59-112.

⁴ SAENGER Paul, HEINLEN Michael, *La descrizione degli incunaboli e le sue conseguenze per lo studio della lettura nel Quattrocento*, in Barbieri, *Nel mondo delle postille*, cit., pp. 73-104 [96].

della comunità dei dotti attraverso l'eliminazione di tutte le possibili ambiguità. Questo sforzo culmina nel desiderio di rendere ogni pagina in una forma memorizzabile e accessibile ai lettori successivi.⁵ A questo punto si impone una precisazione. Le osservazioni da cui parte Frasso sono sicuramente condivisibili, seppur con qualche distinguo. La postilla, rispetto alla glossa, prevede orientativamente un minor controllo ed un maggior disordine poiché non è pensata per un pubblico. Ciò è conseguenza del moltiplicarsi di biblioteche private, molto rare nel Medioevo, a loro volta rese possibili dal moltiplicarsi del numero di esemplari e dal crollo dei prezzi conseguenziale allo sviluppo del mercato librario e alla riforma di Aldo Manuzio. Un autore come Tassoni, quindi, postilla ben due aldine delle *Terze rime* di Dante (la *Commedia* nella celeberrima edizione del 1502), i cui autografi sono attualmente in Trivulziana e in Vaticana; lo stesso dicasi per il *Decameron*, i cui due esemplari annotati sono in Estense e in Nazionale Centrale a Firenze.⁶ I volumi erano ovviamente di sua proprietà.

È noto che Castelvetro possedeva più edizioni di alcune opere, le quali servivano per raffronti e per essere distribuite ai suoi ospiti quando teneva lezione a casa sua o durante le riunioni dell'Accademia modenese⁷ e che anche Tasso nel corso della sua vita ha postillato più volte la *Commedia*.⁸ Se il libro è parte di uno scrittoio privato, registrarci sopra le proprie osservazioni lo rende uno strumento di lavoro, propedeutico alla scrittura di commenti, al rapido reperimento di citazioni, oppure alla stesura di lezioni accademiche. Il tomo universitario è invece a beneficio di una comunità di lettori; dunque il glossatore lavora per rendere più chiari alcuni passaggi, sia dal punto di vista formale che didattico-critico. Se parti di queste funzioni vengono meno, co-

⁵ Ivi, p. 91.

⁶ Le due aldine sono a Milano, Biblioteca Trivulziana (Rari, Coll. Dante 100) ed. a Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana (Aldine III 8). I due postillati al *Decameron* sono a Modena, in Biblioteca Estense Universitaria (α. C. 2. 13), ed. a Firenze, in Biblioteca Nazionale Centrale (Post. 20).

⁷ Ne parla Andrea Barbieri in *Una lezione di Ludovico Castelvetro all'Accademia modenese intorno al 1550*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXXI, 595 (2004), pp. 415-421.

⁸ BIANCHI Natascia, *Con Tasso attraverso Dante. Cronologia, storia ed analisi delle postille edite alla 'Commedia'*, in «Studi Tassiani», XLV (1997), pp. 85-129.

me si sta qui dicendo, un fattore determinante è sicuramente la stampa, ma non si può porla tuttavia come *conditio sine qua non*. Anche Petrarca chiosa il Virgilio Ambrosiano.⁹ I *marginalia* del poeta aretino sono spesso brevi, benché non ne manchino di più ampi, e generalmente riportano osservazioni specifiche su luoghi molto puntuali del testo. Se invece si raffrontano alcune delle chiose dantesche tratte dai commenti manoscritti che la Salerno sta pubblicando da alcuni anni e quelle tassoniane alle *Terze rime* la differenza risalterà subito all'occhio. Le chiose di Matteo Chiromono (1461), ad esempio, partono dal più diffuso e celebre commento di Benvenuto da Imola. Pur smembrandosi l'argomentazione in frammenti, rimane una affinità con un testo organico:

Il coerente sistema esegetico di Benvenuto viene infatti sottoposto, in primo luogo, ad un processo di smembramento e di disintegrazione, che però conserva, pur nella sua asistematicità, alcune fenomenologie proprie del commento organico, come le glosse introduttive ad ogni singolo canto.¹⁰

Tassoni annota a sua volta la *Commedia*, con postille sempre molto brevi, che raramente superano le due frasi. Ecco una comparazione su un errore dantesco nel V canto dell'*Inferno* (vv. 58-60):

Chiromono

Semiramis uxor Nini, regis assyriorum, fuit ; quae, mortuo marito, non est ausa imperium filio impuberi tradere, nec ipsa palam tractare; quare simulavit se filium Nini et puerum pro poemina habuit, cui in voce et toto corpore persimilis erat. Hec sexum mentita, magnas res gessit [...]

Tassoni

Equivoca la Babilonia sul Nilo del Cairo all'altra sull'Eufrate.

⁹ L'edizione moderna è la seguente: PETRARCA Francesco, *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, a cura di M. Baglio, A. Nebuloni Testa, M. Petoletti, Antenore, Roma-Padova 2006.

¹⁰ MAZZUCCHI Andrea, *Introduzione*, in M. Chiromono, *Chiose alla 'Commedia'*, a cura di A. Mazzucchi, Salerno editrice, Roma 2004, to. I, p. 14. Per informazioni su Matteo Chiromono si rimanda alla voce omonima dell'Enciclopedia Dantesca, visionabile al seguente link: http://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-chiromono_%28Enciclopedia-Dantesca%29/

Della glossa in latino si è trascritto non più di un terzo. In Tassoni non mancano cappelli storici sui personaggi danteschi, spesso volti a segnalare sviste, ma sono invariabilmente di estrema sinteticità. Un esempio (*Purg.*, III 125): «Clemente, per altro santissimo Papa, fu crudele contro il sangue di Svevia». Anche Chiromono non manca di commenti brevi, in genere collocati in posizione interlineare. In un luogo molto prossimo a quello citato dell'*Inferno* (V 54) commenta: «Multarum nationum, vel quia ibi facta est linguarum divisio; unde Babylon 'confusio' interpretatur». ¹¹ Eppure, come si diceva, all'alternanza tra alcune annotazioni epigrammatiche e altre lunghe e dettagliate, dotate anche di una certa ampiezza argomentativa, si sostituisce l'invariata successione di osservazioni sempre brevissime. Anche in postillati molto densi, come quello al *Furioso*, le note che superano la singola frase sono rarissime. Ecco una delle più lunghe:

<...> non si <...>tono <...> non Isabella et men quella di Tarquino potea esser da dio onest(ament)e comendata essendo infedele; et sine fide imp<ossibile> co(n) placere dio. Nota anc(or)a che il Poeta parla <in> propria persona.

L'annotazione occupa il margine destro e parte del margine inferiore della pagina e critica l'elogio ariostesco alla fedeltà incrollabile di Isabella di fronte alle voglie ferine di Rodomonte (XXIX 29, 1-4). Al di là della minima caduta di lettere, dovuta alla rifilatura del testo, la nota è sintetica e serve solo a richiamare alla mente una riflessione fatta al momento della lettura.

Si può dunque affermare che la condizione principale per sancire la differenza tra la glossa e la postilla è legata al possesso privato del testo ed alla mancanza di una destinazione esterna. Si propone una definizione che possa andare bene per le annotazioni su testo tipografico quanto per quelle su manoscritto: *la postilla è un'annotazione apposta a un testo, riservata ad un uso quasi sempre esclusivamente personale, di carattere generalmente breve e designata al commento di un luogo puntuale del testo.* ¹² Questi elementi

¹¹ Nel caso delle postille tassoniane alle *Terze rime* vaticane cito direttamente dall'autografo in quanto l'edizione moderna è in parte scorretta.

¹² In nota due lunghe citazioni a suffragio di quanto detto: «I lettori di tutto il Medioevo, anche molto dopo che il libro era stato confezionato, si sentivano liberi di chiarire il significato del testo con aggiunte e modifiche di elementi di prosodia, punteggiatura e postille marginali.

sono validi nella maggior parte dei casi; tuttavia è doveroso aggiungere che una differenza netta ed universalmente valida tra glossa e postilla è difficile da proporre, in quanto i confini tra le due sono labili. Non si tratta di generi, ma di pratiche di lavoro, le cui caratteristiche gli autori non si preoccupano di determinare. Tuttavia alcuni aspetti materiali del testo e la persistenza di un atteggiamento critico comune a più scrittori che hanno operato nella stessa area culturale e geografica permettono di attribuire un valore alla distinzione proposta in questa sede, benché possano esistere casi di postillati con maggiori somiglianze alle glosse medievali.

2. Tra tutti gli scrittori del Cinque e Seicento di cui possediamo postille, Alessandro Tassoni è scelto in questa sede in quanto particolarmente rappresentativo per una serie di motivi: il numero cospicuo di postillati, l'originalità di alcune annotazioni, il tono aggressivo che ricorre pressoché ovunque e la possibilità di identificare una tradizione a cui ricondurre il suo atteggiamento critico.

Dell'eccentrico scrittore modenese, spirito *Bisquadro*, si contano 17 postillati, di cui 13 di mano certa.¹³ Le chiose non mantengono mai un tono neutro, anzi spesso commentano quelle che ritengono essere sviste con esternazioni ironiche, inquisitorie o violente. Alcuni esempi di ironia tratti

Sotto l'influsso della stampa, la lettura diventava sempre più un'attività di ricezione passiva del testo che era completamente chiaro e privo di ambiguità» e «Il lettore moderno, se aggiunge postille marginali, registra personali reazioni alla lettura del testo. Invece, le note di lettura tardo medievale rinvenute negli incunaboli riflettono una preoccupazione di chiarificazione del testo a vantaggio della comunità dei dotti attraverso l'eliminazione di tutte le possibili ambiguità. Questo sforzo culminava nel desiderio di rendere ogni pagina in una forma memorizzabile, facilmente ricordabile e accessibile ai successivi lettori», in SAENGER, HEINLEN, *La descrizione degli incunaboli*, cit., p. 96 e 91.

¹³ Di seguito l'elenco dei postillati tassoniani. Per un'analisi dettagliata mi permetto di rimandare alla monografia tratta dalla mia tesi di dottorato: *Tassoni critico e il laboratorio del 'Furioso'*, Franco Cesati, Firenze [in stampa]. Postillati di sicura mano tassoniana: Ariosto, *Orlando furioso*; Castiglione, *Cortegiano*; *Vocabolario della Crusca* 1612 e 1623, *Incognito da Modana sopra alcune voci del Vocabolario della Crusca*; Boccaccio, *Decameron* 1538 e 1587; *Avvertimenti sopra alcuni luoghi del 'Decameron'*; Bembo, *Prose*; Stigliani, *Mondo nuovo* 1617 e 1628 (con il titolo *Bellezze del Mondo nuovo*); Dante, *Terze rime* 1502 (due postillati). Postillati di incerta paternità: Bracciolini, *Elezione di Urbano VIII* (antigrafo); Fazio degli Uberti, *Dittamondo*; Pergamini, *Il memoriale della lingua italiana*; Varchi, *Ercolano*.

dalle postille all'*Orlando furioso*, già discusse in un libro della Cabani¹⁴ e di prossima pubblicazione a cura di chi scrive:

[XXI 10, 3] *Ma la sua debil lancia andò in fracasso*: → Bisogna che a quei te(m)pi le lance si troncassero (per) ogni là.

[X 29, 1-3] *Io stò in sospetto; e già di veder parmi / DI questi boschi orsi, ò leoni uscire, / [...] Natura armi* : ← Esprim<e> beniss(im)o il duo<l>.

Vediamo adesso due casi tratti dall'*Incognito da Modana sopra alcune voci del Vocabolario della Crusca*, in cui il commento è umorale ed ha toni vernacolari. L'obiettivo è segnalare alcune imprecisioni nel lavoro dei Cruscantì. Alla definizione di «culo» come «parte del corpo con la quale si siede», l'*Incognito* obietta: «Nel mio paese si caca col culo e si siede con le natiche. Non so a Firenze». Si dimostra poi l'errore nel voler trarre le voci da autori del Trecento, anche quando sono mediocri. Per esempio, «il Passavanti fu buon autore, ma non sempre cacò zibetto».¹⁵

In alcuni casi il commento riporta un'espressione proverbiale, che produce un ironico abbassamento di tono. Alcuni esempi nuovamente tratti dal *Furioso*:

[VI 12, 4-8] *vendicherommi a un punto; / ch'io la farò doler, poi che compreso / il fine avrà del suo crudele assunto: / creduto vendicare avrà il suo germano / E gli avrà dato morte di sua mano* : ← Quel (che) si castrò (per) far dispetto alla moglie.

[XXIX 61, 3-4] *Così li piacque il delicato volto / Così ne venne immantinente ghiotto* : → <L>i piace il <v>olto, come il ca(n) la fava?¹⁶

I casi successivi sono ancora più rappresentativi. Il postillatore scherza su giochi di significante o significato involontariamente equivoci dei versi ariosteschi producendosi in brevi calembours:

[XII 59, 4] *appar'e dispar'* : → L'ha paro, e disparo.

¹⁴ Cfr. CABANI Maria Cristina, *La pianella di Scarpinello*, Pacini Fazzi, Lucca 1999.

¹⁵ *Incognito da Modana sopra alcune voci del Vocabolario della Crusca*, in A. Tassoni, *Scritti inediti*, a cura di P. Puliatti, Aedes Muratoriana, Modena 1975, pp. 125-149 [133 e 135].

¹⁶ Proverbio usato in modo satirico.

[XII 79, 6] *Capace à pena*: ← Ch' à pace a p<ena>.

[XVIII 143, 3] *fischiano col fischetto*: → Correr co(n) le ga(m)be.

[XIV 11, 2] *per schiera*: ← Peschiera.

[XVIII 127, 2] *col figliuol d'Otone*: ← Di rame.

Come si vede, quelle qui riportate non possono essere considerate semplici osservazioni fatte leggendo con la penna in mano. Quelle del tipo appena analizzato sono tuttavia in minoranza. La maggior parte dei *marginalia* tassoniani si produce in un attacco diretto agli errori del testo, compresi quelli veniali. Anche quando il tono è più posato raramente si trovano attestazioni di stima. Le note servono nella quasi totalità dei casi ad illustrare elementi di malfunzionamento nell'opera, con un netto sbilanciamento verso la *pars destruens*. Facendo uno sforzo di sintesi e di catalogazione, si può dire che le osservazioni tassoniane si dividano in due grossi gruppi: 1) linguistiche; 2) sulla *favola*.

Le osservazioni linguistiche sono legate perlopiù all'uso inappropriato di un lemma in un determinato contesto. Ad esempio, nelle postille a un'edizione aldina della *Commedia* si trova, accanto alla famosa apostrofe all'Italia (*Purg.*, VI, 78): «*Bordello plebeismo*». Probabilmente il postillatore giudica fuori luogo un'espressione del genere nella seconda cantica. Ed ancora (*Purg.*, XI, 105): «Il pappo e il dindi» sono «voci fanciullesche».

Il secondo gruppo, notevolmente vasto e trasversale a tutti i postillati a poemi narrativi, riguarda il verosimile della narrazione ed il decoro dei personaggi. È ovvio che un autore nato dopo la riscoperta della *Poetica* conferisca particolare importanza alla verosimiglianza, ma nei postillati tassoniani si assiste ad una ricerca ossessiva di tutto quello che non risponda a criteri severissimi, in note che alle volte si incentrano in modo estremamente puntiglioso su dettagli trascurabili. Facciamo alcuni esempi dal postillato al *Furioso*. A beneficio del lettore, si antepone in corsivo una breve indicazione sull'argomento oggetto di critica:

Realismo nella rappresentazione della guerra [XII 71, 1-3]: → Mai no(n) si vede penuria di vettovaglie o munit(ion)i in Agra(man)te o in Carlo.

Fenomeno fisico reso male [XXXIV 9, 6-8]: ← Il fumo n<on> con ale, m<a> per natu<ra> ascende. [XL, 1-4] *Giaceva Pinabello in terra spento*: → È morto et versa sa(n)gue?

Spazi imprecisi [XVII 66, 2] *Turchia*: ← Che (pro)vincia è q(uest)a? No(n) è in Afri<ca> né in Egitto Tur<chia> dove era?

Tempi imprecisi [XXII 72, 1] *Fornito à punto era l'ottavo mese*: → In q(uest)o spatio Rugg(ier)o Andò <in> India, tornò, <v>ide il mo(n)do, <s>tette nel palazzo <di> Alc(in)a.

Come si vede, due sono i punti su cui Tassoni si dimostra inflessibile: 1) tutto deve essere plausibile, non essendo accettabile nessuna licenza poetica dovuta ad esigenze narrative; 2) tutto deve essere spiegato, esplicitato chiaramente ed inequivocabilmente. I tempi e gli spazi indefiniti di Ariosto sono sempre oggetto di implacabile censura.

3. Va aggiunto ancora un punto. Le note appartenenti ai due gruppi non sono equamente distribuite nei postillati, poiché in alcuni c'è una predilezione per il primo, in altri per il secondo. Mi spiego meglio. I postillati tassoniani alle *Prose* di Bembo, al *Cortegiano* di Castiglione, al Vocabolario della Crusca del 1612 ed a quello del 1623, all'*Ercolano* di Varchi, al *Decameron* ed alle *Annotazioni et discorsi sopra alcuni luoghi del Decameron* propongono prevalentemente osservazioni di lingua e stile, quelli al *Furioso*, alle due edizioni del *Mondo nuovo* di Stigliani e all'*Elezione di Urbano VIII* di Bracciolini sono incentrati sugli aspetti narrativi. Per il postillatore l'errore di Ariosto consiste nel mancato rispetto dei dettami della *Poetica*, che comporta la mancata corrispondenza ai criteri del poema eroico (difatti anche la ventura, la *quête* e l'*entrelacement*, cioè gli elementi più strettamente cavallereschi, sono sempre osteggiati), ma questo non vuol dire in alcun modo che il giudizio complessivo sul capolavoro ariostesco sia di netta stroncatura. Qui veniamo al punto decisivo. Un postillato è sempre parziale e lascia in ombra più cose di quante ne illumina. Inoltre la postilla tassoniana risponde presumibilmente ad un obiettivo ben preciso che l'autore ha in mente nel momento in cui annota. Ciò implica che sicuramente il postillato non può fornirci un'idea complessiva del giudizio tassoniano sull'opera annotata. Lo dimostrano le parole di lode che il Modenese spende nei *Pensieri* per l'*Orlando furioso*. In quella sede l'obiettivo è dimostrare che le opere *anticanoniche*, che non rientrano nelle rigide griglie aristoteliche, sono degne di cittadinanza nell'Olimpo della letteratura, al pari della sua *Secchia rapita*.¹⁷

¹⁷ Cfr. TASSONI Alessandro, *Pensieri e scritti preparatori*, a cura di P. Puliatti, Panini, Modena 1986. La *Commedia* è presa a modello positivo nel quesito XIV del libro X, *Poeti antichi e*

Nei postillati l'approccio è diverso perché la tesi da sostenere è un'altra ed è per questo che si avverte una differenza tanto marcata. Di conseguenza, perlomeno in Tassoni postillare non è un atto *innocente* ma una precisa presa di posizione.

Traendo le fila del discorso, possiamo dunque dire che la postilla in parte ha la sua origine nella glossa, in parte è scheggia di disputa umanistica con un antagonista contumace, in parte ancora pretesto per *divertissement* linguistici che nulla hanno a che fare con l'esegesi. Al contempo il postillato non va necessariamente considerato un commento per frammenti, perché manca di ogni vocazione all'eshaustività. È una scrittura quasi sempre privata (seppure in Tassoni ci sono eccezioni), non esente da marche di oralità. Inoltre non è solo il carattere umorale del Modenese a spingere verso un costante atteggiamento aggressivo, bensì l'inserimento in una tradizione.

Le caratteristiche del postillare tassoniano sono infatti peculiari, ma non uniche. In Castelvetro, maestro riconosciuto dal concittadino, si riscontrano molte affinità, che sono riconosciute da tempo:¹⁸

- 1) Il linguaggio schietto e vernacolare: «Se caro vi fosse il marito suto, becho non l'havreste volsciuto».¹⁹
- 2) Il rimprovero sul verosimile (nota a *Decameron* I, 4): «Ma il Boccaccio lasciò da parte il verosimile per trovare cagione da far dire il motto al monaco che non haveva anchora imparato che i monaci si dovessero far priemere dalle donne come da' digiuni».²⁰
- 3) La registrazione di ogni minima incongruenza. Nel *Decameron* (V, 10), si domanda il motivo per cui una donna fa venire l'amante quando il

moderni [pp. 869-870]; il *Furioso* è lodato nel quesito IV del libro IX, intitolato *Se la favola del poema epico dell'Ariosto abbia unità* [pp. 763-764].

¹⁸ Cfr. MAZZACURATI Giancarlo, *Alessandro Tassoni e l'epifania dei Moderni*, in Id., *Rinascimenti in transito*, Bulzoni, Roma 1996, pp. 159-185, in particolare pp. 166-167.

¹⁹ Si dà conto di alcuni postillati castelvettrini in BARBIERI Andrea, *Nuovi postillati di Lodovico Castelvetro*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXXVI, 616 (2009), pp. 595-603. La citazione è tratta dal postillato al *Decameron* posseduto dall'Estense, segnato α. F. 2 64. È trascritta nell'*art. cit.* a p. 596.

²⁰ PEROCCO DONADI Daria, *Retorica, sesso e confessionale nelle chiose inedite del Castelvetro al 'Decameron'*, in D. Goldin (a cura di), *Retorica e Politica*, Atti del II convegno italo-tedesco (Bressanone, 1974), Liviana Editrice, Padova 1977, pp. 79-109. Il postillato è anch'esso in Estense, segnato α. S. 5. 1.

marito è via e mangiano invece di *trastullarsi*; allo stesso modo la moglie di Hercolano fa venire l'amante poco prima di ora di cena, concedendosi poco tempo.²¹

- 4) Il tono, che passa dall'ironico all'aggressivo con punte di oscenità: «Molto a me duole, o donna Fiammetta, che in questo vostro amore non vi sia avvenuto quel ch'avenne alla Fiammetta del Ariosto, aciò foste suta contenta, né tampoco avreste auto causa di dolervi del perduto <augello>»; «Per certo, donna Fiammetta, veggio voi non havere letto gli Asolani del Bembo, massime il terzo libro, che, se ciò fatto aveste, non così sconciamente vi lagnareste».²²
- 5) La necessità di intellegibilità al grado zero di figuralità.
- 6) Il confronto agonistico col testo, diretto e senza nessuna citazione di autorità a supporto. Solo la parola stampata e l'acutezza del postillatore contano.

Raimondi osserva che, in definitiva, «l'attenzione del critico si concentra tutta sulle trasgressioni del sistema e sulle loro conseguenze a catena».²³ Nel suo modo severo e intransigente di annotare i testi, il filologo sfronda tutti i rami secchi, tutto quello che ritiene inutile, errato o impreciso. Barbieri, autore di un saggio su postillati castelvettrini inediti, parla di «un linguaggio anche troppo diretto e franco».²⁴

L'aggressività è un tratto che non è né banale, né automatico riscontrare. Le annotazioni di Tasso, formatosi nella stessa area padana dei due modenesi, corrispondono in buona parte alla definizione da me proposta, tuttavia hanno quasi sempre un tono neutro, che mai si avvicina all'attacco frontale.²⁵

²¹ Citazioni testuali in *ivi*, p. 101.

²² Le citazioni sono tratte ancora dal postillato estense segnato a. F. 2 64, c. 91v e c. 88r.

²³ RAIMONDI Ezio, *Il modello e l'eccezione*, in *Id.*, *Poesia come retorica*, Olschki, Firenze 1958, pp. x-xx [xv].

²⁴ BARBIERI, *Nuovi postillati*, cit., p. 596.

²⁵ «Seppur rare come sempre, non mancano nelle postille tassiane indicazioni esplicite di un dissenso nei confronti dello pseudo-Demetrio [...] episodi marginali, comunque, ben lontani dalla polemica aperta riscontrabile persino nelle postille (in genere neutre, come tutte) allo Scaligero e al Castelvetro», in BALDASSARRI Guido (a cura di), *La biblioteca del Tasso. I postillati 'barberiniani'*, 1. *Postille inedite allo Scaligero e allo Pseudo-Demetrio*, Centro di Studi Tassiani, Bergamo 1983, p. 25. Cfr. anche la descrizione che ne fa Erminia Ardisino in *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2003, p. 35.

Se allora le postille non sono, perlomeno per alcuni autori, appunti presi in modo passionato, ma hanno un obiettivo preciso ed un comune tono, è possibile riconoscere nell'atto del postillare cinquecentesco una pratica consolidata, individuando al contempo una tradizione di postillati ironici e aggressivi, capaci di giochi verbali che prevedono anche la riscrittura di alcuni versi. Tale tradizione può essere vista anche come un gioco accademico, che punta a rilevare ogni errore possibile nel testo, facendo fede sulla propria erudizione e sulla propria capacità di analisi linguistica, filologica e critica, ignorando qualsiasi principio di *auctoritas*. È probabile che Tassoni, che loda a più riprese il magistero di Castelvetro, abbia potuto assimilarne il severo metodo critico anche nella maniera di postillare. Del resto c'è un caso, quello dell'*Ercolano*, nel quale, a detta di Diffley, le annotazioni sarebbero interamente copiate da Castelvetro.²⁶

Riassumendo, quindi, si può affermare che nell'interpretazione tassonia la postilla: 1) non è neutra, ma instaura un rapporto antagonistico con l'autore citato, come nelle dispute tra umanisti; 2) può servire (ma non è detto) alla costruzione di un commento; 3) illumina solo parzialmente il testo e non rappresenta un giudizio generalizzato.

I postillati tassoniani sono quindi un terreno fecondo per approfondire questa pratica umanistica estremamente diffusa nei primi secoli della stampa, che ancora manca di studi adeguati.

Bibliografia

- ARDISSINO Erminia, *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2003.
- BALDASSARRI Guido (a cura di), *La biblioteca del Tasso. I postillati 'barberiniani', 1. Postille inedite allo Scaligero e allo Pseudo-Demetrio*, Centro di Studi Tassoniani, Bergamo 1983.
- BARBIERI Andrea, *Una lezione di Ludovico Castelvetro all'accademia modenese intorno al 1550*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXI, 595 (2004), pp. 415-421.

²⁶ DIFFLEY Paul B., *Tassoni's linguistic writings*, in «Studi secenteschi», 33 (1992), pp. 68-89, in particolare pp. 83-85.

- BARBIERI Andrea, *Nuovi postillati di Lodovico Castelvetro*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXVI, 616 (2009), pp. 595-603.
- BARBIERI Edoardo (a cura di), *Nel mondo delle postille. I libri a stampa con note manoscritte. Una raccolta di studi*, CUSL, Milano 2002.
- BARBIERI Edoardo, FRASSO Giuseppe (a cura di), *Libri a stampa postillati*, Atti del colloquio internazionale (Milano, 3-5 maggio 2001), CUSL, Milano 2003.
- BIANCHI Natascia, *Con Tasso attraverso Dante. Cronologia, storia ed analisi delle postille edite alla 'Commedia'*, in «Studi Tassiani», XLV (1997), pp. 85-129.
- CABANI Maria Cristina, *La pianella di Scarpinello*, Pacini Fazzi, Lucca 1999.
- CHIROMONO Matteo, *Chiose alla 'Commedia'*, a cura di A. Mazzucchi, Salerno editrice, Roma 2004.
- DIFFLEY Paul B., *Tassoni's linguistic writings*, in «Studi secenteschi», 33 (1992), pp. 68-89.
- HOLTZ Louis, *Glosse e commenti*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo latino*, vol III, *La ricezione del testo*, Salerno editrice, Roma 1995, pp. 59-112.
- Incognito da Modana sopra alcune voci del Vocabolario della Crusca*, in A. Tassoni, *Scritti inediti*, a cura di P. Puliatti, Aedes Muratoriana, Modena 1975, pp. 125-149.
- MAZZACURATI Giancarlo, *Alessandro Tassoni e l'epifania dei Moderni*, in Id., *Rinascimenti in transito*, Bulzoni, Roma 1996, pp. 159-185.
- PEROCCO DONADI Daria, *Retorica, sesso e confessionale nelle chiose inedite del Castelvetro al 'Decameron'*, in D. Goldin (a cura di), *Retorica e Politica*, Atti del II convegno italo-tedesco (Bressanone, 1974), Liviana Editrice, Padova 1977, pp. 79-109.
- PETRARCA Francesco, *Le postille del Virgilio Ambrosiano*, a cura di M. Baglio, A. Nebuloni Testa, M. Petoletti, Antenore, Roma-Padova 2006.
- RAIMONDI Ezio, *Poesia come retorica*, Olschki, Firenze 1958.
- SAENGER Paul, HEINLEN Michael, *La descrizione degli incunaboli e le sue conseguenze per lo studio della lettura nel Quattrocento*, in E. Barbieri (a cura di), *Nel mondo delle postille. I libri a stampa con note manoscritte. Una raccolta di studi*, CUSL, Milano 2002, pp. 73-104.
- TASSONI Alessandro, *Pensieri e scritti preparatori*, a cura di P. Puliatti, Panini, Modena 1986.

SIMONA LOMOLINO

**Umoreismo in punta di penna:
Spigolature su Manzoni dalle *Note azzurre* di Dossi**

Abstract

Carlo Dossi's *Note azzurre*, a collection of thousands of notes, are coming from transcriptions on improvised supports, like blue note-books. They collect the sharp and funny observations of the author for almost forty years. The paper will focus on the literary notes, on the basis of Mazza, Davico Bonino, Anceschi and Negri's works, in detail the ones about Manzoni, one of the most mentioned authors. Dossi appreciates the humour in *Promessi sposi* and believes that Manzoni is the greatest writer in the last centuries of Italian literature.

Apparently Dossi and Manzoni have nothing to share, but the contemporaries as Gian Pietro Lucini saw a connection between them: both are humorous writers and require an active reader, interested to language issues. Furthermore, both refuse imitation of the classics and are part of the Lombard linguistic area. Some *Note azzurre* correct the distortions in Manzoni's character and show a lovable and affable person, with sense of humor and a deep humanity. Dossi mentions some funny stories about Manzoni, heard from the older writer and friend Giuseppe Rovani. The result is an interesting survey of cultural environment in Lombardy in mid-nineteenth century.

Le *Note azzurre* di Carlo Dossi costituiscono un testo labirintico e polisemico, scaturito dalla trascrizione di annotazioni sparse su supporti improvvisati. Difficilmente inquadrabile in un genere letterario preciso, raccoglie le acute e dissacranti osservazioni dell'autore per oltre quarant'anni. Fra le sterminate annotazioni politiche, artistiche, morali, si condurrà una disamina di quelle riguardanti Manzoni, uno degli autori più citati. Apparentemente Dossi e Manzoni non hanno nulla in comune, eppure i contemporanei, come Gian Pietro Lucini, stabiliscono una connessione fra i due lombardi.

Alcuni aneddoti riportati, per tramite di Rovani e Perrelli, correggono le deformazioni moralistiche di tanta critica tardo ottocentesca e lasciano trasparire un Manzoni fuori dall'agiografia, grande anche perché riportato alla misura umana e spogliato delle caratteristiche che lo rendevano invisibile alla Scapigliatura. Sia Dossi che Manzoni aspirano a un lettore attivo, che collabori alla costruzione del significato, così come comune è l'attenzione alla lingua. Dossi coglie la *difficile facilità* di Manzoni e apprezza l'umorismo di cui è pervaso il romanzo. La comune appartenenza all'area linguistica lombarda è testimoniata dalla ricorrenza di determinati termini; inoltre entrambi, pur nutriti di cultura classica, rifiutano l'imitazione e cercano un percorso originale. Più di tutto opera però il fascino umano, prima che letterario, del grande maestro, che Dossi, poco interessato alla storia e alle ideologie, fa rivivere con spirito critico e libertà.

«[...] Oggidi il rivoluzionario Manzoni lo chiamano reazionario!».¹

«Nel particolare si deve far sentire l'universale. Manzoni è sommo in quest'arte».²

Sono solo alcune delle *Note azzurre* che Carlo Dossi, sagace scrittore, ma anche accorto uomo politico e archeologo autodidatta, dedica al Gran Lombardo, a dimostrazione della profonda stima tributata al maestro di tutta una generazione, quella della Scapigliatura che, magari contrastandolo come idolo polemico, non poteva però prescindere dalla sua lezione. Manzoni è autore che, al di là della fortuna scolastica e del plauso ufficiale, ha sempre provocato accesi dibattiti. Non solo nel secondo Novecento, quando sovente i giudizi critici sono influenzati da ideologie contrapposte, ma già nel secondo Ottocento, e proprio nella sua amata terra lombarda, i giovani scapigliati si scagliano contro di lui, accusandolo di bigottismo, moralismo e istigazione delle masse alla rassegnazione.

La *bohème* nostrana, ansiosa di colmare il distacco dalla più avanzata cultura francese e di lasciarsi alle spalle la moda del romanzo storico (spesso di scarsa qualità), identifica nell'autore dei *Promessi sposi* il modello negativo da superare, sia nella letteratura, che nella vita. Anche la soluzione linguistica del fiorentino colto suscita accese critiche, in un ambiente attento alle varietà popolari e regionali dell'italiano, in accordo con le tematiche trattate e con un realismo che non indietreggia di fronte alle situazioni più dure e scabrose dell'esistenza.

In realtà, bisognerebbe operare un distinguo all'interno del movimento, che annovera tendenze piuttosto variegate al suo interno: Rovani, grande ammiratore di Manzoni, è fra i primi a intuire la portata problematica della *Colonna infame*, Arrighi e Praga sono accesi detrattori, mentre qualche parola in più andrebbe spesa per la cosiddetta *scapigliatura democratica* di Tronconi e Valera.³

¹ DOSSI Carlo, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, con un saggio di N. Reverdini, Adelphi, Milano 2010, n. 2520. D'ora in poi si farà riferimento sempre a questa edizione (*Na*).

² *Na* n. 1621.

³ Sul controverso rapporto tra la Scapigliatura e Manzoni si vedano NEGRI Renzo (a cura di), *Il 'Vegliardo' e gli 'Antecristi'*. *Studi su Manzoni e la Scapigliatura*, Vita e Pensiero, Milano 1978 e FARINELLI Giuseppe, *Dal Manzoni alla Scapigliatura*, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1991.

Negli anni dell'entusiasmo per il naturalismo e per Zola, del rifiuto della tradizione e di un ribellismo più esibito che messo in atto, Tronconi fa di Manzoni un parafulmine per le tensioni ideali e i risentimenti personali e sociali. Additato come reazionario in modo grossolano, lo accusa di mancanza di realismo, coraggio e sincerità per aver celato determinate realtà sociali invece di denunciarle. È lui stesso ad istituire un parallelismo, seppur di segno opposto, con il suo bersaglio polemico: Manzoni mistificatore, Tronconi sincero, il primo compreso nel canone scolastico, l'altro escluso perfino dalle biblioteche. La violenza degli attacchi cela un complesso di inferiorità e una generale polemica contro la religione come strumento di oppressione. Ciò non toglie che vi siano delle convergenze, nel tono confidenziale con cui entrambi si rivolgono al lettore, nella propensione allo studio dell'animo femminile e in un'idea non edonistica della letteratura.

Se Tronconi è attratto dagli aspetti psicologici, Valera, giornalista politico e socialista, predilige i risvolti sociali. Meno caustico nei confronti del modello, pur criticandone la prudenza e il rifiuto di *scendere in piazza*, è più capace di addentrarsi nella sua lezione etico-sociale. Il mondo morale di Valera è dominato dagli umili e le pagine manzoniane sulla peste e sulla carestia hanno lasciato profonde tracce, seppur rielaborate in chiave verista e con un linguaggio giornalistico, che mira più all'effetto immediato che alla meditazione. Pur essendo anticlericale, riconosce il valore della carità, tanto che nei suoi scritti trovano posto religiosi che si adoperano per alleviare le sofferenze dei bisognosi; molti personaggi si ribellano a Dio perché non sopportano più di vedere la sofferenza dei loro simili: è quindi un problema di giustizia a mettere in crisi la fede.

Dossi merita in discorso a sé, sia nell'ambito della Scapigliatura, che nei riguardi di Manzoni: obiettivo di questo contributo è indagare la figura di don Lisander che emerge dalle *Note azzurre*, prendendo in esame sia le note di carattere artistico e stilistico, che quelle ritraenti l'uomo.

La contemporaneità fra i due non è così stretta come lo è invece per Manzoni e Rovani, sicché il rapporto è più ideale che reale; inoltre occorre tenere presente la vistosa differenza a livello di tematiche, stile, linguaggio, nonostante siano ravvisabili alcuni echi manzoniani nelle opere di invenzione del più giovane autore. Eppure lo zibaldone dossiano rappresenta una singolare tappa della fortuna manzoniana nell'Ottocento.⁴

⁴ Cfr. MAZZA Antonia, *Dossi e il 'Libro Universale'*, in Negri, *Il 'Vegliardo' e gli 'Antecristi'*, cit., p. 203.

La conoscenza di Dossi delle opere manzoniane è precoce e approfondita – come si evince dalle citazioni, spesso fatte a memoria, nelle *Note azzurre* – non limitandosi ai *Promessi sposi*, ma coinvolgendo anche testi poco noti come *l'Ira di Apollo*.

Il tema dell'umorismo, utilizzato da Dossi in un'accezione peculiare, riveste un'importanza non secondaria, investendo tanto la rappresentazione del Vegliardo (da cui una serie di divertenti aneddoti), che l'estetica e i giudizi letterari. Dopo una rapida rassegna critica sul rapporto fra i due scrittori, si trascorrerà all'analisi di alcune note, per mettere in luce l'atteggiamento di Dossi verso l'eredità manzoniana, intesa non in senso contenutistico e tematico – egli non si appassiona al romanzo storico, né alla poesia – ma come atteggiamento verso la lingua e la letteratura.

Le *Note azzurre*, le cui questioni filologiche sono state risolte da Dante Isella con l'edizione Adelphi del 1964 dopo una serie di complesse vicende editoriali,⁵ costituiscono un testo originale, labirintico e polisemico, un «irrequieto monumento al Frammento Sistemático»,⁶ come ha affermato Alberto Arbasino. Proprio Arbasino, insieme a Gadda e Testori si può considerare l'approdo di quella *linea lombarda* di cui Manzoni è elemento imprescindibile e Dossi membro di diritto,⁷ percorso secolare contrassegnato da un lato dal plurilinguismo e dall'espressionismo, dall'altro dal desiderio di tenere agganciata l'Italia alla cultura europea. Si può identificare una specificità lombarda già a partire da Carlo Maria Maggi, nel cui dialetto risuonano echi delle lin-

⁵ Isella dedica a Dossi la sua tesi di laurea (pubblicata con il titolo *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1958) e una cospicua parte della sua attività di filologo. Le *Note azzurre* escono per la prima volta postume, nel 1912, a cura della vedova Carlotta Borsani, che però censura le più spinte, come quella su Tommaseo (n. 4592). Isella nel dopoguerra si reca alla villa del Dosso e lavora alacremente all'edizione integrale, incontrando non poche resistenze per la pubblicazione: si temevano infatti cause intentate da persone ancora viventi o dagli eredi per i giudizi spesso salaci. Finalmente nel 1964 si arriva all'edizione completa per Adelphi.

⁶ Dossi Carlo, *Vita di Alberto Pisani*, nota introduttiva di A. Arbasino, Einaudi, Torino 1976, p. XIV.

⁷ A proposito della linea lombarda, si vedano ANCeschi Giuseppe, *Dossi e la 'linea lombarda'*, in «Il Ponte», XXXVIII, 1 (1982), pp. 136-150; ISELLA Dante, *La cultura lombarda e le letterature italiane*, in «Lettere italiane», XXII, 2 (1970), pp. 144-160; ISELLA Dante, *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Einaudi, Torino 1984.

gue classiche da lui conosciute e insegnate, per poi approdare ai fulgori dell'illuminismo, momento di massima apertura alle influenze straniere, fino alle vette di Parini, Porta e Manzoni. La questione linguistica è sempre presente, soprattutto in epoca romantica, quando si pone il problema della scelta fra lingua e dialetto, nell'ottica di un mutato rapporto scrittore-pubblico.

Manzoni, alla ricerca di una piattaforma storica su cui costruire la lingua comune della società italiana, deve necessariamente fare i conti con la tradizione letteraria in prosa, che i collaboratori del *Caffè* avevano spavalamente irriso con la «solenne rinunzia al *Vocabolario della Crusca*».

Dossi recupera l'espressionismo e il plurilinguismo portiano e innesta il lombardo nel toscano ormai imperante, contaminando lingua e dialetto alla ricerca di un'espressione più personale e libera.

Poco amata dai contemporanei e rivalutata nel secondo Novecento, la monumentale opera, scaturita dalla trascrizione di annotazioni sparse su supporti improvvisati – sedici quaderni azzurri da cui il titolo – un po' taccuino, un po' autobiografia, un po' cronaca di costume, raccoglie le acute e dissacranti, talvolta piccanti, osservazioni dell'autore dal 1870 al 1907. Attraverso battute fulminanti ed epigrafiche o raccontini dal sapore di apologo, le *Note azzurre* sono una delle rare testimonianze di una società cementata dalla conversazione brillante, che restituisce con immediatezza il clima dell'Italia post-unitaria, provinciale, ma ansiosa di svecchiarsi e di guardare oltralpe. Dossi, carattere nevrotico e bizzarro, amante del paradosso e delle rappresentazioni icastiche, giudica i contemporanei con sincerità e intransigenza, scaturita dal divario fra morale teorica e vita quotidiana e da un afflato utopistico che troverà espressione nella *Colonia felice* e nel *Regno dei Cieli*.⁸

Fra le sterminate annotazioni politiche, artistiche, filosofiche, autentica miniera di possibili percorsi di ricerca, quelle riguardanti Manzoni sono rilevanti per numero e consistenza⁹ (l'autore dei *Promessi sposi* è lo scrittore più citato), come già la critica coeva aveva notato. Il rapporto fra Dossi e Manzoni è stato un tema controverso e a lungo dibattuto: i due non si conobbero di persona, ma pare che l'anziano scrittore avesse letto e apprezzato le prime

⁸ Dossi Carlo, *Il Regno dei Cieli. La colonia felice*, a cura di T. Pomilio, Guida, Napoli 1985.

⁹ Recentemente Guido Davico Bonino le ha raccolte (*Carlo Dossi. Il mio Manzoni*, Interlinea, Novara 2012).

prove letterarie del giovane aristocratico.¹⁰ Nonostante le evidenti divergenze a livello contenutistico, ideologico, stilistico e linguistico, già Lucini, nell'*Ora topica di Carlo Dossi*, istituisce la triade Manzoni-Rovani-Dossi nel segno della comune appartenenza all'area lombarda, individuando nell'autore della *Vita di Alberto Pisani* «l'anello necessario che ricongiunge la letteratura di Alessandro Manzoni con quella che verrà».¹¹ Pochi anni dopo al contrario Nardi¹² nega il rapporto, seguito da una nutrita schiera di critici: Galletti,¹³ Linati,¹⁴ Angelini,¹⁵ Anceschi,¹⁶ fino a Isella, che, pur riconoscendo l'influsso linguistico della Ventisettana,¹⁷ propende per l'originalità dello scrittore pavese. Antonio Saccone dedica un approfondito saggio a Dossi, il cui titolo è significativamente *La scrittura del margine*,¹⁸ termine molto vicino a quel *limen* che costituisce il filo conduttore di questo convegno, inteso come territorio di confine fra linguaggi e generi diversi. Mazza ha il merito di tentare invece una ricognizione che chiarisca i rapporti fra i due autori, non tanto attraverso un confronto fra le opere (la narrazione di Dossi ha chiare peculiarità a-manzoniane: «vocazione pittorica, dissoluzione della prosa narrativa, inesistenza di trama, sgretolamento del personaggio»),¹⁹ ma indagando l'importanza del maestro nella formazione dell'epigono e i suoi giudizi critici.

¹⁰ L'episodio è riportato in LUCINI Gian Pietro, *L'ora topica di Carlo Dossi*, Nicola, Varese 1911, p. 18. È probabile che l'iniziativa di far leggere a Manzoni le pagine dell'esordiente sia partita dall'amico Rovani, magari su suggerimento di Gigi Perelli.

¹¹ LUCINI, *L'ora topica*, cit., p. 28.

¹² NARDI Piero, *Il fenomeno Dossi*, in Id., *Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*, Zanichelli, Bologna 1968, p. 223.

¹³ GALLETTI Alfredo, *Storia letteraria d'Italia. Il Novecento*, Vallardi, Milano 1942, p. 65.

¹⁴ DOSSI Carlo, *Opere*, a cura di C. Linati, Garzanti, Milano 1944.

¹⁵ ANGELINI Cesare, *Carlo Dossi scrittore bizzarro*, in «Il Corriere della Sera», 20/11/1957.

¹⁶ ANCESCHI Luciano, *Le poetiche del Novecento in Italia: studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, Marzorati, Milano 1962, parte I.

¹⁷ ISELLA Dante, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1958.

¹⁸ SACCONI Antonio, *Carlo Dossi la scrittura del margine*, Liguori, Napoli 1995.

¹⁹ MAZZA, *Dossi*, cit., p. 200.

Nelle *Note azzurre* celebri sono gli aneddoti, perlopiù scaturiti dalla testimonianza diretta di Rovani²⁰ e di Perelli, che correggono le deformazioni moralistiche di tanta critica tardo ottocentesca e lasciano trasparire un Manzoni dialettologo, affabile, autoironico e fuori dall'agiografia. La sua figura emerge perché riportata alla misura umana, familiare e spogliata delle caratteristiche che la rendevano invisibile ai vari Praga e Tarchetti, ovvero, come scrive Gadda, «il manzonismo papposo, tra conservatore e bigotto, che s'era fatto miasma e padule all'ombra della grande quercia lombarda».²¹ Ricordiamo, fra i tanti, l'aneddoto sull'«attentato alla libertà della Stampa»,²² riferito al corteggiamento della seconda moglie, o quello più triviale del confronto fra i suoi libri «sì buoni» e i suoi figli «sì birbi»,²³ o ancora agli alberi da lui piantati che con il tempo diventano più rigogliosi, mentre il poeta si fa sempre più vecchio e brutto.²⁴ O ancora «Compiendo i quarant'anni, la moglie di Manzoni si avvicinò al marito, e secondo la frase e l'uso milanese, gli disse: 'set (sai), Lisander, dervo (apro) on'anta' - E Manzoni: 'e mi sari la gelosia'».²⁵

Non meno interessanti e gustosi sono i giudizi letterari, particolarmente sull'ambiente ambrosiano, in cui il Gran Lombardo si erge nella sua solitudine di gigante. Alcune *Note azzurre* colpiscono per le valutazioni rapide e *tranchant*, spesso epidermiche e demolitive (su Cantù, Guerrazzi, Carcano, Bonghi, Aleardi), pittoresche o errate (su Foscolo e Leopardi) o superate, come la triade forzata Manzoni-Rovani-Dossi, ma talvolta ancora valide ed illuminanti come il parallelismo Manzoni-Cervantes. «Manzoni imitò Cervantes, nel nascondersi il più che gli fosse possibile dietro le spalle dell'Anonimo Lombardo [...], come, dal canto suo, Cervantes aveva ciò fatto, mettendo il suo famoso Chisciotte sul conto dell'immaginario Cid».²⁶ O ancora

²⁰ ROVANI Giuseppe, *La mente di Alessandro Manzoni*, Perelli, Milano 1873.

²¹ GADDA Carlo Emilio, *La Scapigliatura milanese*, in «L'Illustrazione italiana», 24/07/1949.

²² *Na* n. 4801.

²³ *Na* n. 3888.

²⁴ *Na* n. 3979.

²⁵ *Na* n. 5154.

²⁶ *Na* n. 2397.

«Cervantes è il sommo rappresentante dell'umorismo spagnolo. In lui la facezia sotto il mantello della gravità. In Manzoni invece, l'umorismo è in giacchetta».²⁷

I giudizi più interessanti sono quelli che vanno oltre il gusto del paradossoso, per addentrarsi nell'opera stessa. Ad esempio, i *Promessi sposi* vengono apprezzati per «la capacità di coinvolgere la vita nella sua complessità, di andare dal tono sublime al dimesso, dall'eroico all'umile»,²⁸ caratteristiche difficili da ritrovare con la stessa intensità nella narrativa della seconda metà dell'Ottocento. Dossi non sembra avere elaborato una precisa cognizione dell'umorismo, scatto fulmineo dell'intelligenza e strumento per raggiungere la verità, nonché caratteristica precipua della letteratura moderna, tendente al relativismo e allo scetticismo. A loro volta questi concetti tendono a sovrapporsi con il giudizio critico e ad amalgamare tutti i generi, in una chiara manifestazione dell'eclettismo di fine Ottocento.

«L'umorismo è la letteratura dello scetticismo [...] E Manzoni – come ogni grande umorista – è scettico. Non si guardi all'esterna figura dei *Promessi*, ma all'interna. In un libro d'umorismo il protagonista è sempre l'autore, non lo si può mai perdere di veduta, e ne fa il principale interesse [...]».²⁹ Proprio don Lisander è indicato come il capostipite della letteratura moderna, tanto che un capitolo della mai compiuta *Storia dell'umorismo dall'antichità greca all'età moderna*, di cui si accenna nelle *Note azzurre*, avrebbe dovuto essere dedicato a lui. L'idea dossiana di umorismo non è sovrapponibile all'ironia manzoniana, ma riguarda piuttosto il rifiuto delle regole di ascendenza classica e si concretizza nella commistione di alto e basso a livello di stile e di tragico e comico a livello di contenuto, diventando un concetto sovrapponibile per certi versi al 'realismo'. Perfino la rievocazione autobiografica nell'*Altriieri* e nella *Vita di Alberto Pisani* vira alla caricatura e si vela di ironico distacco. Dossi, personalità austera e dominata dall'amarezza, è però appassionato melomane e si diletta in arditi parallelismi fra musica e letteratura, ad esempio rammaricandosi che la musica di fine Ottocento aves-

²⁷ *Na* n. 4244.

²⁸ MAZZA, *Dossi*, cit., p. 216.

²⁹ *Na* n. 2267.

se dimenticato il riso, portato all'apoteosi nell'opera buffa rossiniana e nei *vaudevilles* francesi.

«[...] Guerrazzi scrisse libri (e troppi), Manzoni li meditò. [...] Guerrazzi, come Verdi, non seppe mai ridere! Manzoni, come Rossini e Shakespeare, rise e pianse in modo insuperabile». ³⁰ Dossi ha una profonda sensibilità linguistica, tanto da prediligere la lettura del vocabolario a quella di un romanzo al fine di conoscere l'anima di un popolo, atteggiamento non estraneo a Manzoni, che identificava nel dizionario lo strumento principe per la diffusione della lingua italiana in tutti gli strati della popolazione. Entrambi hanno l'abitudine di glossare i vocabolari e ammettono, seppur con sfumature diverse, che un autore *inventi* nuove parole, espressione di pensieri inediti: Dossi fa largo uso di neologismi, Manzoni li ammette in ambito scientifico.

Rilevante rimane però la distanza dei modelli linguistici di riferimento: per Manzoni, ostile ai dialetti, è il fiorentino colto, per Dossi un *pastiche* deformante e ambiguo di lombardismi, latinismi, arcaismi e termini dialettali o gergali, che ben si presta a deformare il contenuto e a mettere in caricatura la famiglia (è nota la misoginia dell'autore della *Desinenza in A*), ³¹ la società e la letteratura. ³² Da questo punto di vista, è «lontano dalla *koinè* manzoniana, che era riuscita a proporre col mondo dei *Promessi sposi* una sua precisa ed egemonizzante scrittura oggettiva, e alla quale egli si richiamava [...], alla ricerca di un'altra oggettività, costruita attraverso tutta una fitta rete di dottissime relazioni e di richiami ai luoghi natali». ³³

La sintassi complicata e disarticolata, l'accumulazione di metafore dotte, il lessico ricercato e lo stile sperimentale ispirato a Jean Paul (pseudonimo dell'umorista tedesco Richter) mirano ad avvicinare la letteratura alla musica e alle arti figurative, nel segno di un'opera d'arte totale che in quegli anni era oggetto della ricerca wagneriana. Il pittore inglese Hogarth è preso a modello per il rifiuto della linea retta a favore di un labirinto di segni, in cui si mischiano suoni, colori e odori, corrispettivo sensibile di una sintassi magmati-

³⁰ *Na* n. 1672.

³¹ DOSSI Carlo, *La desinenza in A*, a cura di L. Barile, Garzanti, Milano 1981.

³² Nella *Na* n. 5494 Dossi afferma: «Se morirò ricco, lascerò una somma sufficiente perché si fondi in Milano una cattedra di milanese».

³³ ANCESCHI, *Dossi e la 'linea lombarda'*, cit., pp. 136-150.

ca e irta di barocchismi. Inoltre entrambi, pur nutriti di cultura classica – la saggezza di Seneca è spesso evocata nelle *Note azzurre* – rifiutano l'imitazione («La virtù principale di que' sommi è l'originalità. [...] Ed io cerco di fare come essi. Li imito davvero, non imitandoli»)³⁴ e cercano un percorso originale, consci che l'arte stia più nel togliere che nell'aggiungere.

«Manzoni nacque rivoluzionario. Andò sempre all'opposto della corrente di moda. [...] mise al corrente la nostra letteratura colle straniere che l'avevano divanzata [...]».³⁵ In effetti, Dossi è uno dei pochi nell'Italia umbertina a rifarsi esplicitamente ad autori come Ruzante, Folengo e, fuori dai confini nazionali, Jean Paul, tramite cuirisale agli «archetipi della tradizione umoristica europea»:³⁶ Sterne, Rabelais, Swift, Fielding e Cervantes. Quest'ultimo, come visto poc'anzi, avrebbe influenzato lo stesso Manzoni, mentre i rapporti fra il primo romanzo storico italiano e *Tom Jones* sono stati oggetto di raffronto critico.³⁷ Al di là degli esiti qualitativamente diversi, entrambi ritengono che la missione dello scrittore sia di tipo etico e pedagogico («Il proprio compito della letteratura è di correggere il costume»)³⁸ anche se spesso Dossi appare pessimista circa la possibilità che il suo zibaldone possa realmente educare il popolo. Certamente tutti e due sono consci di quanto il mestiere letterario, se fatto con coscienza, costi fatica e talvolta dolore.³⁹

Le *Note azzurre* costituiscono una singolare pagina della fortuna manzoniana fra Ottocento e Novecento: significativa è infatti la ricorrenza di citazioni fatte a memoria, a testimonianza di una assidua frequentazione dei testi e di una lettura non superficiale. Le intuizioni critiche sono talvolta perspicaci, anche se più accennate che scandagliate in profondità, essendo Dossi

³⁴ Na n. 1784.

³⁵ Na n. 2306.

³⁶ SACCONI, *Carlo Dossi*, cit., p. 45.

³⁷ Si veda MAZZA Antonia, *Studi sulle redazioni dei 'Promessi sposi'*, Edizioni paoline, Milano 1968, p. 186. Sull'ironia in Manzoni si veda anche FRARE Pierantonio, *Tra essere e dover essere: la conciliazione ironica*, in Id., *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Olschki, Firenze 2006, pp. 111-150.

³⁸ Na n. 2169.

³⁹ Dossi afferma che «ogni libro gli costa un'oncia di sangue». Da *La desinenza in A*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino 1981, p. 228.

rivolto alla propria soggettività autoriale perfino quando discute di tematiche culturali ad ampio spettro. Ad esempio la «difficile facilità» di Manzoni («auguro agli Italiani ch'essi possano raggiungere un grado intellettuale da capir tutti e tutto Manzoni»)⁴⁰ e la sua capacità di comprendere l'universale attraverso il particolare. «Manzoni, libro universale: tutti vi possono imparare, dalla portinaia all'astronomo. [...] Eppoi c'è gente che osa scrivere che Manzoni non presenta grandi caratteri? e Federico Borromeo, e Fra Cristoforo, e i personaggi delle sue tragedie – e Napoleone – cosa sono? E il popolo che è il più grande carattere di tutti?».⁴¹ Da notarsi l'importanza attribuita alla massa come personaggio autonomo.

Dossi va alla ricerca dell'autentico volto delle cose attraverso un rapporto non mediato con il pubblico, che deve mantenere un atteggiamento attivo e vigile, proprio come i «venticinque lettori» dei *Promessi sposi*. «D'ogni intreccio, però, quello che credo di non aver trascurato e cui tengo massimamente è l'intreccio fra il mio e l'animo de' lettori; ...alludo sempre ai non irosi e non disattenti lettori, cioè ai pochi».⁴² Elabora una teoria della ricezione basata su un lettore più interessato alle digressioni che alla *fabula* e fornito delle stesse competenze intertestuali del narratore, richiesta di non poco conto, considerando l'ingente messe di citazioni e rimandi a svariati autori, fra i quali i poco noti tedeschi e inglesi del Settecento, il cui umorismo acquista spesso spessore filosofico. Insomma, nel suo riverente distacco da Manzoni, Dossi si configura come «erede e dissolutore della tradizione manzoniana»⁴³ e punto di snodo di una tradizione lombarda alla ricerca di un (instabile) equilibrio fra disposizione narrativa e tensione lirica, realismo e moralità.

⁴⁰ Na n. 4722.

⁴¹ Na n. 1671.

⁴² DOSSI Carlo, *Margine della 'Desinenza in A'*, in Id., *Opere*, cit., p. 627.

⁴³ SACCONI, *Carlo Dossi*, cit., p. 135.

Bibliografia

- ANCESCHI Giuseppe, *Dossi e la 'linea lombarda'*, in «Il Ponte», XXXVIII, 1 (1982), pp. 136-150.
- ANCESCHI Giuseppe, *Carlo Dossi e il mito di Garibaldi*, in «Il Ponte», XXXVIII, 5 (1982), pp. 176-189.
- ANCESCHI Giuseppe, *L'autoritratto di uno scrittore malato*, in «Linea d'ombra», VIII, 3 (1990), pp. 54-78.
- ANCESCHI Luciano, *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, Marzorati, Milano 1962, parte I.
- ANGELINI Cesare, *Quattro lombardi (e la Brianza)*, Milano 1961.
- ARBASINO Alberto (a cura di), *Carlo Dossi*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1999.
- AVELLINI Luisa, *La critica e Dossi*, Cappelli, Bologna 1978.
- BATTAGLIA Salvatore, *Le Note azzurre di Carlo Dossi*, in «Filologia e letteratura», X, 40 (1964), pp. 425-430.
- BOINE Giovanni, *Frantumi. Plausi e botte*, Libreria della Voce, Firenze 1918, pp. 85-87.
- BORGESE Giuseppe Antonio, *La vita e il libro*, Bocca, Torino 1910, vol. I, pp. 65-70.
- CATTANEO Giulio, *Bisbetici e bizzarri della letteratura italiana*, Fabbri, Milano 1957, pp. 46-52.
- CONTINI Gianfranco, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, BUR, Milano 2012.
- CROCE Benedetto, *Carlo Dossi*, in Id., *La letteratura della nuova Italia*, Laterza, Bari 1915, vol. III, pp. 191-206.
- DAVICO BONINO Guido (a cura di), *Carlo Dossi. Il mio Manzoni*, Interlinea, Novara 2012.
- DIONISOTTI Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1980.
- DOSSI Carlo, *Opere*, a cura di C. Linati, Garzanti, Milano 1944.
- DOSSI Carlo, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1964.
- DOSSI Carlo, *L'altrieri*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino 1972.
- DOSSI Carlo, *Vita di Alberto Pisani*, Torino, a cura di A. Arbasino, Einaudi, Torino 1976.
- DOSSI Carlo, *Amori*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1977.
- DOSSI Carlo, *Gocce d'inchiostro*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1979.
- DOSSI Carlo, *La desinenza in A*, a cura di L. Barile, Garzanti, Milano 1981.
- DOSSI Carlo, *Il Regno dei Cieli. La colonia felice*, a cura di T. Pomilio, Guida, Napoli 1985.
- FARINELLI Giuseppe, *Dal Manzoni alla Scapigliatura*, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1991.

- FARINELLI Giuseppe, MAZZA Antonia, PACCAGNINI Ermanno, *La letteratura italiana dell'Ottocento*, Carocci, Roma 2012, pp. 301-346.
- FRARE Pierantonio, *Tra essere e dover essere: la conciliazione ironica*, in Id., *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Olschki, Firenze 2006, pp. 111-150.
- GADDA Carlo Emilio, *La Scapigliatura milanese*, in «L'illustrazione italiana», 24/07/1949.
- GALLETTI Alfredo, *Storia letteraria d'Italia. Il Novecento*, Vallardi, Milano 1939.
- GIOANOLA Elio (a cura di), *La Scapigliatura*, Marietti, Torino 1975.
- ISELLA Dante, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1958.
- ISELLA Dante, *La Scapigliatura letteraria lombarda: un nome, una definizione*, Saggio introduttivo al catalogo della *Mostra della Scapigliatura*, Società delle Belle arti ed Esposizione della Permanente, Milano 1966.
- ISELLA Dante, *La cultura lombarda e la letteratura italiana*, in «Lettere italiane», XXII, 2 (1970), pp. 144-160.
- LEVI Primo L'Italico, *Preludio a C. Dossi, Opere*, vol. I, Treves, Milano 1910.
- LINATI Carlo, *La casa di Carlo Dossi*, in Id., *Le tre pievi*, Convegno Editoriale, Milano 1922.
- LINATI Carlo, *Del Dossi e della lingua*, in «Lingua nostra», I, 3 (1939), pp. 22-37.
- LUCINI Gian Pietro, *L'ora topica di Carlo Dossi. Saggio di critica integrale*, Nicola, Varese 1911.
- MARIANI Gaetano, *Storia della Scapigliatura*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1967.
- MARTINI Carlo, *Carlo Dossi e le Note azzurre*, in «Nuova Antologia», LX, 2 (1965), pp. 531-536.
- MAZZA Antonia, *Studi sulle redazioni dei 'Promessi sposi'*, Edizioni paoline, Milano 1968.
- MAZZA Antonia, *Dossi e il 'Libro Universale'*, in R. Negri (a cura di), *Il 'Vegliardo' e gli 'Antecristi'. Studi su Manzoni e la Scapigliatura*, Vita e Pensiero, Milano 1978, pp. 193-242.
- MAZZA Antonia, *Scritti di storia letteraria dal preromanticismo al Novecento*, a cura di A. Padoa-Schioppa, Vita e Pensiero, Milano 2015.
- NARDI Piero, *Il fenomeno Dossi*, in Id., *Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*, Zanichelli, Bologna 1924.
- PACCAGNINI Ermanno, *L'involontario magistero di Carlo Dossi tra polemiche e imitazioni*, in C. Giovanardi, F. Lioce (a cura di), *Carlo Alberto Pisani Dossi scrittore e uomo di stato. Atti delle Giornate di Studio nel centenario della morte (1910-2010)*, Università Roma Tre (Facoltà di Lettere e Filosofia, 15-16 novembre 2010), Loffredo Editore University Press, Napoli 2012, pp. 39-57.
- PREZZOLINI Giuseppe, *Come scrive il Dossi*, in «La Voce», 20/11/1913.

Umoreismo in punta di penna:
Spigolature su Manzoni dalle *Note Azzurre* di Dossi

- ROMANÒ Angelo, *Il secondo romanticismo lombardo*, Fabbri, Milano 1958.
- ROVANI Giuseppe, *La mente di Alessandro Manzoni*, Perelli, Milano 1873.
- SACCONE Antonio, *Carlo Dossi la scrittura del margine*, Liguori, Napoli 1995.
- SCARFOGLIO Edoardo, *Il libro di Don Chisciotte*, Mondadori, Milano 1925.
- SERRI Mirella, *Carlo Dossi e il racconto*, Bulzoni, Roma 1975.
- SICILIANO Enzo, *Il sipario di Carlo Dossi*, in Id., *Autobiografia letteraria*, Mondadori, Milano 1970, pp. 115-142.
- SORMANI Elsa, *Dal Decadentismo europeo al bizantinismo*, in *La letteratura italiana, storia e testi*, diretta da C. Muscetta, vol. VIII, *Il Secondo Ottocento*, Laterza, Bari 1975, pp. 348-424.
- SPERA Francesco, *Il principio dell'antiletteratura*, Liguori, Napoli 1976.
- SPERA Francesco, STELLA Angelo (a cura di), *Carlo Dossi: lo scrittore, il diplomatico, l'archeologo*, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2014.
- VARESE Claudio, *L'arte di Carlo Dossi*, in «Civiltà moderna», 15/10/1931.
- VIGORELLI Giancarlo, *Manzoni pro e contro*, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1975.

CHIARA COPPIN

**Ai confini del testo:
l'epigrafe nel romanzo storico napoletano dell'Ottocento**

Abstract

Widely used by Walter Scott, the epigraph is present in many Italian historical novels of the nineteenth century. As Genette affirms, it is a «quotation»¹ placed on the threshold of the text or of only one part of it to guide the interpretation of the work by the reader. The essay analyzes some novels published in Naples between 1833 and 1846, in which we can observe a rich collection of epigraphs that comment, anticipate and clarify some content and text messages, contributing to emotionally engage the reader in the plot and to establish a communication between the author and the recipient.

Ampiamente usate da Walter Scott, le epigrafi si presentano come elemento costante di molti romanzi storici italiani dell'Ottocento. Secondo la definizione di Genette, esse sono citazioni inserite «in esergo»,² prima dell'opera o di alcune sue parti, con la funzione di orientarne la ricezione da parte del lettore. Lo studio si concentra su un repertorio di romanzi pubblicati a Napoli tra il 1833 e 1847, in cui è possibile individuare un ricco campionario di epigrafi che di volta in volta anticipano, commentano o chiariscono alcuni contenuti e messaggi del testo, contribuendo ad «aumentare la sensazione, l'emozione del lettore»³ e a stabilire quel «patto comunicativo»⁴ tra l'autore e il destinatario su cui si basa la fruizione dell'opera.

¹ GENETTE Gérard, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, trad. ingl. di J. E. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 144.

² GENETTE Gérard, *Soglie: i dintorni del testo*, trad. it. di C. M. Cederna, Einaudi, Torino 1989, p.141.

³ STENDHAL, *Oeuvres intimes*, Gallimard, Paris 1982, II, p. 129 (la traduzione italiana è tratta dal testo di GENETTE, *Soglie*, cit., p. 155).

⁴ DI FAZIO Margherita, *Dal titolo all'indice: forme di presentazione del testo*, in L. Fava Guzzetta et al. (a cura di), *L'età romantica e il romanzo storico in Italia*, Bonacci Editore, Roma 1988, p. 71.

L'epigrafe è uno degli elementi del paratesto per mezzo dei quali un'opera letteraria si presenta come «libro».⁵ Essa è una citazione posta sulla «soglia»⁶ dell'opera o di alcune sue parti, al «confine fra la parola e il silenzio»,⁷ in una zona di «transizione»⁸ tra il testo e ciò che sta al di fuori di esso. Come osserva Margherita Di Fazio, oltre ad essere citazione, l'epigrafe svolge una funzione di «pre-dizione» in quanto, inserita in una «posizione di avanguardia e di separatezza, anticipa, con azione metatestuale»,⁹ particolari contenuti del romanzo o dei singoli capitoli. Essa induce il destinatario, «capace di coglierne il suggerimento», a confrontarla col testo a cui è anteposta e ad interpretare quest'ultimo secondo un «preesistente messaggio letterario»¹⁰ che ne condiziona la ricezione.¹¹

Le modalità di impiego di questo particolare elemento paratestuale possono variare a seconda delle tendenze dell'epoca, della casa editrice e del genere letterario. Spesso le epigrafi si presentano come una sequenza di versi, ma non sono rari i casi in cui sono inseriti brani in prosa. Possono essere racchiuse tra virgolette oppure scritte in corsivo, riportate in lingua originale o tradotte in quella dell'autore. Talvolta compaiono sul frontespizio, talaltra in corrispondenza dell'introduzione, prima di ciascun capitolo o prima della conclusione. Come nota ancora la Di Fazio, in uno studio sulle «forme di

⁵ «L'opera letteraria [...] per assicurare la sua presenza nel mondo [...] in forma [...] di libro» risulta sempre accompagnata da produzioni «verbali e non verbali come [...] un nome d'autore, un titolo, una prefazione, delle illustrazioni» (GENETTE, *Soglie*, cit., p. 3).

⁶ GENETTE, *Soglie*, cit., p. 4.

⁷ DI FAZIO, *Dal titolo all'indice*, cit. p. 106.

⁸ DEMARIA Cristina, FEDRIGA Riccardo, *Il paratesto*, Sylvestre Bonnard, Milano 2001, p. 9.

⁹ DI FAZIO, *Dal titolo all'indice*, cit., p. 106.

¹⁰ BORRELLI Clara, *La Napoli tragica di Francesco Mastriani e altri studi da Bruno a Viviani*, L'Orientale Editrice, Napoli 2013, p. 126.

¹¹ Questa operazione non sempre è immediata perché il messaggio può risultare poco chiaro e svelarsi soltanto al termine della lettura. «Epigrafare», afferma Genette, «è sempre un gesto silenzioso», compiuto dallo scrittore, «la cui interpretazione rimane responsabilità del lettore» (GENETTE, *Soglie*, cit., p. 153).

presentazione del testo»,¹² assai vario è l'uso delle epigrafi all'interno del romanzo storico della prima metà dell'Ottocento. Ampiamente presenti nelle opere di Walter Scott, esse sono un elemento costante di molti romanzi italiani quali, ad esempio, la *Sibilla Odaleta. Episodio delle guerre d'Italia alla fine del secolo XIV* (1827) di Carlo Varese, il *Falco della Rupe o La guerra di Musso* (1829) di Giambattista Bazzoni, *La battaglia di Benevento. Storia del secolo XIII* (1827) e *L'assedio di Firenze* (1836) di Francesco Domenico Guerrazzi. Tra di essi quelli apparsi a Napoli tra 1833 e il 1847 offrono un repertorio alquanto interessante degli usi e delle funzioni che gli scrittori tendevano ad attribuire alle epigrafi.¹³ Occorre dire che nella città partenopea la narrativa storica, come d'altra parte «tutta la letteratura di ispirazione romantica»,¹⁴ si afferma con un certo ritardo rispetto all'Italia settentrionale. Tuttavia, favorisce la produzione di numerose opere tra cui si ricordano *l'Arrigo di Abbate, ovvero La Sicilia dal 1296 al 1313* (1833) e la *Storia di Manfredi re di Sicilia e di Puglia* (1837) di Giuseppe Di Cesare, *Il figlio del proscritto. Racconto storico del secolo XVII* di Michele Baldacchini (1839), *Il Rinnegato salentino, ossia I martiri d'Otranto. Racconto storico del secolo XV* (1839) e *Roberto il Diavolo, ovvero I veneziani in Gallipoli. Episodio*

¹² DI FAZIO, *Dal titolo all'indice*, cit., p. 57. Di Fazio opera uno studio assai accurato sull'uso delle epigrafi nel romanzo storico italiano dell'Ottocento. Il suo saggio ha fornito interessanti spunti per l'indagine qui condotta sulle opere apparse in ambito napoletano tra il 1833 e il 1847. Sulla scorta delle riflessioni della studiosa, infatti, sono state individuate alcune principali funzioni attribuite all'epigrafe nella narrativa di argomento storico e le modalità più frequenti in cui le citazioni si presentano nel testo che precedono.

¹³ Sul romanzo storico a Napoli cfr. CIONE Edmondo, *Il racconto ed il romanzo storico a Napoli (1830-1848)*, in «Rassegna storica napoletana», II (1941), pp. 5-16, poi in *Napoli romantica (1830-1848)*, Domus, Milano 1944, pp. 89-102; BORDO Luciano, *Il romanzo storico nella polemica napoletana. Prime note*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», XIX (1971-1972), pp. 115-131; LASALA Giuseppe, *Sul romanzo storico napoletano dell'Ottocento*, Libreria cooperativa, Bari 1979; GIANNANTONIO Pompeo, *Il romanzo storico a Napoli e i documenti della sua polemica*, in Id., *Alla scuola del Manzoni*, Genesi, Torino 1989, pp. 119-159; PALERMO Antonio, *Mezzo secolo di letteratura a Napoli*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da Giorgio Bàrberi Squarotti, UTET, Torino 1994, vol. I, pp. 193-244; GIAMMATTEI Emma, *Il Racconto e la Città. La cultura letteraria a Napoli (1830-1910)*, in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Storia e civiltà della Campania. L'Ottocento*, Electa, Napoli 1997, pp. 315-347; D'ANTUONO Nunzia, *Il romanzo a Napoli (1833-1854): forme e tipologie*, Editrice Gaia, Angri (Salerno) 2012.

¹⁴ BORRELLI, *La Napoli tragica*, cit., p. 105.

delle guerre aragonesi nel secolo XV (1842) di Giuseppe Castiglione e il *Corrado Capece. Storia pugliese de' tempi di Manfredi* (1846-47) di Giacinto De' Sivo, che formano il *corpus* oggetto della nostra indagine.¹⁵

All'interno di questi romanzi è possibile individuare diversi modi in cui si realizza la relazione tra il testo da cui è attinta l'epigrafe e quello in cui essa è inserita. Una prima considerazione riguarda la posizione in cui è collocato il brano citato.¹⁶ Assai spesso le epigrafi si trovano sul frontespizio, subito dopo il titolo. Esse fungono da introduzione all'intera opera, preparando il lettore agli argomenti trattati. Emblematica, in tal senso, è la scelta di Giuseppe Di Cesare di far precedere l'*Arrigo di Abbate* da un brano in latino del *Panegyricus* (45.6) di Plinio: «Melius homines exemplis docentur, quae in primis hoc in se boni habent quod approbant quae praecipiant fieri posse».¹⁷ Possiamo notare che attraverso l'epigrafe lo scrittore comunica con il desti-

¹⁵ Al centro delle vicende narrate dagli scrittori partenopei vi sono eventi storici che vedono il popolo lottare contro la dominazione di invasori stranieri o appartenenti ad altri stati italiani. Nell'*Arrigo di Abbate*, ad esempio, viene narrata l'eroica resistenza dei siciliani agli assalti degli Angioini, seguiti al patto con cui Jacopo d'Aragona nel 1295 aveva ceduto alla corona di Francia i suoi diritti sulla Sicilia; il *Figlio del proscritto* ha come sfondo la rivolta di Masaniello; nel *Rinnegato salentino* l'autore rievoca la difesa degli otrantini dall'invasione turca che si conclude con il celebre martirio dei cristiani (1480), mentre nel *Roberto il Diavolo* si assiste alla battaglia sostenuta dai gallipolini contro l'assalto dei veneziani avvenuta nel 1489; nel *Corrado Capece*, infine, l'autore ricostruisce le fasi della Battaglia di Benevento (1266). Nella lotta contro l'oppressore gli scrittori proiettano le speranze del Risorgimento italiano che trovano espressione soprattutto nella figura del protagonista, storico o inventato, in cui si condensa la passione politica che anima la trama. Su questi romanzi cfr. D'ANTUONO, *Il romanzo a Napoli*, cit., p. 18.

¹⁶ Rispetto alle opere dei colleghi settentrionali, in quasi tutte quelle degli autori partenopei l'epigrafe è posta sul frontespizio ed anticipa ogni capitolo. Nel *Rinnegato salentino* e nel *Roberto il Diavolo* ne troviamo una prima dell'introduzione mentre solo nel *Corrado Capece* la citazione accompagna anche la *Conclusion*.

¹⁷ DI CESARE Giuseppe, *Arrigo di Abbate, ovvero La Sicilia dal 1296 al 1313*, Stamperia della pietà de' Turchini, Napoli 1933. Traduzione italiana del brano latino: «Per addottrinare gli uomini assai meglio servono i buoni esempi, che hanno questo vantaggio principalissimo, che ad un tempo stesso e insegnano quel che va fatto, e provano che è possibile il farlo» (PLINIUS CAECILIUS SECUNDUS Gaius, *C. Plinii Caecilii Secundi Epistolarum libri decem et panegyricus cum variorum annotationibus quibus suas addidit E. Gros*, trad. it. di P. A. Paravia, Antonelli, Venezia 1839, p. 848).

natario, invitandolo a leggere l'opera come una vicenda esemplare.¹⁸ Allo stesso tempo il lettore, guidato dalla citazione, si predispone a trarre dalla narrazione utili insegnamenti. Vediamo, inoltre, che la scelta di riportare il brano in latino, senza alcuna traduzione, sembra individuare il tipo di pubblico a cui Di Cesare vuole rivolgersi, un pubblico istruito, capace di cogliere citazioni colte.

Talvolta le epigrafi poste sul frontespizio hanno la funzione di introdurre il protagonista, come quella tratta dal *Pirata* (1822) di Walter Scott e inserita dal Castiglione all'inizio del *Roberto il Diavolo*:

Egli era da contarsi fra quegli sfortunati esseri che sono trascinati al male dalla forza delle circostanze, anziché da una naturale inclinazione.¹⁹

Nel romanzo dello scozzese tali parole erano riferite al pirata Cleveland, ma si prestano perfettamente a descrivere la personalità di Roberto. Entrambi i personaggi, infatti, sono dei pirati indotti sulla strada del delitto dal desiderio di vendicare torti subiti in passato e il loro animo è crucciato dai rimorsi in un'ardua lotta tra il bene e il male. Le avventure di ambedue, inoltre, si svolgono sullo sfondo dello scontro tra popoli: nel *Pirata* quello tra gli abitanti delle Isole Shetland e gli scozzesi mentre nel *Roberto il Diavolo* quello tra i veneziani e i gallipolini. La citazione instaura, così, un rapporto di «similarità»²⁰ tra i due testi, basato sulla presenza, nel brano citato, di elementi che li accomunano.

Anche sul frontespizio dei due volumi che compongono il *Corrado Capace* leggiamo un'epigrafe i cui versi sono tratti da un'antica ballata:

Son armato cavaliere
Il leone ho su l'assisa

¹⁸ Sul valore moralizzatore del romanzo del Di Cesare cfr. D'ANTUONO, *Il romanzo a Napoli*, cit., p. 43.

¹⁹ CASTIGLIONE Giuseppe, *Roberto il Diavolo, ovvero I veneziani in Gallipoli. Episodio delle guerre aragonesi nel secolo XV*, Capasso, Napoli 1842.

²⁰ DI FAZIO, *Dal titolo all'indice*, cit., p. 112.

E nel core ho per divisa:
La mia patria ed il mio re.²¹

La citazione sembra qui porsi in un rapporto di continuità con il titolo, il sottotitolo e l'epigrafe che anticipa il primo capitolo. Collocata dopo il nome del protagonista, infatti, essa pare pronunciata dall'eroe eponimo che in apertura di romanzo si presenta al lettore come fedele suddito del re svevo (menzionato a sua volta nel secondo titolo). Segue un lungo brano del Petrarca, anteposto al capitolo iniziale, in cui si ha nuovamente l'impressione che a parlare in prima persona sia proprio il cavaliere Corrado Capece il quale, di ritorno a Napoli per comunicare a Manfredi il triste esito delle operazioni condotte contro l'avanzata di Carlo d'Angiò, riflette dolorosamente sulla difficile condizione della patria:

Non è questo 'l terren ch'io toccai pria?
Non è questo il mio nido
Ove nudrido fui sì dolcemente?
Non è questa la patria in ch'io mi fido,
Madre benigna e pia
Che copre l'uno e l'altro mio parente?
Per Dio, questo la mente
Talor vi mova; e con pietà guardate
Le lagrime del popol doloroso,
Che sol da voi riposo
Dopo Dio spera. E pur che voi mostriate
Segno alcun di pietate;
Virtù contro furore
Prenderà l'arme: e fia il combatter corto

²¹ Del romanzo di De' Sivo si ricordano due edizioni: DE' SIVO Giacinto, *Corrado Capece. Storia pugliese de' tempi di Manfredi*, Tipografia Carluccio, Napoli 1846-1847; Tipografia Vico S. Girolamo, Napoli 1859. Questo romanzo è stato particolarmente apprezzato dalla critica. Secondo Roberto Mascia «sarebbe pur degno di stare accanto agli altri assai più celebri e fortunati del D'Azeglio e del Grossi, del Guerrazzi e del Cantù» (*La vita e le opere di Giacinto de' Sivo 1814-1867. Il narratore. Il poeta tragico. Lo storico*, Arturo Berisio Editore, Napoli 1966, p. 24). Vitelli addirittura afferma che, fatta eccezione per i *Promessi sposi*, l'opera di De' Sivo è superiore «a tutti i romanzi storici di quell'epoca» in quanto in grado di riprodurre «attraverso episodi coloriti splendidamente dalla fantasia e ricchi di drammaticità, la verità storica sul grande e infelice Re Svevo, così falsata dallo intemperante ed orgiastico ingegno di Francesco Domenico Guerrazzi» (VITELLI Andrea, *Spigolature e curiosità di storia napoletana*, C. L. E. T., Napoli 1930, p. 64 e CIONE, *Napoli romantica*, cit., p. 110).

Ché l'antico valore
Negl'italici cor non è ancor morto.²²

De' Sivo opera uno «spostamento della causa»²³ da cui scaturisce l'amarezza espressa nella citazione: nei versi petrarcheschi, lo sgomento derivava dal dramma delle lotte civili e dall'impiego delle milizie mercenarie germaniche nello scontro tra Obizzo d'Este da un lato e Filippino Gonzaga e Luchino Visconti dall'altra, nel romanzo esso nasce, invece, dalla consapevolezza dell'imminente invasione dell'esercito franco-angioino. Notiamo, ancora, che l'epigrafe del secondo capitolo prosegue l'ideale discorso iniziato dal protagonista nel frontespizio, in quanto esprime il disagio nel rivelare a Manfredi l'esito fallimentare delle azioni contro Carlo d'Angiò. La citazione è tratta da Machiavelli:

Come farò?
Dirogli il vero, oppur l'ingannerò?
In dubbio sono ancor quel voglia farmi.
Machiavelli, *Commedia in versi*.²⁴

Nel brano osserviamo uno «spostamento della focalizzazione che si attiva sull'asse dell'identità»²⁵ di genere, dal momento che nel testo originario a parlare è una donna, Doria. Lo scrittore, dunque, mostra una particolare abilità nell'uso dell'epigrafe come strumento che, interagendo con altri elementi del paratesto, introduce gradualmente il lettore nel racconto, lo coinvolge emotivamente nella tragicità del momento storico rievocato ed esprime i sentimenti dei personaggi che danno moto all'azione narrativa.

Utile alla nostra indagine è pure l'epigrafe posta da Michele Baldacchini in testa al primo capitolo del *Figlio del proscritto* che, riproducendo i versi

²² DE' SIVO, *Corrado Capece*, cit., vol. I, p. 1. La citazione riproduce i vv. 81-96 della celebre canzone *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* (l'edizione di riferimento è quella del 1846-1847).

²³ DI FAZIO, *Dal titolo all'indice*, cit., p. 113.

²⁴ DE' SIVO, *Corrado Capece*, cit., p. 14.

²⁵ DI FAZIO, *Dal titolo all'indice*, cit., p. 113.

55-60 del canto XVII del *Paradiso*,²⁶ svolge una funzione introduttiva simile a quella osservata in precedenza. Le parole di Dante esprimono, infatti, l'angoscia dell'abbandono di ogni cosa cara, lo strazio del vagare di luogo in luogo alla ricerca dell'ospitalità altrui che il protagonista, Roberto Brancaccio, ingiustamente esiliato dalla città natale per motivi politici, sperimenta nel corso della narrazione. Anche qui, inoltre, la citazione intrattiene uno stretto rapporto con altri elementi del paratesto: il titolo del romanzo, in cui si fa esplicitamente riferimento alla condizione di proscrizione; l'*Avvertimento*, in cui si allude ad un personaggio storico di nome Brancaccio che per lungo tempo aveva vagato lontano dalla terra d'origine; il titolo del capitolo, *Tradizione e famiglia*, dal quale si intuisce che l'eroe eredita la condizione di proscritto dal genitore, condottiero partenopeo condannato all'esilio dai viceré spagnoli per aver combattuto contro l'introduzione dell'Inquisizione a Napoli. Come osserva D'Antuono, questo dialogo tra le parti del paratesto si ripete in più luoghi del romanzo. Ogni capitolo, infatti, è contrassegnato da un titolo seguito da una citazione che per la pertinenza tematica e la brevità funge quasi da «sottotitolo».²⁷ Nel capitolo II, ad esempio, l'epigrafe è strettamente connessa al titolo, *Venezia*, perché riproduce le parole di Alfieri riferite proprio alla città lagunare: «Del senno uman la più longeva figlia / Stata è pur questa».²⁸

Osservando i modi in cui l'epigrafe anticipa i singoli capitoli, compiendo la sua azione di «ripetizione anticipata»,²⁹ risulta utile la distinzione individuata dalla Di Fazio tra il meccanismo della selezione e quello dell'amplificazione. Il primo si ha quando l'epigrafe «evidenzia uno solo degli elementi presenti nel capitolo», costituendo, in tal modo, una sorta di «sommario, mediante il quale il testo presenta, con versi altrui, il proprio punto di vista su se stesso». Il secondo, invece, «avviene quando l'episodio

²⁶ «Tu lascerai ogni cosa diletta / Più caramente, e questo sia lo strale / Che l'arco dell'esilio più saetta. / Tu proverai siccome sa di sale / Lo pane altrui, e com'è duro calle / Lo scendere e 'l salir per l'altrui scale» (BALDACCHINI Michele, *Il figlio del proscritto. Racconto storico*, Officina Tipografica, Napoli 1839, p. 5).

²⁷ D'ANTUONO, *Il romanzo a Napoli*, cit. p. 69.

²⁸ Si tratta dei vv. 110-111 del capitolo primo della *Satira nona* (BALDACCHINI, *Il figlio del proscritto*, cit., p. 17).

²⁹ DI FAZIO, *Dal titolo all'indice*, cit. p. 115.

espresso dall'epigrafe coglie il nucleo centrale del capitolo [...], o sottolinea, assumendo allora una funzione di commento, l'aspetto valutativo di quanto si va»³⁰ a narrare. Un esempio di selezione è offerto dal *Rinnegato salentino*, in cui i versi tassiani scelti dall'autore pongono l'attenzione su determinate scene o sensazioni che accompagnano la battaglia tra turchi e otrantini. Così, ad esempio, il capitolo XI che narra l'avanzata dei turchi verso Otranto è preceduto dai versi della *Gerusalemme liberata* (XI, 2), in cui Pietro l'Eremita esorta Goffredo a fare una processione per impetrare l'aiuto del Cielo nel prossimo assalto alla città:

Sia dal Cielo il principio: invoca avanti
Nelle preghiere pubbliche, e divote
La milizia degli angioli, e de' santi,

Che ne impetri vittoria ella che puote:
Preceda il clero in sacre vesti, e canti
Con pietosa armonia supplici note;
E da voi Duci gloriosi, e magni
Pietate il vulgo apprenda, e v'accompagni.³¹

Il brano anticipa la processione religiosa con cui nel capitolo gli otrantini invocano la protezione di Dio nell'imminente scontro. La citazione, dunque, seleziona all'interno del conflitto un singolo episodio nel quale la tensione narrativa raggiungerà il suo culmine, ponendo in risalto il tema fondamentale del racconto, la fede del popolo assediato, una fede assoluta che è motore dell'azione e che si manifesterà in tutta la sua forza col martirio dei cristiani.

Per quanto concerne il meccanismo dell'amplificazione con funzione valutativa, è opportuno menzionare i versi del secondo atto del *Conte di Carmagnola* inseriti dal Castiglione prima del X capitolo del *Roberto il Diavolo*, relativo agli scontri tra veneziani e gallipolini:

Tutti fatti a sembianza d'un Solo
Figli tutti d'un solo riscatto
In qual ora, in qual parte del suolo

³⁰ *Ibidem*.

³¹ CASTIGLIONE Giuseppe, *Il rinnegato salentino, ossia i martiri d'Otranto. Racconto storico del secolo XV*, Nicola Vaspandoch, Napoli 1839, p. 192.

Trascorriamo quest'aura vital;
Siam fratelli, siam stretti ad un patto:
Maledetto colui che lo infrange
Che s'innalza sul fiacco che piange
Che contrista uno spirto immortal!³²

Vediamo che l'autore si serve della citazione per esprimere un giudizio negativo sulle discordie italiane, esortando il lettore a dividerlo. Un simile impiego dell'epigrafe si osserva pure nel capitolo XXXII del *Corrado Capece* in cui lo scrittore, prima di narrare la morte di Manfredi nella celebre battaglia di Benevento, riporta i versi del *Saul* di Alfieri: «...E che sovrasta? Morte?... / Morte in battaglia, ell'è di re la morte» (IV, V, 189-190).³³ Sono queste le parole pronunciate dal re d'Israele al figlio Gionata poco prima dello scontro con i Filistei. Per mezzo di esse egli mostra una fierezza ed una dignità che rivivono nel re svevo. Come osserva Borrelli, infatti, i versi alfieriani «ben possono preparare il lettore del romanzo di De' Sivo a valutare la coraggiosa fine 'dell'italo monarca'» che di fronte al pericolo «invece di ritirarsi in luogo sicuro» decise di morire combattendo accanto ai suoi soldati in quanto, «come per Saul»,³⁴ la morte in guerra è morte degna di un re.

Il *Corrado Capece* offre anche un interessante esempio di epigrafe finale, posta cioè al termine della narrazione con una funzione di «motto»³⁵ di chiusura dell'intero romanzo. In corrispondenza della *Conclusione*, De' Sivo inserisce i versi 112-130 del canto terzo del *Purgatorio* con l'intento di imprimere nell'animo del destinatario il messaggio principale della sua opera: «Manfredi è la vittima nobile e coraggiosa del temporalismo papale».³⁶ In tal modo, la citazione diviene espressione dell'ideologia dell'autore il quale, attraverso la rievocazione della battaglia di Benevento, vuole celebrare il pro-

³² CASTIGLIONE, *Roberto il Diavolo*, cit., p. 195.

³³ DE' SIVO, *Corrado Capece*, cit., vol. II, p. 237.

³⁴ BORRELLI, *La Napoli tragica*, cit., p. 127.

³⁵ DEMARIA, FEDRIGA, *Il paratesto*, cit., p. 116.

³⁶ BORRELLI, *La Napoli tragica*, cit., p. 128.

getto vagheggiato dal sovrano e ostacolato dai Papi di «realizzare una potenziale unità politica dell'Italia».³⁷

Dal punto di vista formale, infine, osserviamo che a volte gli autori nel citare il brano tratto da una precedente opera ne saltano alcune parti.³⁸ È il caso, ad esempio, dei versi della *Sofonisba* di Alfieri che Castiglione antepone al capitolo III del *Rinnegato salentino*, nel quale narra la tormentata storia d'amore tra il protagonista, Ghino Lanfranchi, ed Eleonora: «Veduta poscia / Di Sofonisba la bellezza io vinto / io preso, io servo allor [...] / D'uno error nell'altro / Cadendo andai». Il romanziere non riproduce i versi «più che nol sono / Or nel tuo campo»,³⁹ pronunciati da Siface dopo essere stato sconfitto e fatto prigioniero da Scipione, perché fanno riferimento ad un contesto militare troppo distante da quello sentimentale descritto nel testo che segue.

Un'attenzione particolare merita il discorso relativo all'identità degli scrittori⁴⁰ e alle opere da cui è ricavata l'epigrafe.⁴¹ Come si evince dagli esempi riportati, tra gli autori citati si registra una prevalenza di versi ricavati da Dante, Tasso e Alfieri.⁴² Giacinto De' Sivo ha optato per una grande variazione, inserendo ben trentaquattro brani di opere di autori sempre diversi: oltre a quelli già menzionati, ricordiamo Boccaccio (*Teseide*), Poliziano (*Stanze*),

³⁷ Ivi, p. 111.

³⁸ Di Fazio osserva che gli scrittori possono riportare in una stessa epigrafe più versi tratti da canti diversi di un'opera, dando luogo ad una sorta di «centone», oppure sostituire una parola con un termine più adatto al contesto in cui è inserito (DI FAZIO, *Dal titolo all'indice*, cit., p. 112).

³⁹ CASTIGLIONE, *Il rinnegato salentino*, cit., p. 60.

⁴⁰ Genette distingue tra «epigrafe allografa», vale a dire, attribuita ad un autore che non è lo stesso dell'opera, oppure «autografa». Talvolta, sia l'identità dell'epigrafato che il titolo dell'opera di riferimento possono essere omissi per stimolare la curiosità del lettore, spingendolo ad individuarli per conto proprio (GENETTE, *Soglie*, cit., p. 149).

⁴¹ Osserviamo che nei romanzi esaminati viene sempre indicato il nome dell'epigrafato. Solo nella *Storia di Manfredi* anche il titolo dell'opera da cui è attinta la citazione. Nel *Corrado Capece* e nel *Figlio del proscritto* si trovano citazioni attribuite ad «autore anonimo» oppure a leggende popolari, mentre nel *Rinnegato salentino* e nel *Roberto il Diavolo* sono presenti brani autografi. A volte, gli autori inseriscono due citazioni di autori differenti prima dello stesso capitolo.

⁴² Nei romanzi esaminati, ciascuno degli autori è citato una decina di volte.

Sannazzaro (*Arcadia*) e Ariosto (*Orlando furioso*).⁴³ Nel *Rinnegato salentino*, la selezione, pur essendo piuttosto ricca, privilegia i versi della *Gerusalemme liberata*, specialmente in corrispondenza dei capitoli relativi agli scontri armati tra otrantini e ottomani, presentati come scontri tra cristiani e musulmani. Nelle opere di Baldacchini e di Castiglione rileviamo l'apertura a scrittori stranieri, con una maggiore presenza di quelli appartenenti alla letteratura inglese: Milton (*Il Paradiso perduto*), Shakespeare (*Otello*), Byron (*Il Corsaro*), ma pure francesi, come Hugo (*Notre-Dame de Paris*). Osserviamo ancora la presenza di brani tratti dai classici antichi, oltre che dal già citato *Panegyricus*, scritto da Plinio, anche dall'*Iliade* (nella traduzione di Monti) e dagli *Annales* di Tacito (rispettivamente nel *Rinnegato salentino* e nella *Storia di Manfredi* del Di Cesare). Troviamo anche brani in prosa come nel *Figlio del proscritto*, in cui viene citata la *Storia d'Italia* di C. Botta.

Gli autori sin qui elencati e le loro opere costituiscono una sorta di canone letterario cui i romanzieri facevano riferimento.⁴⁴ Come osserva Genette, «l'orgia epigrafica» del primo Ottocento esprime il desiderio degli scrittori «di integrare il romanzo», e soprattutto il romanzo storico, «a una tradizione culturale».⁴⁵ La citazione colta, cioè, serviva ad attribuire a questo genere nuovo, guardato con sospetto dai tradizionalisti e dai classicisti, un carattere di «intellettualità»⁴⁶ che contribuisse ad affermarne la dignità letteraria. Il nome dell'autore citato, inoltre, è pieno di significato in quanto può fornire utili indicazioni sul pensiero dello scrittore che l'ha scelto e sul messaggio che questi intendeva veicolare attraverso il suo romanzo. Così, ad esempio, l'uso assai frequente dei versi della *Divina Commedia*, esprime una profonda ammirazione nei confronti di Dante,⁴⁷ quale esempio di integrità morale e politica cui occorreva modellarsi alla vigilia dell'esperienza risorgimentale.

⁴³ Riportiamo altri nomi di autori: Cino da Pistoia, Lorenzo de' Medici, Niccolò Machiavelli, Vittoria Colonna, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Giovanni della Casa, Giovan Battista Marino, Pietro Metastasio, Vincenzo Monti.

⁴⁴ DI FAZIO, *Dal titolo all'indice*, cit., p. 110.

⁴⁵ GENETTE, *Soglie*, cit., p. 157.

⁴⁶ DEMARIA, FEDRIGA, *Il paratesto*, cit., p. 118.

⁴⁷ Sul culto di Dante nell'Ottocento cfr. VALLONE Aldo, *Dante e la Commedia come tema letterario dell'Ottocento*, in Id., *Studi sulla Divina Commedia*, Olschki, Firenze 1955, p. 129.

Concludendo osserviamo che i romanzi storici sin qui esaminati, seppure ancora poco conosciuti e apprezzati, sono rappresentativi del grande uso di epigrafi che caratterizza la narrativa romantica. Gli scrittori mostrano una particolare perizia nell'impiego della citazione come strumento del quale servirsi per ancorare la propria produzione ad una riconosciuta tradizione letteraria e, allo stesso tempo, come elemento di confine tra due testi cui attribuire importanti funzioni di anticipazione e di commento, utili a far sì che il destinatario interpreti il racconto nel modo da essi stabilito, a coinvolgerlo emotivamente nella narrazione e ad istituire quel «patto comunicativo»⁴⁸ tra autore e lettore su cui si fonda la fruizione dell'opera.

Bibliografia

- BALDACCHINI Michele, *Il figlio del proscritto. Racconto storico*, Officina Tipografica, Napoli 1839.
- BORDO Luciano, *Il romanzo storico nella polemica napoletana. Prima nota*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», XIX (1971-1972), pp. 115-131.
- BORRELLI Clara, *La Napoli tragica di Francesco Mastriani e altri studi da Bruno a Viviani*, L'Orientale Editrice, Napoli 2013.
- CASTIGLIONE Giuseppe, *Il rinnegato salentino, ossia i martiri d'Otranto. Racconto storico del secolo XV*, Nicola Vaspandoch, Napoli 1839.
- CASTIGLIONE Giuseppe, *Roberto il Diavolo, ovvero I veneziani in Gallipoli. Episodio delle guerre aragonesi nel secolo XV*, Capasso, Napoli 1842.
- CIONE Edmondo, *Il racconto ed il romanzo storico a Napoli (1830-1848)*, in «Rassegna storica napoletana», II (1941), pp. 5-16, poi in *Napoli romantica (1830-1848)*, Domus, Milano 1944, pp. 89-102.
- D'ANTUONO Nunzia, *Il romanzo a Napoli (1833-1854): forme e tipologie*, Editrice Gaia, Angri (Salerno) 2012.
- DEMARIA Cristina, FEDRIGA Riccardo, *Il paratesto*, Sylvestre Bonnard, Milano 2001.
- DE' SIVO Giacinto, *Corrado Capece. Storia pugliese de' tempi di Manfredi*, Tipografia Carluccio, Napoli 1846.

⁴⁸ DI FAZIO, *Dal titolo all'indice*, cit., p. 71.

- DE' SIVO Giacinto, *Corrado Capece. Storia pugliese de' tempi di Manfredi*, Tipografia Carluccio, Napoli 1846-1847.
- DI CESARE Giuseppe, *Arrigo di Abbate, ovvero La Sicilia dal 1296 al 1313*, Stamperia della pietà de' Turchini, Napoli 1933.
- DI FAZIO Margherita, *Dal titolo all'indice: forme di presentazione del testo*, in L. Fava Guzzetta et. al. (a cura di), *L'età romantica e il romanzo storico in Italia*, Bonacci Editore, Roma 1988, pp. 57-122.
- GIAMMATTEI Emma, *Il Racconto e la Città. La cultura letteraria a Napoli (1830-1910)*, in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Storia e civiltà della Campania, L'Ottocento*, Electa, Napoli 1997, pp. 315-347.
- GIANNANTONIO Pompeo, *Il romanzo storico a Napoli e i documenti della sua polemica*, in Id., *Alla scuola del Manzoni*, Genesi, Torino 1989, pp. 119-159.
- GENETTE Gérard, *Soglie: i dintorni del testo*, trad. it. di C. M. Cederna, Einaudi, Torino 1989.
- LASALA Giuseppe, *Sul romanzo storico napoletano dell'Ottocento*, Libreria cooperativa, Bari 1979.
- MASCIA Roberto, *La vita e le opere di Giacinto de' Sivo (1814-1867). Il narratore. Il poeta tragico. Lo storico*, Arturo Berisio Editore, Napoli 1966.
- PALERMO Antonio, *Mezzo secolo di letteratura a Napoli*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da Giorgio Bàrberi Squarotti, UTET, Torino 1994, vol. I, pp. 193-244.
- VITELLI Andrea, *Spigolature e curiosità di storia napoletana*, C. L. E. T., Napoli 1930.
- VALLONE Aldo, *Dante e la Commedia come tema letterario dell'Ottocento*, in Id., *Studi sulla Divina Commedia*, Olschki, Firenze 1955, pp. 129-166.

SEZIONE 1: ATTRAVERSAMENTI TESTUALI

Riscritture

RAFFAELE CESARO

**Nota per una preistoria dell'elegia volgare.
Soluzioni metriche e strategie retorico-formali
in un volgarizzamento ovidiano in versi**

Abstract

The paper aims at providing a further contribution to the history of medieval elegy in the Italian poetic tradition. To this end, an analysis of an anonymous serventes, *Donne piatose diventate crude*, was considered. This poem is a lament of a young woman for an unrequited love and it includes a vernacularization in verse of Narcissus death according to Ovid's *Metamorphoses* (III, 339-510).¹

Il contributo si propone di fornire un ulteriore dato alla conoscenza delle origini dell'elegia medievale nella tradizione poetica italiana con l'analisi di un anonimo serventes, *Donne piatose diventate crude*, lamento di una giovane per un amore non corrisposto, che include al suo interno un volgarizzamento in versi della morte di Narciso secondo la narrazione ovidiana (*Met.* III, 339-510).²

L'elegia volgare raggiunge una piena coincidenza tra il piano espressivo e quello tematico con la *Mirzia* di Leon Battista Alberti, quando si identifica in un lamento d'amore formalizzato entro la struttura del capitolo ternario.³ Prima di allora, infatti, l'elegia trova gli unici elementi di distinzione sul piano intertestuale nell'intonazione dimessa e malinconica e in un comune ed eterogeneo retroterra culturale, che spazia dall'Ovidio dei *Tristia* alla *Consolatio* boeziana fino alle *Lamentazioni* dello Pseudo-Geremia.⁴

¹ OVIDIUS NASO Publius, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 1979, pp. 112-116.

² *Ibidem*.

³ GORNI Guglielmo, *Atto di nascita di un genere letterario: l'autografo dell'elegia «Mirzia»*, in «Studi di filologia italiana», XXX (1972), pp. 251-273.

⁴ Sarebbe impossibile in questa sede ripercorrere l'intera riflessione meta-letteraria due-trecentesca intorno all'elegia, la quale, stando alla ricognizione effettuata da Mengaldo sulle maggiori opere di retorica medievale (MENGALDO Pier Vincenzo, «L'elegia umile» (*De vulgari eloquentia*, II, iv, 5-6), in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIII, 83

L'innovazione albertiana, che ebbe il merito di colmare l'assenza di una veste metrico-formale in cui fosse possibile riconoscere all'elegia una fisionomia esclusiva, potrebbe essere stata preconizzata nell'ambiente dei volgarizzatori trecenteschi:⁵ non sembra casuale, infatti, che nella sua versione in volgare del prosimetro di Boezio, considerato da molti antichi commentatori della *Commedia* come il massimo rappresentante dello stile elegiaco,⁶ Alberto della Piagentina volgarizzi le parti in versi con terzine di endecasillabi a rima baciata, una sistemazione in cui si coglie un precoce «tentativo di rendere in volgare il respiro, se non il ritmo, dell'elegia latina sul metro della terzina dantesca».⁷

(1966), pp. 177-198) non sembra discostarsi di molto dalla generica definizione dantesca di *stilus miserorum*, tanto da avvalorare le parole del Curtius per cui «Die Rechnung geht [...] nicht auf, denn Tragik und Komik werden durch die Sprachform definiert, Elegie durch das Thema» (CURTIUS Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, A. Francke Verlag, Bern 1954, p. 362).

⁵ Un quadro storicamente articolato sui volgarizzamenti nella Firenze del primo Trecento si legge in OVIDIO, *Heroides. Volgarizzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi. I. Introduzione, testo secondo l'autografo e glossario*, a cura di M. Zaggia, Sismel Edizioni del Galuzzo, Firenze 2009, pp. 3-49. Circa il valore delle traduzioni dai classici (con particolare riferimento all'epica) nella storia della letteratura e della cultura italiane, si ricordi almeno l'ampia ricognizione fornita da DE CAPRIO Chiara, *Volgarizzare e tradurre i grandi poemi dell'antichità (XIV-XXI secolo)*, in D. Scarpa (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. III, *Dal Romanticismo a oggi*, Einaudi, Torino 2012, pp. 56-73

⁶ A riguardo basterà ricordare che già Jacopo Alighieri, distinguendo i vari stili poetici nel proemio al suo commento al poema paterno, individua in Boezio l'unica *auctoritas* dello stile elegiaco: «quarto e l'ultimo "eligia", sotto 'l quale d'alcuna miseria si tratta, si come Boezio» (ALIGHIERI Jacopo, *Chiose all'Inferno*, a cura di S. Bellomo, Antenore, Padova 1990, p. 86). Ancora, poco oltre la metà del XIV secolo, un anonimo chiosatore della *Commedia* ribadisce quanto affermato dall'Alighieri a proposito dell'elegia, «que habet tractare de exiliis et angustiiis, ut Boetius» (MAZZUCCHI Andrea (a cura di), *Chiose Filippine. Ms. CF 2 16. Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli*, Salerno editrice, Roma 2002, pp. 187-188).

⁷ CARRAI Stefano, *Appunti per una preistoria dell'elegia volgare*, in A. Comboni, A. Di Ricco (a cura di), *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2003, p. 7. Come già rilevato da Giuliano Tanturli, nella versione di ser Alberto si osserva il tentativo di conciliare l'esigenza di una traduzione completa con il rispetto della misura metrica: «i metri dell'originale, per non sacrificare proprio l'aspetto peculiare del prosimetro, sono resi in terzine, nelle quali l'amplificazione colma le distanze fra la traduzione fedele e le esigenze metriche» (TANTURLI Giuliano, *Volgarizzamenti e ricostruzione dell'antico. I casi della terza e quarta Deca di Livio e di Valerio Massimo, la parte del Boc-*

La vicinanza tra la scelta metrica adottata da ser Alberto e le terzine della *Mirzia* conferma il ruolo determinante dei volgarizzamenti trecenteschi nella definizione dei generi letterari all'interno della cultura poetica volgare,⁸ ma è opportuno notare che il settore dei volgarizzamenti in versi è anche caratterizzato da un'ampia e diversificata sperimentazione metrica le cui soluzioni, pur non spingendosi oltre la soglia del Trecento, potrebbero fornire ulteriori dati per la ricostruzione della complessa evoluzione dei generi. Inoltre, per quanto riguarda l'elegia, se il volgarizzamento di Boezio realizzato da Alberto della Piagentina potrebbe collocarsi a monte dell'assetto metrico proposto da Alberti, l'esclusione del compianto politico o funebre, con la conseguente riduzione dello spettro tematico al solo lamento d'amore,⁹ indurrebbe a ricercare nei volgarizzamenti da Ovidio quei moduli espressivi che già anteriormente al componimento albertiano si ponevano a fondamento del lessico volgare della sofferenza amorosa.

Il codice BNCF II.IV.248, primo lacerto di un'antologia tardo-trecentesca ricostruita dall'acribia filologica di Domenico De Robertis,¹⁰ trasmette alle cc. 24r-28v il lamento in forma di serventese di una giovane donna tormentata da un amore non corrisposto, *Donne pietose, diventate crude*, la cui parte

caccio (a proposito di un'attribuzione), in «Studi medievali», XXVII (1986), pp. 811-888 [885].

⁸ Tale ruolo è stato ribadito di recente da Giovanna Frosini, secondo cui nel Duecento e nel Trecento «i volgarizzamenti rappresentano un momento essenziale nella formazione della letteratura volgare in Italia», una vera e propria rivoluzione «che si giocò nell'ampliamento delle fonti di cultura e di sapienza, e si tradusse nello sforzo di dare anche al volgare [...] una sua dignità formale e una sua tradizione» (FROSINI Giovanna, *Volgarizzamenti*, in G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, vol. II, *Prosa letteraria*, Carocci, Roma 2014, pp. 17-72 [20]).

⁹ Prospettata sin dal tardo Duecento da Giovanni di Garlandia, che descrive l'elegia come un «miserabile carmen, quod continet et recitat dolores amantium» (MARI Giovanni, *Poetria magistri Johannis Anglici de arte prosayca, metrica et rhithmica*, in «Romanische Forschungen», XIII (1902), p. 927).

¹⁰ Cfr. DE ROBERTIS Domenico, *Un codice di rime dantesche ora ricostruito (Strozzi 620)*, in «Studi danteschi», XXXVI (1959), pp. 137-205; DE ROBERTIS Domenico, *Nuove integrazioni allo Strozzi 620*, in «Studi danteschi», XXXVIII (1961), pp. 157-165; DE ROBERTIS Domenico, *Del codice Strozzi 619 (per lo Strozzi 620)*, in «Studi danteschi», XXXIX (1962), pp. 107-117. Al ms. II.IV.248 facevano seguito l'attuale Riccardiano 2730, le ultime cinque carte del Magliabechiano VII.993 e la *nona sezione* (cc. 38r-47v) del Magliabechiano VII.1040.

centrale sviluppa il racconto della morte di Narciso, traducendo di fatto l'episodio del mito dal terzo libro delle *Metamorfosi* (vv. 339-510). Altri dieci manoscritti trasmettono il testo, ma secondo una redazione sensibilmente diversa:¹¹ nel codice Nazionale, infatti, i versi del serventese sono organizzati in cinquantadue stanze di endecasillabi e settenari secondo lo schema ABcABcD DEfDEFg; nel resto della tradizione, dove l'*incipit* risulta lievemente modificato in *Donne piatose, diventate crude*, questo schema rimane invariato ai vv. 1-28 e 302-358, ma muta in ABcCBd DEfFEg ai vv. 29-301, coincidenti con il volgarizzamento da Ovidio.¹²

Entrambe le tipologie strofiche riconducono a forme di matrice provenzale, in virtù del ricorso all'organizzazione dei versi in *coblas capcaudadas*, e mostrano notevoli affinità con il capitolo quadernario, unica forma di serventese in cui il verso breve è composto da un settenario piuttosto che da un quinario.

La struttura metrico-rimica che in *Donne piatose* informa solo i versi incipitari e finali si ritrova nella canzone *Già con lo estivo tempo ambo i Gemelli* di Domenico da Prato (1389 c.a. - 1433 c.a.),¹³ lamento per un amore non corrisposto pronunciato da una giovane donna, che, in uno dei suoi testimoni – il ms. Laurenziano Plut. 41.31 (cc. 33v-38v), trascritto dalla mano dello stesso Domenico – viene designato in rubrica con l'espressione *rimola-*

¹¹ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana: Chig. L.IV.131 (cc. 262r-271r), Chig. M.IV.79 (cc. 11v-16v); Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana: 41.41 (cc. 26r-27v), 90 sup. 89 (cc. 180r-186v), Conv. Soppr. 122 (cc. 25r-29v); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale: II.IV.114 (cc. 13v-15v), Conv. Soppr. B.II.1267 (cc.149r-150r); Firenze, Biblioteca Riccardiana: 1059 (cc. 74r-79r), 1100 (cc. 90r-92r); Perugia, Biblioteca Comunale Augusta: I 20 (cc. 84r-90v).

¹² Un'edizione critica di entrambe le redazioni è stata fornita da chi scrive in un contributo che cerca di dimostrare la seriorità della stesura a testimone unico rispetto a quella pluritesti-moniata e di avanzare una cauta ipotesi sull'identità dell'autore (cfr. CESARO Raffaele, *Un volgarizzamento ovidiano in versi*, in «Filologia italiana», 2018 [in stampa]). I versi del serventese citati nell'ultima parte del contributo sono tratti dall'unica edizione disponibile del testo, fondata sul solo ms. perugino I 20 (cfr. ROSSI Adamo (a cura di), *Poesia pubblicata per le nozze del nobile signore conte Lodovico Oddi colla nobile signora contessa Isabella Baldeschi-Eugeni*, Vagnini, Perugia 1858).

¹³ Cfr. DOMENICO DA PRATO, *Le rime*, testo critico a cura di R. Gentile, De Rubeis, Anzio 1993, pp. 115-123.

tinò.¹⁴ Non sembra, però, che tale termine indichi un specifica forma metrica, poiché nel medesimo manoscritto vi si fa ricorso per definire anche un capitolo quadernario attribuito ad Antonio di Matteo di Meglio (1384-1448), *Eccelsa patria mia, però che amore* (cc. 58r-61v),¹⁵ col quale l'autore si rivolge ai fiorentini per confortarli in seguito alla sconfitta riportata nella battaglia di Zagonara.¹⁶ Si aggiunga che nel ms. Plut. 41.40, anch'esso autografo del pratese, alle cc. 34r-38v si trova rubricata come *rimolatino* una canzone di Domenico, *In una valle tra due montagnette*,¹⁷ altro lamento amoroso, questa volta pronunciato dal poeta, costruito con stanze di sei versi endecasillabi e settenari così disposti: AbCAbC DeFDeF. Ciò che deve aver spinto i rubricatori dei codici laurenziani a legare sotto la comune definizione di *rimolatino* i tre testi, che presentano tre diverse forme metriche (di cui solo una riconosciuta) e si adattano a uno repertorio tematico non del tutto omogeneo, non può che essere l'intonazione elegiaca. L'espressione, dunque, verrebbe impiegata per designare un componimento riconoscibile sotto il profilo stilistico e metricamente riconducibile a una qualunque tipologia di serventese.¹⁸

Detto questo, è possibile che la prima delle due strutture metrico-rimiche di cui si avvale *Donne piateose*, fosse percepita come uno sperimentalismo: è

¹⁴ «Rymolatino del de(tt)io s(er) D(omenico) come una vaga | fantina i(n) una sua camera seco stessa si (con)duole |d'amore (e) p(er)ché l'amato no(n) s'accorge del suo amore», plut. 41.31, c. 33v.

¹⁵ Cfr. MARCELLI Nicoletta, *Un reperto quattrocentesco: la 'Cronichetta' di Neri degli Strinati e il capitolo 'Eccelsa patria mia, però che amore' di Antonio di Matteo di Meglio*, in *Novità su Coluccio Salutati*, Seminario a 600 anni dalla morte (Firenze, 4 dicembre 2006), Olschki, Firenze 2008, pp. 339-374.

¹⁶ «Rimolatino di mess(er)e Antonio di Palagio|per lo quale co(n)forta Fire(n)ze dopo la rotta di Zagonara», plut. 41.31, c. 58r.

¹⁷ Cfr. DOMENICO DA PRATO, *Le rime* cit., pp. 56-66. «Rimolatino del detto Domenico. Dicendo avere sempre mai seguito una cervetta la quale s'ha fatto beffe sempre di lui [...]», plut. 41.40, c. 34r.

¹⁸ In virtù dello schema incatenato sul modello delle *capcaudadas* è stato proposto che «con 'rimolatino' s'intendesse non una particolare variante del serventese, ma qualunque forma metrica caratterizzata dall'incatenamento rimico, comunque attuato, delle varie strofe» (BAUSI Francesco, MARTELLI Mario, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Le Lettere, Firenze 1993, p. 142).

infatti con la generica espressione *versi* che il componimento viene descritto nelle rubriche che lo accompagnano in cinque testimoni. In effetti, sebbene l'etimologia della parola sia ancora incerta,¹⁹ *rimolatino* sembra suggerire che le origini di questa etichetta si connettano alla sperimentazione metrica condotta dai volgarizzatori dei classici latini, in ispecie di Ovidio e del Virgilio delle *Georgiche*. È però significativa l'invenzione di un nome per indicare lamenti in versi che presentano strutture metriche differenti, seppur legate da un andamento narrativo e da una probabile derivazione comune dalla forma quadernaria del serventese. Quanto alle ragioni del doppio schema nella redazione a più testimoni, sembra plausibile ipotizzare l'intenzione da parte dell'autore di distinguere sul piano formale i due momenti in cui si articola il discorso poetico, con l'adozione di una struttura affine al serventese per i versi di *incipit* ed *explicit*, funzionali a stabilire un collegamento diretto tra la quotidianità contemporanea e la vicenda del mito, che è invece espressa mediante una struttura assimilabile alla terzina, impiegata nei volgarizzamenti come equivalente del distico elegiaco.²⁰ Meno chiari sono i motivi dell'allineamento, nella redazione trasmessa dal codice Nazionale, al primo dei due schemi metrici, che sembra trovare una sola altra attestazione nel canzoniere di Domenico da Prato.

I dati dell'analisi linguistica condotta sul serventese hanno messo in rilievo alcuni tratti riconducibili all'area senese, circostanza che ha permesso di sostenere cautamente una delle due proposte attributive offerte dalla tradizione. La prima giunge dall'anonimo compilatore della tavola dei contenuti anteposta al II.IV.248, che indica come autore del componimento Bartolomeo da Castel della Pieve (sec. XIV *in.*-1374), estendendo al serventese l'attribuzione in rubrica del componimento che lo precede, un capitolo in terza rima assegnato appunto a Bartolomeo, in cui si volgarizzano i versi 1-

¹⁹ È generalmente accolta la derivazione da *rimolino* per *remolino*, 'rabbuffo di vento, rimprovero' (BATTAGLIA Salvatore (a cura di), *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., UTET, Torino 1961-2002, vol. XVI, p. 451) Tuttavia, i tre componimenti rubricati come rimolatini, anche quando sottintendono un ammaestramento morale, non sembrano assumere toni polemicici tali da far pensare a un discorso volto a redarguire il lettore o ad ammonirlo criticamente.

²⁰ Cfr. BELTRAMI Pietro G., *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 1991, p. 318.

55 del IV libro dell'*Eneide*, vale a dire il colloquio tra Didone e la sorella Anna (*La reyna con grave fiamma incesa*, c. 23r-v). In un contributo dedicato alla figura e alla produzione letteraria del poeta e grammatico umbro, Francesco Novati rifiutò la proposta del compilatore perché sarebbe «ben diverso lo stile del Capitolo di Narciso»²¹ rispetto a quello che distingue le altre prove dell'autore. Pur prescindendo dal giudizio del Novati, delle due proposte attributive l'unica a collimare con i risultati dell'analisi linguistica è la seconda, proveniente dalla tavola dei contenuti vergata dal senatore ed erudito Carlo Strozzi con cui si apre il ms. BNCF II.IV.114,²² che assegna il serventese a Gano da Colle.

Gano di messer Lapo Paschi da Colle Val d'Elsa fu un rimatore vissuto nella metà del Trecento della cui produzione ci è giunto un *corpus* composto da sette componimenti: un capitolo ternario sul tema dell'innamoramento stagionale, quattro canzoni di impronta gnomica, in cui la forte intonazione morale fa da supporto alla fustigazione del vizio ed esorta a una condotta improntata a un'ingenua versione del messaggio evangelico, e due sonetti, uno incentrato sul tema della morte e un altro in risposta ad Antonio Beccari da Ferrara su un quesito d'amore.²³ Nelle rime di Gano, al quale la lingua letteraria fiorentina non fu affatto sconosciuta, si palesa una discreta incidenza del dialetto senese e, in minor misura, di altre varietà locali, secondo una formula linguistica assimilabile a quella del serventese.²⁴ Potrebbero supportare ulteriormente questa proposta attributiva alcuni rimandi provenienti dal-

²¹ NOVATI Francesco, *Bartolomeo da Castel della Pieve grammatico e rimatore trecentista*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XII (1888), p. 198.

²² «Fuit | Caroli Strozze Senatoris Thomae fil. Anno 1670. Qui pro|pria manu num. 617. Cod. praenotavit, et Indicem | praemisit, et deinde | Bibliothecae Stroctianae», II.IV.114, c. IIIv.

²³ Scarse le notizie biografiche su Gano; l'evento di maggiore interesse relativo alla sua biografia è la breve corrispondenza che ebbe con Francesco Petrarca nel 1353, episodio che suscita non pochi dubbi (cfr. CESARO Raffaele, *La presunta corrispondenza tra Gano da Colle e Francesco Petrarca. Ipotesi sulla Dispersa 24*, in «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», XIX-XX (2014-2015), pp. 245-260). Per le sue rime unico riferimento è l'edizione del *corpus* approntata da Ludovico Frati, priva però di ogni sussidio esegetico (FRATI Ludovico, *Gano di Lapo da Colle e le sue Rime*, in «Il Propugnatore», IV (1893), pp. 195-226).

²⁴ Oggetto della tesi di dottorato di chi scrive è appunto un'edizione critica delle rime di Gano, in funzione della quale è stata condotta l'analisi linguistica di cui si riportano sinteticamente i risultati.

la produzione poetica di Gano. Nei primi cinque versi della canzone *Favole d'Elicona vo lasciare*, in cui l'autore prende le distanze dagli artifici della lirica d'ambientazione mitologica per volgersi a una poesia di contenuto morale, si legge: «Favole d'Elicona vo lasciare, / satiri, ninfe, fauni e Parnaso, / del sulmonese Naso / trasmutazioni e ogni parlar fitto».²⁵ Le *trasmutazioni* del sulmonese Naso costituiscono un indubbio riferimento alle *Metamorfosi*, ma è probabile che Gano sfrutti la polisemia del termine per alludere non solo al poema ovidiano, ma anche all'attività del volgarizzare. L'impiego del verbo *trasmutare* per indicare la riduzione in volgare di un testo pare sia di conio dantesco: nel *Convivio*, la terminologia scolastica che definisce l'opera di volgarizzazione (*translazione, translatori*) ricorre una sola volta (*Conv.* II xiv), mentre è con maggiore frequenza che si riscontra l'impiego di *transmutare e trasmutazioni*.²⁶

L'ipotesi che Gano si sia dedicato a volgarizzare Ovidio fa luce anche sulle parole con cui Antonio Beccari gli si rivolge nel sonetto *La gran virtù che tanto già percosse*.²⁷ Dopo aver topicamente elogiato la sapienza del suo interlocutore, che gli è fonte di giusta fama, il Beccari propone un quesito d'amore: egli vorrebbe incontrare personalmente Gano, ma è trattenuto da una donna che lo ha *preso al laccio* e a ciò non sa porre rimedio. Nella sua replica, *Quella che cresce, per andar, sue posse*,²⁸ il colligiano elabora la risposta attraverso richiami all'immaginario mitologico classico, sostenendo la necessità di soccombere a Cupido. L'invio di un quesito d'amore a un poeta che, stando alla produzione superstite, pare abbia concentrato i suoi sforzi soltanto sulla poesia morale e didascalica, suscita non poche perplessità. La risposta più ovvia non poteva che fondarsi sull'ipotesi di una lirica erotica sommersa, di cui sarebbe sopravvissuto come unico esemplare il capitolo ternario dedicato al trionfo di Venere, precedentemente citato a proposito del

²⁵ FRATI, *Gano* cit., p. 209. Sul passo appena citato sono state introdotte alcune modifiche rispetto all'edizione di Frati sulla base della collazione con altri testimoni manoscritti sconosciuti al primo editore.

²⁶ FOLENA Gianfranco, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1991, p. 38.

²⁷ Cfr. MAESTRO ANTONIO DA FERRARA (Antonio Beccari), *Rime*, edizione critica a cura di L. Bellucci, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1967, pp. 150-151.

²⁸ Cfr. FRATI, *Gano*, cit., p. 224.

corpus dell'autore, ma per la quale si sarebbe pur sempre dovuto supporre una diffusione ampia al punto da giustificare la grande virtù e la fama che Antonio riconosce a Gano.²⁹ Alla luce di questa attribuzione, è forse possibile avanzare l'ipotesi che il ferrarese riconosca Gano non come celebre autore di lirica amorosa, ma come volgarizzatore di Ovidio, per eccellenza maestro dell'arte amatoria.

Il canto doloroso della *Mirzia* non è mai trattenuto entro i limiti della dimensione individuale, tanto da essere frequentemente interrotto da apostrofi a un pubblico di uditori, composto da tutti coloro che hanno cognizione di «che sian le doglie qual soffron gli amanti» (v. 14).³⁰ L'empatia stabilita tra cantore/autore e uditori/lettori supporta l'intenzione di ricavare dall'esperienza dei parametri su cui disciplinare il comportamento dell'innamorato, così da formulare una piccola inchiesta amorosa utile a quei giovani che, attraverso le miserie altrui, possono prendere «[...] arte, vita, opre migliori» (v. 33).³¹ Allo stesso modo *Donne piatose* oscilla tra condivisione ed esemplarità, aprendosi con un'invocazione alle donne affinché soccorrano la giovane tormentata dalle pene d'amore:

Donne piatose, diventate crude,
atate a confortare i giusti prieghi
ch'io nuovamente faccio.
Tanto starò su le ginocchia nude
ch'alcun possente a ciò l'orecchi pieghi
e poi il giusto braccio
a la giusta vendetta ch'io domando.
(v. 1-7)³²

²⁹ Al contrario, il capitolo è trasmesso dal solo ms. II.IV.114.

³⁰ ALBERTI Leon Battista, *Opere volgari*, a cura di C. Greyson, Laterza, Roma-Bari 1966, p. 11.

³¹ Ivi, p. 12. A riguardo non sembra superfluo ricordare che di seguito all'autografo della *Mirzia*, nel ms. Riccardiano 2608, «trascritte dalla stessa mano che ha redatto l'elegia, si trovano alcune *quaestiones* latine, integranti la casistica, già cavillosa di suo, illustrata nelle *Ephebie* di Carlo Alberti» (GORNI, *Atto*, cit., p. 252).

³² ROSSI, *Poesia*, cit., p. 9.

L'appello a un pubblico esclusivamente femminile si configura come l'inizio tipico di molta lirica volgare tre-quattrocentesca ascrivibile alla tipologia testuale che si sta cercando di definire. Il capitolo quadernario *O magnanime donne, in cui biltate* di Simone Serdini, racconto di una giovane insensibile alle frecce di Cupido fino all'incontro fatale con un ingannatore, inizia con un'invocazione alle lettrici affinché apprendano attraverso l'esperienza altrui («Prendavi essempro e prendavi pietate», v. 5);³³ similmente nella canzone *Poi che nel tristo fin[e] convien ch'io scopra*, tratta dal canzoniere di Domenico da Prato, una giovane nobile si rivolge al suo pubblico suggerendo di assumere, nelle questioni d'amore, un contegno non solo temperato, ma addirittura crudele («Donne felici [...], essempro dovvi; / pregando, omè, dirovvi / che vogliate esser crude [...]», vv. 18-21).³⁴

Il componimento si chiude con un'invettiva contro le arguzie dei seduttori e un appello alla vendetta:

Così ti veggia morto, che vorresti
così di me, e di me vorrei anco,
ché la mie vita m'è noia.
Ma prima siano in te per forza desti
gli spirti dell'amor, che 'n ogni fianco
ti stringan sì che moia,
tu per la pena e io per la gran pietà.
Voglia così chi me ne può far lieta.
(vv. 351-358)³⁵

La storia narrata dalla protagonista di *Donne piateose* nei versi che incorniciano il volgarizzamento è chiaramente modellata sull'episodio ovidiano: un giovane bellissimo e sfuggente abbandona chi riesce a irretire con il proprio fascino, suscitando contro di sé desiderio di vendetta e l'auspicio di un'identica sofferenza. Crudeltà dell'amato e vendetta dell'amante sembrano trasferirsi dalla vicenda di Narciso alla contemporaneità della voce narrante,

³³ SERDINI Simone detto il Saviozzo, *Rime*, edizione critica a cura di E. Pasquini, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1965, p. 185.

³⁴ DOMENICO DA PRATO, *Le rime*, testo critico a cura di R. Gentile, De Rubeis, Anzio 1993, p. 98.

³⁵ ROSSI, *Poesia*, cit., p. 30.

assumendo valore topico: nel già citato capitolo quadernario del Serdini, la voce femminile non tarda a sottolineare l'insostenibilità della pena («ch'i' non so quale scoglio / non si movesse a far di me vendetta», vv. 7-8)³⁶ e a invocare l'intervento divino contro l'amato con una lunga preghiera, compresa tra i vv. 605-640, in cui augura al traditore che si «strugga e arda» (v. 628)³⁷ al fuoco di un sentimento non ricambiato, proprio come il Narciso invaghitosi di sé «insieme ugualmente incende ed arde» (v. 113).³⁸

La funzione modellizzante della vicenda di Narciso rispetto all'elegia d'amore non si ferma all'assunzione di quegli elementi basilari che strutturano il racconto didascalico in versi in cui essa viene elaborata tra Tre e Quattrocento: precisi riscontri testuali evidenziano la centralità del mito nella definizione dell'amato crudele, dell'amante non ricambiato e della sua sofferenza.

Numerosi sono, nella lirica volgare tre-quattrocentesca, i lamenti d'amore in cui la descrizione del giovane amato sembra ricalcare il paradigma fornito dal bellissimo cacciatore ovidiano. In un altro capitolo quadernario attribuito al Serdini, *O specchio di Narciso, o Ganimede*, il garzone pellegrino di cui si innamora la voce narrante femminile viene elogiato per il colore dorato dei capelli, lo splendore degli occhi e il candore del viso («con l'aureo crino / e i capelli biondi [...] / Gli occhi ciascun par stella tramontana / e le polite guance escon del sole», vv. 15-18),³⁹ per il carattere ardimentoso e regale («Gli atti e' sembianti da portar corona, / e la franchezza del suo grande ardire», vv. 29-30).⁴⁰ Lo stesso Serdini sembra spingersi al limite della citazione in *O magnanime donne*, quando, nella dettagliata descrizione dell'amato, si accenna a «la bianca man che a Bacco saria bella» (v. 86),⁴¹ verso che sembra tratto proprio da *Donne piateose* («vede le mani che sarien belle a Bac-

³⁶ SERDINI, *Rime*, cit., p. 185.

³⁷ Ivi, p. 209.

³⁸ ROSSI, *Poesia*, cit., 16. Il verso volgarizza l'ovidiano «[...] pariterque accendit et ardet» (III, 426) (OVIDIUS NASO, *Metamorfosi*, cit., p. 112).

³⁹ SERDINI, *Rime*, cit., p. 91.

⁴⁰ Ivi, pp. 91-92.

⁴¹ Ivi, p. 188.

co», v. 108),⁴² piuttosto che dall'originale ovidiano, in cui si associa genericamente la bellezza di Narciso a quella di Bacco, senza alcun riferimento alle mani.⁴³ Nel citato serventese *Già con lo estivo tempo* di Domenico da Prato le medesime qualifiche fisiche e morali illustrano l'immagine del giovane amato dalla fantina che pronuncia la storia, ammaliata dalla luminosità degli occhi e dal biancore del viso («d'ambo le luci di lume adornate», v. 110; «Rose incarnate e gigli / son le tue guance [...]», vv. 118-119).⁴⁴ Tutti questi attributi sembrano tipici di Narciso, sprezzante delle pene finché, specchiandosi nella fonte, vede «in ciascun occhio ridere una stella / [...] le fanciullesche guance / la gola e 'l collo e la nobilitade [...]», vv. 109-103.⁴⁵

Altro elemento peculiare del racconto ovidiano che sembra trasmettersi intatto all'elegia d'amore è l'invocazione agli elementi inanimati del paesaggio. Le parole con cui Narciso si rivolge alle foreste per chiedere consolazione (si legge in *Donne piateose*, ai vv. 146-147: «Udite, selve, se più crudelmente / s'amò giamai o se esser potesse»)⁴⁶ riecheggiano in *Già con lo estivo tempo* («Meco piangete, o insensibili sassi», v. 127),⁴⁷ in *O specchio di Narciso* («E poi che i rivi a' miei gravi dolori / saran commossi [...]», vv. 93-94)⁴⁸ e in un anonimo poemetto, *O Morte avventurosa che a dolci anni*, storia esemplare di due giovani amanti vittime della seduzione carnale, dove al lamento d'amore viene richiesta la partecipazione degli elementi naturali

⁴² ROSSI, *Poesia*, cit., p. 16.

⁴³ OVIDIUS NASO, *Metamorfosi*, cit., p. 112: «et dignos Baccho, dignos et Apolline crines» (III, 421).

⁴⁴ DOMENICO DA PRATO, *Rime*, cit., pp. 116-117.

⁴⁵ ROSSI, *Poesia*, cit., p. 16, che volgarizza «Spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus / [...] inpubesque genas et eburnea colla decusque», III 420-422 (OVIDIUS NASO, *Metamorfosi*, cit., p. 112).

⁴⁶ ROSSI, *Poesia* cit., p. 18, che volgarizza «'Ecquis, io silvae, crudelius' inquit 'amavit?'», III 442 (OVIDIUS NASO, *Metamorfosi*, cit., p. 112).

⁴⁷ DOMENICO DA PRATO, *Rime*, cit., p. 117.

⁴⁸ SERDINI, *Rime*, cit., p. 84.

(«Guardate gli occhi miei di pianto umili / selve che 'ntorno siette, / e poi meco piangete alquanto pie», II, 2-3).⁴⁹

Nonostante la loro parzialità ed esiguità, le corrispondenze appena messe in luce ribadiscono l'impatto che ebbero sulla cultura poetica volgare le letture dei classici volgarizzati, ma soprattutto sembrano indicare una strada per una migliore definizione della genesi dell'elegia volgare e degli altri generi letterari nei volgarizzamenti in versi, un campo ancora da esplorare a fondo. Una discreta quantità di testi, molti ancora da editare criticamente, potrebbe costituire un valido punto di avvio per un'attenta analisi della preistoria del genere, la cui gestazione potrebbe essersi verificata in quel luogo *in limine* tra due sistemi linguistici e culturali qual è lo scriptorio del volgarizzatore.

Bibliografia

- ALBERTI Leon Battista, *Opere volgari*, a cura di C. Greyson, Laterza, Roma-Bari 1966.
- ALIGHIERI Jacopo, *Chiose all'Inferno*, a cura di S. Bellomo, Antenore, Padova 1990.
- BATTAGLIA Salvatore (a cura di), *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., UTET, Torino 1961-2002.
- BAUSI Francesco, MARTELLI Mario, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Le Lettere, Firenze 1993.
- BELTRAMI Pietro G., *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1991.
- CARRAI Stefano, *Appunti per una preistoria dell'elegia volgare*, in A. Comboni, A. Di Ricco (a cura di), *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 2003, pp. 1-15.
- CESARO Raffaele, *La presunta corrispondenza tra Gano da Colle e Francesco Petrarca. Ipotesi sulla Dispersa 24*, in «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», XIX-XX (2014-2015), pp. 245-260.
- CESARO Raffaele, *Un volgarizzamento ovidiano in versi*, in «Filologia italiana», 2018 [in stampa].
- CURTIUS Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, A. Francke Verlag, Bern 1954.

⁴⁹ RABBONI Renzo, *Un inedito tardotrecentesco: l'anonimo "Cardarello"*, in «Atti dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali. Memorie», LXXVIII (1979-1980), p. 25. Il poemetto è trasmesso dal solo ms. II.IV.248 (cc. 25r-28v), di seguito a *Donne pietose*.

- DE CAPRIO Chiara, *Volgarizzare e tradurre i grandi poemi dell'antichità (XIV-XXI secolo)*, in D. Scarpa (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. III, *Dal Romanticismo a oggi*, Einaudi, Torino 2012, pp. 56-73.
- DE ROBERTIS Domenico, *Un codice di rime dantesche ora ricostruito (Strozzi 620)*, in «Studi danteschi», XXXVI (1959), pp. 137-205.
- DE ROBERTIS Domenico, *Nuove integrazioni allo Strozzi 620*, in «Studi danteschi», XXXVIII (1961), pp. 157-165.
- DE ROBERTIS Domenico, *Del codice Strozzi 619 (per lo Strozzi 620)*, in «Studi danteschi», XXXIX (1962), pp. 107-117.
- DOMENICO DA PRATO, *Le rime*, testo critico a cura di R. Gentile, De Rubeis, Anzio 1993.
- FOLENA Gianfranco, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1991.
- FRATI Ludovico, *Gano di Lapo da Colle e le sue Rime*, in «Il Propugnatore», IV (1893), pp. 195-226.
- FROSINI Giovanna, *Volgarizzamenti*, in G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, vol. II, *Prosa letteraria*, Carocci, Roma 2014, pp. 17-72.
- GORNI Guglielmo, *Atto di nascita di un genere letterario: l'autografo dell'elegia «Mirzia»*, in «Studi di filologia italiana», XXX (1972), pp. 251-273.
- MAESTRO ANTONIO DA FERRARA (Antonio Beccari), *Rime*, edizione critica a cura di L. Bellucci, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1967.
- MARCELLI Nicoletta, *Un reperto quattrocentesco: la 'Cronichetta' di Neri degli Strinati e il capitolo 'Eccelsa patria mia, però che amore' di Antonio di Matteo di Meglio*, in *Novità su Coluccio Salutati*, Seminario a 600 anni dalla morte (Firenze, 4 dicembre 2006), Olschki, Firenze 2008, pp. 339-374.
- MARI Giovanni, *Poetria magistri Johannis Anglici de arte prosayca, metrica et rithmica*, in «Romanische Forschungen», XIII (1902), pp. 883-965.
- MAZZUCCHI Andrea (a cura di), *Chiose Filippine. Ms. CF 2 16. Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli*, Salerno editrice, Roma 2002.
- MENGALDO Pier Vincenzo, «L'elegia umile» ('De vulgari eloquentia', II, iv, 5-6), in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIII, 83 (1966), pp. 177-198.
- NOVATI Francesco, *Bartolomeo da Castel della Pieve grammatico e rimatore trecentista*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XII (1888), pp. 182-218.
- OVIDIO, *Heroides. Volgarizzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi. I. Introduzione, testo secondo l'autografo e glossario*, a cura di M. Zaggia, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze 2009.
- OVIDUS NASO Publius, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 1979.

- RABBONI Renzo, *Un inedito tardotrecentesco: l'anonimo 'Cardarello'*, in «Atti dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali. Memorie», LXXVIII (1979-1980), pp. 5-73.
- ROSSI Adamo, *Poesia pubblicata per le nozze del nobil signore conte Lodovico Oddi colla nobil signora contessa Isabella Baldeschi-Eugeni*, Vagnini, Perugia 1858.
- SERDINI Simone detto il Saviozzo, *Rime*, edizione critica a cura di E. Pasquini, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1965.
- TANTURLI Giuliano, *Volgarizzamenti e ricostruzione dell'antico. I casi della terza e quarta Deca di Livio e di Valerio Massimo, la parte del Boccaccio (a proposito di un'attribuzione)*, in «Studi medievali», XXVII (1986), pp. 811-888.

LORENZO BATTISTINI

**Sull'ultima redazione dei *Ricordi* di Francesco Guicciardini.
*Le ragioni di una riscrittura.***

*Se quasi nessuno ormai più crede
quale mai sarà la nuova fede
quali mai saran le nuove mete
che spegneranno la nostra eterna
sete di poter essere sé.*
Francesco Guccini.¹

Abstract

The last redaction of Guicciardini's *Ricordi* represents a quite unique case of *rewriting* in European literature. The historian writes it in 1530 during his stay in Rome; he has not with him the previous drafts of his work but he exclusively relies on his extraordinary memory. In this redaction it happens that the appearance and function of *ricordo* changes radically. Guicciardini's aim is pursuing some partial truths, confined to single cases. The *Ricordi* thus becomes an *experience-book* which transforms the knowledge of its author. The final work is a modern and unsystematic book, a clear reflection of Guicciardini's thought itself.

L'ultima redazione dei *Ricordi* di Francesco Guicciardini rappresenta un caso di *riscrittura* più unico che raro nella storia letteraria europea. L'autore la compone *ex novo* a Roma, nel 1530, senza avere con sé le precedenti stesure dell'opera ma basandosi esclusivamente sulla propria straordinaria memoria. Tale operazione gli permette di dare una funzione diversa alla forma-ricordo da lui utilizzata, il cui scopo diviene quello di perseguire opinioni e verità parziali, circoscritte a singoli casi. L'opera si tramuta così in un *libro-esperienza*, che trasforma profondamente il sapere del Guicciardini accumulato in tanti anni di *negotia*. Il risultato finale è un libretto consustanziale al suo autore, un vero e proprio *unicum*, moderno e asistematico, nel panorama letterario cinquecentesco.

1. La maggior parte degli scritti di Francesco Guicciardini – come sottolineato ormai da anni dalla critica – nasce col preciso scopo di rispondere a

¹ GUCCINI Francesco, *Mondo Nuovo*, in *Amerigo*, Emi, Milano 1978.

delle esigenze personali, intime, contingenti. Oltre a costituire una pratica quotidiana, la scrittura è per lui «il mezzo privilegiato con cui esaminare una situazione precisamente determinata»,² un insostituibile strumento d'osservazione e di conoscenza delle *cose del mondo*; a differenza ad esempio di un Leonardo da Vinci per il quale essa costituisce uno «strumento di registrazione [piuttosto che di] organizzazione del pensiero».³ Per questa ragione, tramite un peculiarissimo intreccio di politica ed autobiografismo, vita e opera dell'autore risultano unite da un legame profondissimo:

Il est difficile de trouver un auteur dont la pensée soit plus intimement liée à son action et aux événements de son temps que ne l'a été celle de Guichardin.⁴

Questa incessante attività di scrittura che accompagna il Guicciardini lungo tutto l'arco della sua vita lo porta inoltre a cimentarsi in diversi generi testuali, che egli riprende e rinnova spesso «con profonde modificazioni».⁵ Ciò spinge l'autore ad allontanarsi dalla tradizione del *libro di famiglia* – un particolare genere «memoriale diaristico, plurale e plurigenerazionale»⁶ che aveva rappresentato la fucina di tutti i suoi primi scritti – per andare a ricercare forme e modelli che fossero funzionali ai propri bisogni interiori, spesso dettati da circostanze esterne.

Tra i vari momenti che scandiscono la vita e la carriera del Nostro, il 1527 rappresenta senza alcun dubbio la cesura più significativa. A seguito del sacco di Roma e della disfatta della lega anti-imperiale, caldeggiata pro-

² PALUMBO Matteo, *Francesco Guicciardini* in F. Brioschi, C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. II, *Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, pp. 541-552 [541-542].

³ VECCE Carlo, *Scritti di Leonardo da Vinci*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura Italiana*, vol. II, *Dal Cinquecento al Settecento*, Einaudi, Torino 1993, pp. 95-124 [110].

⁴ OTETEA Andrei, *François Guichardin: sa vie publique et sa pensée politique*, Picart, Paris 1926, p. 4.

⁵ SCARANO Emanuella, *Guicciardini e il 'classicismo dei moderni'*, in A. E. Baldini, M. Guglielminetti (a cura di), *La 'riscoperta' di Guicciardini: atti del convegno internazionale di studi, Torino, 14-15 novembre 1997*, Name, Genova 2006, pp. 29-43 [30].

⁶ MORDENTI Raul, *I libri di famiglia in Italia*, vol. II, *Geografia e Storia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2001, p. 15.

prio dallo stesso Guicciardini, dopo 11 anni di *negotia* ininterrotti l'uomo politico è costretto per la prima volta a farsi da parte. Egli si rifugia così nella sua villa di Finocchietto a poche miglia da Firenze, dove intanto, approfittando della debolezza del pontefice, gli avversari dei Medici riescono a ripristinare il governo popolare. La crisi tanto paventata negli scritti precedenti è oramai avvenuta e a nulla sono valsi gli sforzi di Guicciardini per evitarla. A causa della condotta ambigua, egoista e poco lungimirante di certi principi, l'impotenza degli Stati italiani viene così suggellata in maniera definitiva: «ambuliamo tutti in tenebris – scriveva profeticamente il 7 agosto 1525 all'amico Machiavelli in una lettera divenuta celeberrima – ma con le mani legate dietro per non poter schifare le percosse».⁷

Immerso in questo inatteso ozio forzoso a Guicciardini non rimane che rifugiarsi nella scrittura. Dopo aver inizialmente ripreso il proprio *libro di famiglia*, egli abbandona tale modello, con ogni probabilità ritenuto oramai desueti e poco funzionale, per redigere tre testi decisamente insoliti rispetto alla sua produzione precedente. Si tratta di una *Consolatoria* redatta sul modello di Boezio, che parte della critica non ha esitato a riconoscere come il «primo esame interiore autosufficiente»⁸ nella storia letteraria italiana, e di due orazioni fittizie, che mettono a loro volta in luce la lunga formazione giuridica dell'autore e rappresentano due modelli contrapposti di arte retorica. L'oratore dell'*Accusatoria*, esponente del governo popolare e dunque avversario di Guicciardini, tenta di persuadere i giudici (immaginari) attraverso una rassegna di sospetti e illazioni, e mira a screditare l'avversario facendo leva su argomentazioni *ad personam*. Diverso invece l'espedito retorico della *Defensoria*, dove l'autore stesso, parlando in prima persona, si difende dalle accuse e dai *romori falsi* formulategli contro ricorrendo a fatti, *pruove* e verità.

L'*Oratio Defensoria*, nata in risposta alla gemella *Oratio Accusatoria*, rimane però incompiuta; anche in questo caso l'autore abbandona prematuramente il proprio testo per passare ad un altro modello di scrittura, più utile e più congeniale. Egli sceglie così di recuperare e riutilizzare la forma breve

⁷ GUICCIARDINI Francesco, *Le lettere*, a cura di P. Jodogne, Istituto Storico Italiano per l'Età moderna e contemporanea, Roma 2008, vol. X, p. 166.

⁸ GUGLIELMINETTI Marziano, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Einaudi, Torino 1977, p. 287.

del *ricordo*, già utilizzata in precedenza in momenti chiave della sua esistenza. Nella primavera del 1528 Guicciardini riprende dunque in mano tutti i ricordi che egli aveva precedentemente redatto⁹ e li rimette assieme, lasciandoli sostanzialmente immutati, in quella che la critica ha ribattezzato redazione B.

Appare evidente come tutti questi passaggi che dal libro di famiglia portano alla forma-ricordo, susseguendosi e andando a formare un percorso espressivo assai articolato, testimonino quanto affannata fosse la ricerca di Guicciardini di un modello che potesse soddisfare le proprie esigenze di allora. Un percorso, potremmo dire, dove i fatti lasciano gradualmente spazio alle idee e alle opinioni. Non è un caso se Marziano Guglielminetti – riprendendo una tesi che fu anche di Jean Starobinski¹⁰ – osserva come il denominatore comune di questi modelli sia da individuarsi nel fatto che tutti quanti potevano in qualche modo giustificare e legittimare l'utilizzo di un certo discorso sull'io:

Due erano le possibilità che Guicciardini aveva dinanzi [...]. L'una consisteva nel trasferire il risultato del colloquio, là avviato, in una serie di sentenze e di massime non prive di riferimenti all'*Erlebnis* del protagonista, senza ritenerla privilegiata rispetto a quella di altri uomini, ma solo più acuita e scalttrita per l'intervento della cattiva sorte [...]. L'altra possibilità a disposizione di Guicciardini, per adeguare il colloquio con sé al momento di crisi attraversato, consisteva invece nel riepilogare le accuse formulategli contro, e poi confutarle [...]. Guicciardini non rifiutò alcuna delle possibilità delineate.¹¹

Questa nuova redazione dei *Ricordi* fonde assieme tra loro due nuclei di riflessioni precedentemente autonomi: quello risalente al 1513 durante il suo soggiorno in Spagna presso la corte di re Ferdinando e trascritto di suo pu-

⁹ Non è il caso di ripercorrere in questa sede la complessa stesura dei *Ricordi* guicciardiniani. Si veda a tal proposito ZANATO Tiziano, *Qualche messa a punto dei Ricordi di Guicciardini*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 186 (2009), pp. 352-429.

¹⁰ Cfr. STAROBINSKI Jean, *Lo stile dell'autobiografia*, trad. it. di G. Guglielmi, in Id., *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino 1975, pp. 204-216.

¹¹ GUGLIELMINETTI, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, cit., pp. 282-283.

gno in due quaderni (Q1 e Q2), e quello redatto a Modena tra il dicembre 1523 e la primavera dell'anno successivo, in un clima di «relativa calma»,¹² quando Guicciardini è in attesa di nuovi incarichi da parte di Leone X. Possiamo dunque considerare la redazione B come il risultato dell'addizione di Q più A, una sostanziale «ricopiatura»¹³ di testi appartenenti a periodi precedenti. Lo scopo dell'autore sembra essere quello di voler rimettere assieme i *cocci sparsi* redatti durante i fervidi anni dei suoi *negotia*, dall'esperienza di Spagna nel 1512, agli anni della luogotenenza. Gli ammonimenti che costituiscono questa nuova raccolta sono da intendere come delle sorti di *rerum politicarum fragmenta*, da trasmettere verosimilmente alle generazioni successive e da diffondere, eventualmente, solo dopo la morte dell'autore. Oltre ai 171 ricordi che costituiscono la serie, Guicciardini lascia anche aperta la possibilità di ampliare l'opera, aggiungendo di suo pugno altre dieci riflessioni inedite, probabilmente con l'intenzione di aggiornare l'opera *mano a mano*.

2. Accade però un fatto: appena due anni dopo la redazione di B, Guicciardini sente il bisogno di riprendere in mano quelle riflessioni e di rivederle profondamente, nella sostanza. Pare che quei tasselli recuperati tra il marzo e l'aprile del 1528 senza apporvi modifiche sostanziali, se non a livello di stile, nel loro insieme non lo possano rappresentare più. Quei pensieri appartengono infatti a un periodo andato, superato, precedente alla catastrofe; essi sono lo specchio di una saggezza che ha ormai dimostrato tutta la sua inutilità ed inefficacia, in quanto non ha permesso all'uomo *savio* di evitare la ruina, e neppure di salvarsi da essa:

Ai ricordi Guicciardini tornò due anni dopo, con grande e rinnovato impegno: segno che quella raccolta del 1528 non lo aveva soddisfatto e che era necessario un ripensamento complessivo.¹⁴

¹² ZANATO, *Qualche messa a punto dei Ricordi di Guicciardini*, cit., p. 364.

¹³ Ivi, p. 367.

¹⁴ Ivi, p. 397.

Guicciardini decide così di riscrivere un'ulteriore versione dei suoi *Ricordi*, ribattezzata poi dalla critica redazione C. Questa viene curiosamente composta durante il suo soggiorno a Roma, tra il maggio e il settembre 1530, senza cioè che l'autore avesse sottomano le precedenti stesure dell'opera, rimaste presumibilmente a Firenze. Per chiarire le numerose corrispondenze testuali tra le diverse versioni – grazie alle quali si ha l'impressione che «nulla vada perduto»¹⁵ nel passaggio da una all'altra – vi è stato chi ha ipotizzato che ciò sia da imputare alla straordinaria memoria dell'autore, fatto più unico che raro all'interno della storia della letteratura europea.¹⁶ La redazione B e la redazione C dei *Ricordi* andrebbero dunque considerati testi differenti, solo apparentemente imparentati tra loro, ed è inevitabile che tale recente scoperta infici il valore del validissimo lavoro di Raffaele Spongano,¹⁷ considerato da decenni un'eccellenza tra le edizioni critiche italiane, il quale vedeva un legame diretto e continuo tra le diverse fasi dell'opera.

In C i *Ricordi* cessano di essere una raccolta di riflessioni prevalentemente legate alla prassi politica – che spesso traevano spunto dalla realtà municipale fiorentina – e diventano un'opera più ricca e più sfaccettata anche a livello contenutistico. Pur non scomparendo affatto, la politica lascia infatti maggiore spazio a riflessioni altre. Ne nascono, in primo luogo, alcune considerazioni riguardo alla natura dell'essere umano, dalle quali prende forma un'antropologia sfaccettata, né di segno puramente positivo né negativo, bensì contraddistinta da un'intrinseca varietà, che «si configura quale peculiare caratteristica dell'umana condizione».¹⁸ Emblematico il caso di C27, che pur condividendo parte del ragionamento col suo corrispettivo B33 sposta tuttavia in maniera evidente l'accento su un'universale riflessione inerente alla natura umana più che sulla prassi da seguire:

¹⁵ GUICCIARDINI Francesco, *Ricordi*, a cura di G. Masi, Mursia, Milano 1994, pp. 5-29 [19].

¹⁶ Cfr. GUICCIARDINI Francesco, *Ricordi*, a cura di G. Palumbo, Commissione per i testi di lingua, Bologna 2009, pp. IX-LXXIX.

¹⁷ Cfr. GUICCIARDINI Francesco, *Ricordi*, a cura di R. Spongano, Sansoni, Firenze 1951.

¹⁸ VINCIERI Paolo, *Note su Machiavelli e Guicciardini*, in Id., *Machiavelli. Il divenire e la virtù*, Il Melangolo, Genova 2011, pp. 143-182 [152].

B33. Tutte le sicurtà che si possono avere dallo inimico sono buone: di fede, di amici, di promesse, e di altre assicurazione; ma per la mala condizione degli uomini e variazione de' tempi, nessuna ne è migliore e piú ferma che lo acconciare le cose in modo che el fondamento della sicurtà tua consista piú in sul non potere lo inimico tuo offenderti che in sul non volere.

C27. La vera e fondata sicurtà di chi tu dubiti è che le cose stiano in modo che benché voglia non ti possa nuocere: perché quelle sicurtà che sono fondate in sulla volontà e discrezione di altri sono fallace, atteso quanto poca bontà e fede si truova negli uomini.¹⁹

Messo davanti alla varietà delle *cose del mondo* – prodotta non piú solamente dalla dicotomia regole/eccezioni ma da ben piú midollari e intrinseche diversità sostanziali²⁰ – l'autore tenta di offrire una conoscenza pratica, che possa fungere da appiglio all'aleatorietà sempre piú pervasiva del presente. L'uomo *savio*, tuttavia, non può piú fare affidamento su quelle qualità che fino ad allora lo avevano distinto; *prudenza* e *discrezione* cessano di rappresentare delle certezze per il futuro e finiscono così col subire un radicale ridimensionamento:

Quanto piú crescono, agli occhi dell'osservatore, la 'varietà delle circostanze' e la molteplicità e accidentalità dei casi esaminati, tanto piú cresce la difficoltà del conoscere. E Guicciardini si trova esattamente in questa situazione: primo pensatore moderno a gustare il frutto amaro della totale perdita dei punti di riferimento e delle certezze acquisite, sia storiche, sia civili, sia intellettuali.²¹

In un mondo dove il concetto stesso di *particolare* diviene ipertrofico e cessa di costituire una sorta di allegato alla regola, è inevitabile che il fun-

¹⁹ GUICCIARDINI Francesco, *Ricordi*, a cura di G. Masi, cit., pp. 64-65.

²⁰ Anche in questo caso la bibliografia sull'argomento è vastissima; mi limito a citare gli studi di SASSO Gennaro, *I volti del 'particolare'*, in Id., *Per Francesco Guicciardini. Quattro studi*, Istituto storico italiano per il Medio Evo, Roma 1984, pp. 1-45, PALUMBO Matteo, *Gli orizzonti della verità: saggio su Guicciardini*, Liguori, Napoli 1984 e PASQUINI Emilio, *Dai Ricordi di Guicciardini ai Pensieri di Leopardi*, in G. Ruozi (a cura di), *Teoria e storia dell'aforisma*, Mondadori, Milano 2004, pp. 39-45.

²¹ ASOR ROSA Alberto, *Ricordi di Francesco Guicciardini*, in Id., *Letteratura italiana*, vol. II, *Dal Cinquecento al Settecento*, cit., pp. 3-94 [36-37].

zionamento stesso di una forma gnomica come il *ricordo* cambi radicalmente. Nonostante il ricorrente utilizzo di imperativi all'inizio di ogni periodo – *guardate, non vi lasciate, non abbiate mai, nega pure*, a dimostrazione della natura normativa dell'opera – il *ricordo* diviene un modello attraverso il quale Guicciardini «consiglia, suggerisce»²² più che ordinare. Il suo carattere sentenzioso ne esce più smussato e lascia così il posto ad un esercizio di *ruminatio*, la quale suona più generalmente come un invito all'interiorizzazione, cosa che tra l'altro egli stesso aveva messo in pratica riscrivendo l'opera *ex novo*:

C9. Leggete spesso e considerate bene questi ricordi, perché è più facile a conoscerli e intenderli che osservarli: e questo si facilita col farsene tale abito che s'abbino freschi nella memoria.²³

Accade inoltre che rispetto alle precedenti stesure del testo, la voce dell'autore si ritagli uno spazio sempre più ingombrante all'interno della prosa. Alla luce della sua *lagrimosa* parabola esistenziale, egli diviene una sorta di «tragico demiurgo»²⁴ che commenta e giudica fatti, detti ed idee altrui, pur rimanendo avaro di riferimenti espliciti. Il vissuto viene così posto, talvolta, al centro dell'enunciato e non costituisce più una semplice appendice ad esso. Eloquentemente in tal senso l'evoluzione che segna il passaggio da B105 a C118:

B105. Non potete avere maggiore virtù che tenere conto dell'onore, perché chi fa questo non teme e' pericoli, né fa mai cosa che sia brutta. Però tenete fermo questo capo, e sarà quasi impossibile che tutto non vi succeda bene. *Expertus loquor*.

C118. A chi stima l'onore assai succede ogni cosa, perché non cura fatiche, non pericoli, non danari. Io l'ho provato in me medesimo, però lo posso dire e

²² RUOZZI Gino, *Forme brevi. Pensieri, massime e aforismi nel Novecento italiano*, Libreria Goliardica, Pisa 1992, p. 249; si veda anche dello stesso autore *Francesco Guicciardini (Ricordi)*, in Id. (a cura di), *Scrittori italiani di aforismi*, Mondadori, Milano 1994, vol. I, pp. 239-245.

²³ GUICCIARDINI Francesco, *Ricordi*, a cura di G. Masi, cit., pp. 56-57.

²⁴ PALUMBO Matteo, *Grammatica e logica dei Ricordi*, in Id., *Gli orizzonti della verità: saggio su Guicciardini*, Liguori, Napoli 1984, pp. 57-139 [76].

scrivere: sono morte e vane le azione degli uomini che non hanno questo stimulo ardente.²⁵

L'esperienza posta alla base del *ricordo*, lungi dall'essere meramente raccontata, fornisce il movente per riflessioni disparate, divenendo così sineddoche di un percorso intellettuale più ampio. È il caso ad esempio del ricordo C111, assente nelle precedenti redazioni, dove le valutazioni di Guicciardini sulla materia giuridica pare prefigurino ben più universali considerazioni sulla *materia del mondo* e sulla difficoltà di approdare a *regole generali*:

C111. E' vulgari riprendono e' iuriconsulti per la varietà delle opinione che sono tra loro: e non considerano che la non procede da difetto degli uomini, ma dalla natura della cosa in sé, la quale non sendo possibile che abbia compreso con regole generali tutti e' casi particolari, spesso e' casi non si trovano decisi appunto dalla legge, ma bisogna coniettarli con le opinione degli uomini, le quali non sono tutte a uno modo. Vediamo el medesimo ne' medici, ne' filosofi, ne' giudici mercantili, ne' discorsi di quelli che governano lo stato, tra' quali non è manco varietà di giudizio che sia tra' legisti.²⁶

La regola lascia così definitivamente spazio alla *doxa*, l'unica in grado di indagare il reale attraverso pensieri-monadi, i quali, come è stato giustamente osservato, invece di tramutarsi in sistema o di elidersi finiscono col giustapporsi.²⁷ Ogni ricordo si fa foriero di una verità autonoma, circoscritta ad un singolo caso:

Ciascun pezzo della raccolta, cioè ogni singolo ricordo, nella sua identità di testo strutturato logicamente, ambisce a dimostrare una tesi: a raggiungere, in altre parole, una verità, svelata alla fine di un preciso procedimento argomentativo. Proprio in questa chiave elementi come le congiunzioni causali, i pro-

²⁵ GUICCIARDINI Francesco, *Ricordi*, a cura di G. Masi, cit., pp. 101-102.

²⁶ Ivi, pp. 99-100.

²⁷ Cfr. PALUMBO Matteo, *Teoria e crisi in Guicciardini*, in Id., *Gli orizzonti della verità*, cit., pp. 11-55 e PALUMBO Matteo, *Francesco Guicciardini e il sillogismo stoico*, in Id., *Mutazione delle cose e 'pensieri nuovi'*. *Saggi su Francesco Guicciardini*, Peter Lang, Bruxelles 2013, pp. 123-137.

nomi relativi, le coordinazioni, sono indispensabili per la chiarezza e per la legittimità del punto d'arrivo.²⁸

A tal proposito è interessante notare come, ad esempio, si moltiplichino l'utilizzo di termini come *nondimeno* e *nondimanco* – presenti solo sette volte nella redazione B rispetto alle venti ricorrenze in C – i quali rivestono spesso il ruolo di connettori all'interno del ragionamento. Entrando spesso in contrasto col *maremagnum* delle opinioni del mondo, lo sforzo di Guicciardini, come quello di qualsiasi moralista, è teso infatti a mitigare la sentenziosità di certe affermazioni e a smascherare la vanità di credenze false, ribaltandone i luoghi comuni. Trattasi di un procedimento tipico della prosa morale, rintracciabile tra gli altri anche in Montaigne e in Leopardi, non a caso due celebri lettori del Nostro.

3. Abbiamo osservato come il peculiare processo di riscrittura che caratterizza l'ultima redazione dei *Ricordi* rappresenti un tipo di operazione opposta a quella che aveva visto nascere la raccolta precedente. Se quest'ultima si prefiggeva di rimettere assieme i *fragmenta* risalenti agli anni politici del Guicciardini, la redazione C testimonia un atto di fondazione vero e proprio da parte dell'autore, uno sforzo teso alla costruzione di una nuova identità dopo che l'immagine pubblica di un tempo si era ormai scheggiata in maniera irrevocabile. Se è vero che, come afferma il filosofo Georges Gusdorf, alla base della letteratura dell'io si cela sempre un tentativo di presa di possesso di sé da parte dello scrivente, il quale tenta attraverso la scrittura di mettere in atto «una seconda lettura della propria esperienza»,²⁹ nel caso di Guicciardini riscrivere i *Ricordi* rappresenta un modo per mettere ordine e rimettere in discussione la validità del proprio sapere, acquisito in tanti anni di *negotia*. L'urgenza di riprendere in mano e di rivedere in profondità riflessioni ormai passate va quindi considerato come il segno distintivo di un ca-

²⁸ PALUMBO Matteo, *Francesco Guicciardini e il sillogismo stoico*, cit., p. 129.

²⁹ GUSDORF Georges, *Conditions et limites de l'autobiographie*, in G. Reichenkron, E. Haase (a cura di), *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert*, Duncker und Humblot, Berlin 1956, pp. 105-123 [114, trad. mia].

rattere che, lungo tutto l'arco di una vita, non assume mai forme rigide, definitive:

I *Ricordi* sono lo specchio di questo approfondirsi e mutare dello spirito del Guicciardini. Essi erano da ultimo un'opera non più di carattere privato, bensì intimo, [...] un diario di esperienza, una storia e confessione del proprio 'io'.³⁰

Lungi dal testimoniare un passaggio da una vita attiva a una più contemplativa – tale considerazione appare infatti poco consona nei riguardi del Guicciardini; il ricordo è e resta di fatto una «preparazione all'azione»³¹ – lo scopo principale della riscrittura dell'opera pare vada individuato nella volontà di trasformare l'esperienza del fallimento in un sapere nuovo, diverso dal precedente; un sapere inevitabilmente più parziale e più consapevole dei propri limiti. Guicciardini si rende conto, infatti, dell'impossibilità di potersi costruire un proprio *sistema particolare* che possa preservarlo dagli errori e dai capricci della fortuna. Ne nasce così un'opera dal carattere sorprendentemente moderno, asistematico, quasi schizofrenico, come ormai era divenuto il modo di pensare del Guicciardini; un libretto che ben riflette un'essenza «ossimorica della vita, che è 'disordine' e contraddizione, necessaria convivenza dei contrari»:³²

C213. In tutte le risoluzione e esecuzione che l'uomo fa, s'ha ostaculo di ragione in contrario, perché nessuna cosa è sì ordinata che non abbia in compagnia qualche disordine: nessuna cosa sì trista che non abbia del buono, nessuna cosa sì buona che non abbia del tristo; donde nasce che molti stanno sospesi perché ogni piccola difficoltà dispiace loro: e questi sono quelli che di natura si chiamano rispettivi, perché a ogni cosa hanno rispetto. Non bisogna fare così, ma pesati gli inconvenienti di ciascuna parte, risolverli a quelli che pesano manco; ricordandosi non poter pigliare partito che sia netto e perfetto da ogni parte.³³

³⁰ GUICCIARDINI Francesco, *Ricordi*, a cura di R. Spongano, cit., pp. VII-CLXIX [XI].

³¹ GUICHARDIN François, *Avertissements politiques (1512-1530)*, a cura di J-L. Fournel, J-C. Zancarini, Les Éditions du Cerf, Paris 1988, pp. 9-28 [10].

³² RUOZZI Gino, *Francesco Guicciardini*, in Id., *Scrittori italiani di aforismi*, cit., p. 244.

³³ GUICCIARDINI Francesco, *Ricordi*, a cura di G. Masi, cit., p. 132.

Eccoci dunque ritornati a dove eravamo partiti. Abbiamo visto come la scrittura, rispondendo ad esigenze intime ben precise, svolga un ruolo attivo nel modo di ragionare del Guicciardini; è il libro infatti che crea l'autore, che lo plasma. Come direbbe Foucault, esso diviene un'esperienza in per se stessa dalla quale egli ne esce diverso, trasformato.³⁴ Come per Montaigne potremmo quindi parlare di un'opera in movimento,³⁵ consustanziale a chi la scrive; essa aprirà la strada al capolavoro assoluto dell'intera produzione guicciardiniana, il testo dove l'incontro/scontro tra l'io dell'autore e gli altri protagonisti della Storia raggiunge il suo apice. La *Storia d'Italia* costituirà infatti per Guicciardini una sorta di *revanche* nei confronti di un'intera *classe dirigente*, colpevole di aver tenuto spesso comportamenti inadeguati rispetto alla propria posizione sociale e al proprio peso politico. Un testo decisamente differente da tutti gli scritti precedenti, che mira più a fare i conti col proprio passato piuttosto che a preparare l'azione futura.

Guicciardini aveva scritto nella Consolatoria:

Dicono alcuni savi che la vita nostra è simile a una commedia nella quale a dare laude a coloro che vi recitano, non si attende tanto che persona ciascuno sostenga, quanto se porta bene la persona che ha [...]. Così la persona che sostengamo nel mondo è quella che ci è data dalla fortuna, ma quello che è lodato in noi è il modo con che noi viviamo nel grado o nella sorte nostra; e se nelle commedie è degno di laude chi rappresenta bene una persona, quanto sarà più lodato chi ne rappresenterà bene dua, massime di spezie diversa!³⁶

Altre fatiche lo attendevano, dunque; era ormai arrivato per lui il tempo di ricoprire un ruolo nuovo all'interno della commedia della propria vita.

³⁴ Cfr. FOUCAULT Michel, *Entretien avec Michel Foucault*, in Id., *Dits et écrits : 1954-1988*, Gallimard, Paris 1994, vol. IV, pp. 41-95.

³⁵ Cfr. STAROBINSKI Jean, *Montaigne. Il paradosso dell'apparenza*, trad. it. di M. Musacchio, il Mulino, Bologna 1984.

³⁶ GUICCIARDINI Francesco, *Consolatoria*, in Id., *Opere*, a cura di E. Scarano, UTET, Torino 1970, pp. 485-512 [508].

Bibliografia

- ASOR ROSA Alberto, *Ricordi di Francesco Guicciardini*, in Id. (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. II, *Dal Cinquecento al Settecento*, Einaudi, Torino 1993, pp. 3-94.
- FOUCAULT Michel, *Entretien avec Michel Foucault*, in Id., *Dits et écrits: 1954-1988*, Gallimard, Paris 1994, vol. IV, pp. 41-95.
- GUCCINI Francesco, *Mondo Nuovo*, in *Amerigo*, Emi, Milano 1978.
- GUGLIELMINETTI Marziano, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Einaudi, Torino 1977.
- GUICCIARDINI Francesco, *Ricordi*, a cura di R. Spongano, Sansoni, Firenze 1951.
- GUICCIARDINI Francesco, *Consolatoria*, in Id., *Opere*, a cura di E. Scarano, UTET, Torino 1970, pp. 485-512.
- GUICCIARDINI Francesco, *Ricordi*, a cura di G. Masi, Mursia, Milano 1994.
- GUICCIARDINI Francesco, *Le lettere*, a cura di P. Jodogne, Istituto Storico Italiano per l'Età moderna e contemporanea, Roma 2008, vol. X.
- GUICCIARDINI Francesco, *Ricordi*, a cura di G. Palumbo, Commissione per i testi di lingua, Bologna 2009.
- GUICHARDIN François, *Avertissements politiques (1512-1530)*, a cura di J-L. Fournel, J-C. Zancarini, Les Éditions du Cerf, Paris 1988.
- GUSDORF Georges, *Conditions et limites de l'autobiographie*, in G. Reichenkron, E. Haase (a cura di), *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert*, Duncker und Humblot, Berlin 1956, pp. 105-123.
- MORDENTI Raul, *I libri di famiglia in Italia*, vol. II, *Geografia e Storia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2001.
- OTETEA Andrei, *François Guichardin: sa vie publique et sa pensée politique*, Picart, Paris 1926.
- PALUMBO Matteo, *Grammatica e logica dei Ricordi*, in Id., *Gli orizzonti della verità: saggio su Guicciardini*, Liguori, Napoli 1984, pp. 57-139.
- PALUMBO Matteo, *Gli orizzonti della verità: saggio su Guicciardini*, Liguori, Napoli 1984.
- PALUMBO Matteo, *Teoria e crisi in Guicciardini*, in Id., *Gli orizzonti della verità: saggio su Guicciardini*, Liguori, Napoli 1984, pp. 11-55.
- PALUMBO Matteo, *Francesco Guicciardini*, in F. Brioschi, C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. II, *Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, pp. 541-552.
- PALUMBO Matteo, *Francesco Guicciardini e il sillogismo stoico*, in Id., *'Mutazione delle cose' e 'pensieri nuovi'. Saggi su Francesco Guicciardini*, Peter Lang, Bruxelles 2013, pp. 123-137.

Sull'ultima redazione dei *Ricordi* di Francesco Guicciardini.
Le ragioni di una riscrittura

- PASQUINI Emilio, *Dai Ricordi di Guicciardini ai Pensieri di Leopardi*, in G. Ruozi (a cura di), *Teoria e storia dell'aforisma*, Mondadori, Milano 2004, pp. 39-45.
- RUOZZI Gino, *Forme brevi. Pensieri, massime e aforismi nel Novecento italiano*, Libreria Goliardica, Pisa 1992.
- RUOZZI Gino, *Francesco Guicciardini (Ricordi)*, in Id. (a cura di), *Scrittori italiani di aforismi*, Mondadori, Milano 1994, vol. I, pp. 239-245.
- SASSO Gennaro, *I volti del 'particolare'*, in Id., *Per Francesco Guicciardini. Quattro studi*, Istituto storico italiano per il Medio Evo, Roma 1984, pp. 1-45.
- SCARANO Emanuela, *Guicciardini e il 'classicismo dei moderni'*, in A. E. Baldini, M. Guglielminetti (a cura di), *La 'riscoperta' di Guicciardini: atti del convegno internazionale di studi, Torino, 14-15 novembre 1997*, Name, Genova 2006, pp. 29-43.
- STAROBINSKI Jean, *Lo stile dell'autobiografia*, trad. it. di G. Guglielmi, in Id., *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino 1975, pp. 204-216.
- STAROBINSKI Jean, *Montaigne. Il paradosso dell'apparenza*, trad. it. M. Musacchio, il Mulino, Bologna 1984.
- VECCE Carlo, *Scritti di Leonardo da Vinci*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura Italiana*, vol. II, *Dal Cinquecento al Settecento*, Einaudi, Torino 1993, pp. 95-124.
- VINCIERI Paolo, *Note su Machiavelli e Guicciardini*, in Id., *Machiavelli. Il divenire e la virtù*, Il Melangolo, Genova 2011, pp. 143-182.
- ZANATO Tiziano, *Qualche messa a punto dei Ricordi di Guicciardini*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 186 (2009), pp. 352-429.

GIUSEPPE ANDREA LIBERTI

**Il *ready-made* tra riscrittura e citazione
I casi di Nanni Balestrini ed Elio Pagliarani**

Abstract

Born as an artistic practice thanks to Marcel Duchamp and Tristan Tzara's Dada movement, *ready-made* found applications in the literary field, too. The reutilization of heterogeneous textual materials (from newspaper articles to scientific prose, up to manuals and public speeches' transcriptions) is a technique of composition that hovers between rewriting and citation, but also between compulsive salvage of already existing texts and originality. In Italy, the poetic translation of Dada experiment has been especially – but not exclusively – exploited by Neo-avanguardia authors and Novissimi poets. Elio Pagliarani's research on the introduction of everyday languages and specialistic jargons in poetry, and so Nanni Balestrini's recycle of mass society scriptures in his verses, found a preferential instrument of linguistic and poetic experimentation in the *ready-made* technique. The paper aims to analyze some strategies of composition of these two authors, trying to understand motives and scopes of other texts' risemantization and, when it is possible, to understand if the textual reutilization responds to ironic, critic or dissenting intentions.

Nato come pratica artistica col Dada di Marcel Duchamp e Tristan Tzara, il *ready-made* ha trovato applicazione anche nel campo della letteratura. Il recupero di materiali testuali eterogenei, che possono spaziare dall'articolo giornalistico alla prosa scientifica, fino ai manuali o alle sbobinate dei discorsi pubblici, si presenta come una tecnica compositiva in bilico tra riscrittura e citazione, al limite esatto tra riutilizzo coatto di testi già esistenti e originalità. In Italia, la traduzione poetica dell'espedito Dada è stata valorizzata in particolare modo – ma non esclusivamente – dagli autori della Neoavanguardia, e specialmente dai poeti Novissimi. La ricerca sull'ingresso di linguaggi del quotidiano e gerghi specialistici nel tessuto poetico condotta da Elio Pagliarani, così come il riciclo delle scritture della società di massa nei versi di Nanni Balestrini, hanno trovato nella tecnica del *ready-made* uno strumento privilegiato di sperimentazione poetica e linguistica. Il contributo intende analizzare alcune strategie compositive di questi autori, cercando di capire a che scopo si risemantizzano passi altrui e, dove possibile, di comprendere se il recupero testuale avvenga in chiave ironica, critica o contestataria.

Nel campo degli studi letterari, la nozione di *riscrittura* è sempre stata avvertita come paradossale, legata com'è all'idea di un testo B che riprende variando un testo A; la presenza del secondo può essere più o meno esibita, resa palese dal recupero di personaggi e ambientazioni o visibile in filigrana attraverso richiami stilistici e tematici,¹ ma ciò nonostante la nuova opera, dalla paternità riconoscibile sebbene generata da processi intertestuali, va considerata assolutamente originale. Potrebbe suonare allora come una piccola provocazione una proposta di riscrittura che veda il nuovo testo coincidere con quello di partenza – nella quale, insomma, nulla venga davvero riscritto. Tale proposta avvicina notevolmente la riscrittura alla citazione diretta, la quale colloca il testo in un sistema di riferimenti che può essere inteso da una comunità più o meno preparata di lettori. La parabola di Pierre Menard suggerirebbe che un testo apparentemente identico a un altro (poniamo, il *Don Quijote* di Cervantes) presenti in realtà profonde differenze linguistiche, formali e di significato,² e proprio il racconto borgesiano descrive il caso lampante di una situazione al limite tra riscrittura e citazione, tra ripresa innovatrice di un precedente e sua conservazione al fine di ancorare il proprio testo a un preciso codice di riferimenti, sia pure nella prospettiva di un loro rovesciamento.

La poesia del Novecento ha trovato un compromesso tra queste due esigenze nella pratica del *ready-made*, nata nel campo dell'arte d'avanguardia ma presto applicata in quello della letteratura, con la quale il testo, pur non subendo modifiche, viene riscritto attraverso il cambiamento di genere.³ In realtà, è ancora da dimostrare che l'immissione in un testo poetico di materiali pre-esistenti di variegata provenienza non necessiti di pur minime modifiche. Quella più evidente ma allo stesso tempo in grado di trasformare il portato dei brani recuperati è la loro messa in versi; dal momento che «un nuovo ordine del discorso produce nuovi significati e slittamenti, così che la

¹ Un'utile introduzione alla riscrittura e ai problemi che questa categoria pone è FANTAPPIÈ Irene, *Riscritture*, in F. de Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Carocci, Roma 2014, pp. 135-166.

² Il riferimento è a BORGES Jorge Luis, *Pierre Menard, autore del Quijote*, in Id., *Finzioni*, trad. it. di A. Melis, Adelphi, Milano 2003, pp. 35-45.

³ Cfr. FANTAPPIÈ, *Riscritture*, cit., p. 142.

tradizione di un testo è sempre un po' il tradimento di quel testo»,⁴ la versificazione consente di lasciare immutati i linguaggi e la sintassi prosastica ma allo stesso tempo trasforma il testo iniziale grazie all'organizzazione cinetica e all'impulso ritmico propri della composizione poetica.⁵

Comprendere il grado d'intervento sul testo di partenza è necessario anche per capire fino a che punto sia lecito accettare l'idea di una scomparsa dell'autore, caldeggiata da tante avanguardie – in una sorta di ritorsione contro un lascito ingombrante del Romanticismo – e perseguita con diversi espedienti, tra i quali, appunto, la rinuncia a scrivere per affidarsi al già-scritto. Il modello dell'autore come creatore e demiurgo della dimensione poetica sembrerebbe seriamente compromesso dall'introduzione di materiali grezzi in un testo che si vorrebbe originale; il suo ruolo, invece, rimane centrale, dal momento che imprime il suo sigillo sin dalla selezione di quanto dovrà adoperare in questa scrittura poetica intrinsecamente liminare. Del resto, se un autore ricorre a simili tecniche, è perché intende provocare uno *straniamento* o, per dirla con Brecht, un *Verfremdungseffekt*. Secondo la teoria formalista, che in esso vedeva addirittura uno dei caratteri precipui di tutta la letteratura, ma tenendo conto anche della codificazione brechtiana,⁶ il *Verfremdungseffekt* deve costringere il pubblico ad assumere un atteggiamento critico nei confronti di un testo che, specie nel caso che ci interessa, è allo stesso tempo noto ed estraneo, costituito da elementi all'altro familiari ma spiazzanti se letti nel medesimo spazio testuale. È forse utile, però, indagare con maggiore attenzione i modi e le operazioni con cui si persegue questa forma di straniamento, specialmente se si considera che, nel circuito letterario contemporaneo, la tecnica del *ready-made* è stata metabolizzata al punto da diventare strumento a cui ricorrono non solo autori legati alle cosiddette

⁴ SALVO ROSSI Andrea, *C'era due volte. Appunti per una concezione eraclitea della (ri)lettura*, in F. de Cristofaro, C. De Caprio (a cura di), *Delle coincidenze. Opificio di letteratura reale/1*, Ad est dell'equatore, Pollena Trocchia 2012, p. 355.

⁵ Cfr. BRIK Osip, *Ritmo e sintassi (Materiali per uno studio del discorso in versi)*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, prefazione di R. Jakobson, Einaudi, Torino 2003, p. 157.

⁶ Per una teoria dello straniamento, cfr. ŠKLOVSKIJ Viktor, *L'arte come procedimento*, in Todorov, *I formalisti russi*, cit., pp. 73-94. Sulla teoria brechtiana dello straniamento, cfr. CHIARINI Paolo, *Bertolt Brecht. Saggio sul teatro*, Laterza, Roma-Bari 1967, in particolare pp. 154-163.

scritture di ricerca, ma anche poeti vicini a quella che si tende ormai a definire la 'tradizione maggioritaria' del Novecento.

Le origini del *ready-made* vanno rintracciate nella storia dell'avanguardia dadaista, e in particolare nell'opera di Marcel Duchamp, che nel 1917 ruota di novanta gradi un orinatoio *Bedfordshire* scrivendovi sopra «R. Mutt 1917». La *Fontana* duchampiana è l'ideale per comprendere i meccanismi di presa in carico estetica di questa ipotesi artistica: è vero che l'autore parte recuperando un oggetto del quotidiano, ma la sua operazione muove da una precisa scelta oggettuale e prosegue nella ricontestualizzazione dell'oggetto, sottoposto addirittura a minimi interventi. Di fatto, Duchamp modifica l'orinatoio rendendolo inutilizzabile, firmandolo (agendo dunque sulla sua materialità) e infine intitolandolo, con palese scarto semantico, *Fontana*. Come notava Louise Norton,

Non è importante se il signor Mutt abbia realizzato o meno la fontana con le sue mani. L'HA SCELTA. Ha preso un articolo ordinario della quotidianità, piazzandolo in modo da far sparire il suo carattere di utilità sotto il nuovo titolo e punto di vista – ha creato un nuovo modo di pensare l'oggetto.⁷

Il discorso che fonda il *ready-made* trova applicazione anche nella letteratura. Fu un altro esponente di spicco di Dada, Tristan Tzara, a realizzare addirittura un manifesto in cui si forniscono istruzioni *Per fare una poesia dadaista*:

Prendete un giornale.
Prendete le forbici.
Scegliete nel giornale un articolo della lunghezza che desiderate per la vostra poesia.
Ritagliate l'articolo.
Ritagliate poi accuratamente ognuna delle parole che compongono l'articolo e mettetele in un sacco.
Agitate delicatamente
Tirate poi fuori un ritaglio dopo l'altro disponendoli nell'ordine in cui sono usciti dal sacco.
Copiate scrupolosamente.
La poesia vi somiglierà.

⁷ NORTON Louise, *The Richard Mutt Case*, in «The Blind Man», 2 (1917), p. 5 [trad. mia].

Ed eccovi divenuto uno scrittore infinitamente originale e di squisita sensibilità, benché incompreso dal volgo.⁸

L'obiettivo di Tzara era dimostrare che la poesia può uscire dalla sua dimensione estetica separata e realizzarsi nella vita di tutti i giorni, poiché la creatività dell'artista non consiste nella sua capacità di costruire forme ma di compiere azioni⁹ o, per meglio dire, atti artistici. Le sue indicazioni contengono *in nuce* i meccanismi comuni alle diverse tipologie di *ready-made* praticate dalla poesia del secondo Novecento, come la selezione precisa di un testo altro da quello poetico e la divisione estremamente calcolata delle componenti da rimodulare.

In Italia, la prosecuzione dell'anti-dettato dadaista fu incarnata dalla Neoavanguardia, e in particolare furono i poeti Novissimi a recuperare le ipotesi tzariane. Il raggruppamento ideato da Alfredo Giuliani (con la complicità di Luciano Anceschi), il cui obiettivo era svecchiare la cultura italiana e sprovvincializzare lo *Strapaese*, guardò con grande interesse a Dada, alle sue diramazioni successive come il New Dada di Robert Rauschenberg e Jasper Johns, e più in generale alle avanguardie storiche primo-novecentesche, come il futurismo russo di Majakovskij e Chlebnikov. Certamente è opportuno distinguere i diversi percorsi intrapresi dai componenti del gruppo sin dagli anni delle loro prime prove, ma ciò non impedisce di riconoscere, nel lavoro complessivo dei Novissimi, un comune interesse per la ricerca sulla lingua della poesia:

Vero è che, se il solo rito ancora praticato dalla nostra cultura è 'lo strappo della maschera', noi siamo andati certamente più in là nello smascheramento, sfidando il silenzio che sempre consegue, insieme con le chiacchiere, al deperimento di un linguaggio, esasperando l'insensatezza, rifiutando

⁸ TZARA Tristan, *Per fare una poesia dadaista*, in Id., *Manifesti del dadaismo*, trad. it. di O. Volta, Einaudi, Torino 1964, p. 96.

⁹ Cfr. MALVEZZI Franco, *L'estetica del Romanticismo e le poetiche delle avanguardie del Novecento*, in F. Italiano, G. Ladolfi (a cura di), *Sentieri poetici nelle arti contemporanee*, Interlinea, Novara 2005, p. 87.

Il *ready-made* tra riscrittura e citazione.
I casi di Nanni Balestrini ed Elio Pagliarani

l'oppressione dei significati imposti, raccontando con gusto e con amore storie pensieri e bolle di questa età schizofrenica.¹⁰

Un vero e proprio campione del *ready-made* nostrano è Nanni Balestrini, del quale è stato detto che «non fa nulla con le proprie mani, ovvero, non scrive, o quasi, da sé, con la propria biro o macchina da scrivere».¹¹ In effetti, l'opera di Balestrini si costruisce sul continuo taglia-e-cuci di materiali eterogenei, legati tra loro adoperando tutte le tecniche di montaggio possibili:¹² si va dal *cut-up* al *fold-in*, fino al *collage* e alla programmazione elettronica del testo. Alla base di queste operazioni c'è un'interpretazione del linguaggio come

fatto verbale, impiegato cioè in modo non-strumentale, ma assunto nella sua totalità, sfuggendo all'accidentalità che lo fa di volta in volta riproduttore di immagini ottiche, narratore di eventi, somministratore di concetti.¹³

Non essendo possibile una mimesi del reale che ne sveli le deformazioni e le distorsioni senza produrre a sua volta mistificazione,¹⁴ Balestrini sottopone a critica il linguaggio attraverso la sua messa in tensione, giocando sulla sua natura di significante piuttosto che sui significati. Se tutto, compresa la parola, è merce nella società capitalista, la scommessa del poeta sarà mostrare di poter creare l'inedito mediante l'uso dello scontato e del prevedibile di ogni giorno.¹⁵ Per dirla altrimenti, si tratta di portare alla luce «abissi che rivelano realtà nascoste e inquietanti» celati dietro «la violenza

¹⁰ GIULIANI Alfredo, *Prefazione ai Novissimi*, in R. Barilli, A. Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 66.

¹¹ BARILLI Renato, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del 'Verri' alla fine di 'Quindici'*, il Mulino, Bologna 1995, p. 68.

¹² Un riferimento essenziale per ogni studio sulle tecniche adoperate dal Balestrini poeta è RENELLO Gian Paolo, *Machinae. Studi sulla poetica di Nanni Balestrini*, CLUEB, Bologna 2010.

¹³ BALESTRINI Nanni, *Linguaggio e opposizione*, in Barilli, Guglielmi, *Gruppo 63*, cit., p. 78.

¹⁴ Cfr. TOSATTI Ada, *Nanni Balestrini: 'tutto in una volta'*, *Introduzione* a N. Balestrini, *Antologica. Poesie 1958-2010*, Mondadori, Milano 2013, p. IX.

¹⁵ Cfr. GIULIANI, *Prefazione ai novissimi*, cit., p. 74.

dell'informazione mediatica che quasi sempre ci racconta una versione deformata e falsa delle cose del mondo».¹⁶

L'ipotesi della riscrittura si dilata al massimo, giacché assumendo la nuda *fattualità* del linguaggio come sua unica caratteristica persistente tutto può *entrare* senza troppi scrupoli nel testo e diventare poesia. Balestrini rimodula le parti utili al discorso che intende costruire senza temere accostamenti ardi, in virtù dell'azione eversiva sul linguaggio che porta ad abolire le distanze di valore e di genere: così, il poemetto *Blackout*, del 1980, è interamente costruito su spezzoni e brani altrui segnalati in una nota al testo dall'autore, che vanno da un volume sul Monte Bianco a una serie di articoli di giornale dedicati alla morte di Demetrio Stratos, fino agli scritti politici di Toni Negri. Senza che vi sia alcuna differenza di valore, i frammenti dalle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* sono seguiti dall'ordinanza di arresto promulgata da Pietro Calogero nei confronti di diversi esponenti di Autonomia operaia.¹⁷

Tuttavia, se il Nostro *non scrive nulla*, la sua presenza autoriale è più che mai attiva; le sue poesie sono realizzate con materiali eterodossi e preesistenti, ma sono anche il risultato di una selezione e gestione estremamente ponderata degli stessi. Se le possibilità offerte dalla pratica del *ready-made* sono il centro stesso della sua poetica, è per una più forte esigenza di mostrare *come* si formulino le poesie piuttosto che *cosa* dicano. In piena consonanza con le teorie di Tzara, l'opera coincide di fatto con l'atto stesso dell'assemblaggio dei materiali linguistici.¹⁸ Una meticolosa organizzazione testuale primeggia sul caos della deflagrazione linguistica. All'azzeramento dei gradi di valore e genere dei passi inseriti nei componimenti si contrappongono strategie di collocamento e seriazione addirittura rigide, come nel

¹⁶ BALESTRINI Nanni, *Lettera al mio ignaro e pacifico lettore*, in Id., *La violenza illustrata. Seguita da Blackout*, guida alla lettura di G. P. Renello, DeriveApprodi, Roma 2001, p. 10.

¹⁷ Cfr. BALESTRINI, *Blackout*, in Id., *La violenza illustrata. Seguita da Blackout*, cit., pp. 144-209.

¹⁸ Renello nota che l'interesse di Balestrini per il *ready-made* e il montaggio si spiega con la loro natura di pratiche teoricamente a disposizione di chiunque (e pertanto, in un'ottica rivoluzionaria, dotate di un potenziale liberatorio enorme); cfr. RENELLO, *Machinae*, cit., p. 25.

Il *ready-made* tra riscrittura e citazione.
I casi di Nanni Balestrini ed Elio Pagliarani

cut-up del *Frammento dell'anarchia*, in cui Balestrini riserva una posizione precisa a ogni testo recuperato¹⁹ nella struttura della stanza:

chiarò chiunque metta la ma
te si ritrae nel momento del raggiungimento d
questo frammento è accertare la vostra attuale velocità e grado
due pezzi a cui dettano ordini e contrordini mentre as
compiere alcuni movimenti con la bra
la città
riesca a comprende²⁰

Può anche darsi che il materiale di partenza sia la trascrizione di un evento storicamente accaduto, come nel caso di una delle *Ballate della Signorina Richmond* che racconta in strofe di quattro versi la cacciata di Luciano Lama dall'Università di Roma del 1977. Quanto si legge nel testo è ampiamente documentato da registrazioni, foto d'epoca e articoli di giornali come «l'Unità», che riporta stralci del discorso del sindacalista:

I lavoratori, i sindacati sono venuti qui per ragionare, per parlare, per ascoltare con calma. La manifestazione di oggi non è fatta, come qualcuno ha detto, con i carri armati: migliaia di lavoratori e di studenti vogliono raccogliersi per discutere di un problema vitale per l'intera società.²¹

All'autore spetta l'organizzazione di questo materiale verbale in una forma poetica dotata di una precisa struttura metrica, la quartina, che si divide in tre versi contenenti le parole di Lama e un verso 'occupato' da slogan e cori dei contestatori:

I lavoratori i sindacati sono venuti qui
per ragionare per parlare per ascoltare con calma
la manifestazione di oggi non è fatta come

¹⁹ Tra i testi riutilizzati da Balestrini sono riconoscibili passi tratti da un testo anarchico, un manuale di sessuologia, un test di lettura e *Il piacere* di Gabriele D'Annunzio.

²⁰ BALESTRINI Nanni, *Frammento dell'anarchia*, in Id., *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete. Volume primo (1954-1960)*, DeriveApprodi, Roma 2015, pp. 298-299, vv. 8-14.

²¹ LAMA Luciano, *Il discorso di Luciano Lama*, in «l'Unità», 19/02/1977.

in Cile i carri armati in Italia i sindacati
come qualcuno ha detto con i carri armati
migliaia di lavoratori e studenti vogliono
raccolgersi per discutere di un problema
lama o non lama lama o non lama²²

In tutti questi casi, ad agire è un effetto di straniamento che potremmo definire potenziato. Non c'è un discorso parallelo col quale questi materiali entrino dialetticamente in conflitto; qui tutto è già dato, e sta al lettore partecipare all'operazione proposta dall'autore superando lo sconcerto dell'ambiguità e sviluppando una sua interpretazione contro l'univocità del senso.²³

Se Balestrini fa del riutilizzo di frammenti verbali il perno di tutta la sua produzione poetica, ritengo possa essere interessante ragionare sulle proposte analoghe di Elio Pagliarani, Novissimo altrettanto estremo, sebbene in modo diverso. Tra i motivi che hanno portato a distinguerlo dal resto del gruppo (lì dove la distinzione non implica sottrazione o contrapposizione) c'è il suo utilizzo accorto degli espedienti poetici in una direzione che valorizzi l'espressività piuttosto che lo *sconvolgimento* del linguaggio. Proprio il ricorso ai *ready-made* da parte di Pagliarani si inserisce in una più ampia ricerca di strumenti che, attraverso una reinvenzione dei generi e un nuovo plurilinguismo, aprano la poesia alle «contraddizioni presenti nel linguaggio di classe».²⁴ Tale lavoro sulla lingua non si dimostra solo nell'introduzione di espressioni e parole dell'italiano medio-basso nella poesia, operazione che data a ben prima della Neoavanguardia, ma soprattutto nell'immissione di gerghi specialistici e registri alternativi al pedale lirico. Pagliarani procede per accostamenti e montaggi, avvicinando frammenti di diversa estrazione linguistica e semantica, fino ad arrivare a proporre interi estratti di «un lin-

²² BALESTRINI Nanni, *La signorina Richmond propone che i lama stiano in Tibet*, in Id., *Le avventure complete della signorina Richmond seguite dal Pubblico del Labirinto*, introduzione di O. del Buono, Testo & Immagine, Torino 1999, pp. 42-44, vv. 1-8.

²³ Cfr. LORENZINI Niva, *Introduzione a Balestrini, Come si agisce e altri procedimenti*, cit., pp. 14-15.

²⁴ PAGLIARANI Elio, *La sintassi e i generi*, in Barilli, Guglielmi, *Gruppo 63*, cit., p. 77.

guaggio-oggetto, prelevato così com'è, e posto a fare da variazione e contrasto con un linguaggio tipico della poesia». ²⁵

Tale prassi è già attestata nella terza opera dell'autore, il *racconto in versi La ragazza Carla* del 1960 (ma è del '62 la sua versione definitiva), nel quale sono presenti immissioni di testo da un manuale di stenodattilografia e da un volume di diritto internazionale. Pagliarani interviene sulla forma-prosa mettendola in versi e integrandola nel testo, sebbene questi brani vengano individuati attraverso una differenziazione tipografica dei caratteri. I *ready-made* della *Carla* sono parte integrante e fondamentale di quel «*pastiche* di toni e livelli stilistici, che rappresenta [...] uno dei fatti più decisamente innovativi della poesia italiana del dopoguerra». ²⁶ Mai si era sperimentata un'introduzione *bruta* di materiali extra-poetici, nemmeno da parte del gruppo di «Officina», il più affine a Pagliarani in quanto a interessi per un nuovo tipo di realismo. Renato Barilli sottolinea che mai un poeta officinale «avrebbe osato essere così *immediato*, affidarsi a un rapporto così sfacciato, così grezzo, mancante delle tracce di un qualche lavoro di modificazione, di presa in carico»; ²⁷ come dire che mai un Pasolini avrebbe accettato di inserire uno scorcio manualistico senza una pur minima rimodulazione poetica, fosse essa attraverso la metrica, fosse essa attraverso il linguaggio. Attento lettore di Brecht, Pagliarani coglie perfettamente le possibilità stranianti offerte dai *ready-made*: così, il *Fondamento del diritto delle genti* assurge a manifesto allegorico dell'ideologia della Milano capitalista in cui è costretta a diventare adulta Carla, mentre i passi tratti dal manuale di stenodattilografia illustrano con inusitato realismo gli studi della giovane donna ma fungono anche da controcanto all'aneddotica della scuola serale, attraverso opportune interruzioni e spezzature. ²⁸ All'anziano signore «che fa steno/ e non sa,

²⁵ MUZZIOLI Francesco, *Montaggio e straniamento: la modernità radicale di Pagliarani*, in «Carte italiane», s. 2, 1 (2004), 'Special Edition on the Poetry of Elio Pagliarani', p. 70. L'importante lavoro di Muzzioli analizza anche i procedimenti di montaggio di opere qui non affrontate come *Lezione di fisica e Fecaloro* e *La ballata di Rudi*.

²⁶ DI GIROLAMO Costanzo, *Ritratti critici di contemporanei. Elio Pagliarani*, in «Belfagor», 29 (1974), p. 197.

²⁷ BARILLI, *La Neoavanguardia italiana*, cit., p. 48.

²⁸ I passi successivi sono tratti da PAGLIARANI Elio, *La ragazza Carla*, in Id., *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di A. Cortellessa, Garzanti, Milano 2006, I, 7, vv. 124-171.

non sa tener la penna in mano», il libro di testo risponde con un esercizio da fare in «*tre ripetizioni consecutive/ senza errore alcuno e perfettamente/ incolonnate*»; la «zoppina» presente in aula deve forse il suo handicap a cause simili a quelle prospettate in caso di malfunzionamento della macchina da scrivere, come il «*difetto/ di lubrificazione*» o la «*mancanza/ del gancio*»; infine, dopo la breve storia del capovolgimento avvenuto nella vita di Maria Pia Zurlini, che «era nata/ ricca e ha già trent'anni e disperati/ sorrisini», apprendiamo che «*l'inversione/ si può provocare in vari modi:/ colle mani*».

È sin d'ora evidente la connotazione morale dello straniamento cercato da Pagliarani, che spiega anche la sua frequente natura ironica quando non proprio satirica. Alla prima andrà ricondotto il libro in cui è più esplicito l'uso del *ready-made*, *Esercizi platonici*, nel quale Pagliarani non fa altro che mettere in versi passi tratti dalla libera, elegantissima traduzione di alcuni dialoghi platonici curata da Enrico Turolla, soprattutto dal *Filebo*, dal *Simposio* e da poche *Lettere*. La versificazione di frammenti di un autore occidentale notoriamente ostile alla poesia quale Platone è il punto di partenza del *divertissement* di Pagliarani; allo stesso tempo, però, la pacatezza dello stile platonico, che rappresenta pur sempre una tradizione di pensiero antica e feconda,²⁹ si accorda alle riflessioni sul piacere e sull'amore del poeta contemporaneo:

Ti pare che la scienza di costui,
nel caso che egli possieda unico discorso
per il circolo e per la sfera, nella pura oggettività,
possa ritenersi sufficiente?
Sufficiente una tale scienza, se costui,
questa umana sfera nostra che è sensibile,
questi sensibili circoli, ignora?³⁰

Alla satira, invece, pertengono i *cut-up* e i montaggi degli *Epigrammi ferraresi*, nei quali, attraverso la messa in versi di prediche di Girolamo Savonarola, Pagliarani critica il presente giocando con una veste linguistica de-

²⁹ «Queste parole le dice il Socrate del *Filebo*, le ha tradotte Turolla, le ha tagliate in versi Pagliarani, e primo le ha scritte Platone. Sono un dono della tradizione» (GIULIANI Alfredo, *Il dono di Platone*, in «la Repubblica», 30/07/1985).

³⁰ PAGLIARANI, *Esercizi platonici*, VII, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 237.

sueta, ma dotata di grande «tensione lirico-drammatica».³¹ Ma è forse in un testo minore comparso nel «Caffè illustrato» del 2002, *Quando questo lusso*, che il riutilizzo letterale – in questo caso sottoposto davvero a modifiche minime – di materiali testuali mostra tutte le sue potenzialità satiriche. Pagliarani divide in più strofe le dichiarazioni di Giorgio Armani sulla sua collezione ispirata al vestiario della classe operaia,³² intervenendo negli intermezzi con imperativi ed interiezioni molto simili a quelli delle grandi poesie rivoluzionarie:

Avanti marsc, marsc!

‘Sì, mi sono ispirato agli operai perché comunque sono loro il motore del mio lavoro. Ho voluto rendere omaggio a quanti rappresentano un rigore, un modo di vivere paragonabile all’esoterismo di Paesi come l’India, per fare l’esempio più calzante.’

*BisAvanti-marsc, marsc!*³³

Il contrasto è giocato sulla nuova marcia intrapresa dal proletariato, della quale non ha alcuna consapevolezza, e che ha il suo paladino nello stilista che afferma candidamente di aver tratto ispirazione dal «motore del mio lavoro», elegante perifrasi per indicare gli operai pesantemente sfruttati dal celebre marchio. Scegliendo di riportare in versi i commenti originali di Armani, Pagliarani sembra dirci che non c’è bisogno di modificare il dettato del reale per riderne amaramente: la situazione è già abbastanza ridicola così com’è.

Sarebbe sbagliato ridurre i *ready-made* a risultati *privi di originalità*, vista la funzione di rigenerazione della lingua poetica che hanno storicamente svolto e date le combinazioni pressoché illimitate a cui la loro intrinseca se-

³¹ PAGLIARANI, *Nota a Epigrammi ferraresi*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 368. Sulla connotazione satirica degli *Epigrammi ferraresi*, cfr. DE LUCA Bernardo, *Versi satiri. Modi della satira nella poesia del Novecento*, in G. Alfano (a cura di), *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, Carocci, Roma 2015, pp. 251-271.

³² Tali dichiarazioni sono leggibili in diversi articoli di giornale, come ASPESI Natalia, *Se Armani scopre Cipputi*, in «la Repubblica», 17/01/2002.

³³ PAGLIARANI Elio, *Quando questo lusso*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., pp. 448-450, vv. 34-39.

rialità³⁴ li dispone. Attraverso il sezionamento e la ricomposizione di brandelli di messaggi, l'autore ha la possibilità di dare un nuovo senso alla parola già esistente e di rigenerare i messaggi che questa veicola, talvolta (o più spesso, dati gli autori di cui ho provato a offrire una troppo rapida panoramica) svelandone anche l'ideologia sottesa. In fondo, oltre che come tecnica, i *ready-made* potrebbero essere intesi come riscritture implicite, che giocano col loro essere citazioni volutamente infedeli della pluralità di testi che circola nella nostra società per mostrare quanto la parola, anche quella più istituzionalizzata o derubricata a merce, possa dire-altro dalle convenzioni linguistiche stabilite.

Bibliografia

- ASPESI Natalia, *Se Armani scopre Cipputi*, in «la Repubblica», 17/01/2002.
- BALESTRINI Nanni, *Tape Mark I*, in «Almanacco Bompiani», 1962, pp. 145-151.
- BALESTRINI Nanni, *Linguaggio e opposizione*, in R. Barilli, A. Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 77-79.
- BALESTRINI Nanni, *Le avventure complete della signorina Richmond seguite dal Pubblico del Labirinto*, introduzione di O. del Buono, Testo & Immagine, Torino 1999.
- BALESTRINI Nanni, *La violenza illustrata. Seguita da Blackout*, guida alla lettura di G. P. Renello, DeriveApprodi, Roma 2001.
- BALESTRINI Nanni, *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete. Volume primo (1954-1960)*, DeriveApprodi, Roma 2015.
- BARILLI Renato, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del 'Verri' alla fine di 'Quindici'*, il Mulino, Bologna 1995.
- BORGES Jorge Luis, *Finzioni*, trad. it. di A. Melis, Adelphi, Milano 2003.
- BRIK Osip, *Ritmo e sintassi (Materiali per uno studio del discorso in versi)*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, prefazione di R. Jakobson, Einaudi, Torino 2003, pp. 151-185.
- CHIARINI Paolo, *Bertolt Brecht. Saggio sul teatro*, Laterza, Roma-Bari 1967.

³⁴ Molto noto è il lavoro condotto da Balestrini sulle possibilità di composizione con il calcolatore elettronico, antesignano dei moderni computer: la ricombinazione di lacerti testuali operata dal programma su cui viene preparata la macchina è virtualmente infinita. Cfr. BALESTRINI Nanni, *Tape Mark I*, in Id., *Come si agisce e altri procedimenti*, cit., pp. 100-101; BALESTRINI Nanni, *Tape Mark I*, in «Almanacco Bompiani», 1962, pp. 145-151.

Il *ready-made* tra riscrittura e citazione.
I casi di Nanni Balestrini ed Elio Pagliarani

- DE LUCA Bernardo, *Versi saturi. Modi della satira nella poesia del Novecento*, in G. Alfano (a cura di), *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, Carocci, Roma 2015, pp. 251-271.
- DI GIROLAMO Costanzo, *Ritratti critici di contemporanei. Elio Pagliarani*, in «Belfagor», 29 (1974), pp. 187-203.
- FANTAPPIÈ Irene, *Riscritture*, in F. de Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Carocci, Roma 2014, pp. 135-166.
- GIULIANI Alfredo, *Prefazione ai Novissimi*, in R. Barilli, A. Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 64-76.
- GIULIANI Alfredo, *Il dono di Platone*, in «la Repubblica», 30/07/1985.
- LAMA Luciano, *Il discorso di Luciano Lama*, in «l'Unità», 19/02/1977.
- LORENZINI Niva, *Introduzione a N. Balestrini, Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete. Volume primo (1954-1960)*, DeriveApprodi, Roma 2015, pp. 7-26.
- MALVEZZI Franco, *L'estetica del Romanticismo e le poetiche delle avanguardie del Novecento*, in F. Italiano, G. Ladolfi (a cura di), *Sentieri poetici nelle arti contemporanee*, Interlinea, Novara 2005, pp. 67-94.
- MUZZIOLI Francesco, *Montaggio e straniamento: la modernità radicale di Pagliarani*, in «Carte italiane», s. 2, 1 (2004), 'Special Edition on the Poetry of Elio Pagliarani', pp. 67-81.
- NORTON Louise, *The Richard Mutt Case*, in «The Blind Man», 2 (1917), p. 5.
- PAGLIARANI Elio, *La sintassi e i generi*, in R. Barilli, A. Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 76-77.
- PAGLIARANI Elio, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di A. Cortellessa, Garzanti, Milano 2006.
- RENELLO Gian Paolo, *Machinae. Studi sulla poetica di Nanni Balestrini*, CLUEB, Bologna 2010.
- SALVO ROSSI Andrea, *C'era due volte. Appunti per una concezione eraclitea della (ri)lettura*, in F. de Cristofaro, C. De Caprio (a cura di), *Delle coincidenze. Opificio di letteratura reale/1*, Ad est dell'equatore, Pollena Trocchia 2012, pp. 345-356.
- ŠKLOVSKIJ Viktor, *L'arte come procedimento*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, prefazione di R. Jakobson, Einaudi, Torino 2003, pp. 73-94.
- TOSATTI Ada, *Nanni Balestrini: 'tutto in una volta'*, *Introduzione a N. Balestrini, Antologica. Poesie 1958-2010*, Mondadori, Milano 2013, pp. VII-XLV.
- TZARA Tristan, *Manifesti del dadaismo*, trad. it. di O. Volta, Einaudi, Torino 1964.

SEZIONE 1: ATTRAVERSAMENTI TESTUALI
Esperimenti linguistici nell'italiano letterario

ALESSIA TERRUSI

L'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna: per un'analisi delle componenti linguistiche del polifileso.

Abstract

The first edition of the *Hypnerotomachia Poliphili* by Francesco Colonna was published in Venice in 1499. The linguistic difficulties and the excess of arcane references always made the appreciation and the circulation of the opera complicated. The *Polifilo* is unique in the history of the humanistic literature and language. This fact made the language used into the book antonomastic: the *polifileso*. But the *Hypnerotomachia* is also a dream's narration, so it represents a vague and hazy reality. Colonna – and all the humanists – thinks that form and content have to correspond each other, so the language of the book becomes the graphic, phonetic and syntactic tool for make it possible. Meaning and signifier coincide each other and the result is a dreamlike language, as complex as the reality which it describes. For this reason he needs the highest linguistic synthesis to represent the heart of all the occidental humanistic culture. But this language did not exist at time, so he needed to create it from scratch. Therefore this paper is an analysis of the four languages within the book: Greek, Latin, vernacular and Venetian dialect. It also aims to show that unique language which was intended to be ancient and modern at the same time and that, in spite of this, made the *Polifilo* a marginal work within the Italian literature.

Nel 1499, a Venezia, uscì la prima edizione dell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna. La difficoltà linguistica e la sovrabbondanza di arcani rimandi al suo interno hanno sempre reso stentati l'apprezzamento e la diffusione dell'opera: il *Polifilo* è infatti un *unicum* nella storia della letteratura e della lingua umanistica, tanto da rendere antonomastico il linguaggio in cui è scritto – il polifileso, appunto. L'*Hypnerotomachia* è la narrazione di un sogno, pertanto si presenta come realtà nebulosa e indefinita. Dal momento che nell'ottica del Colonna – e di tutto l'ultimo Umanesimo – forma e contenuto dovevano necessariamente coincidere, la lingua diventa il mezzo grafico, fonetico e morfosintattico con cui veicolare una realtà straniente. Il significato trova corrispondenze naturali nel significante e il risultato è una lingua onirica, complessa come il mondo che descrive. Serviva quindi una suprema sintesi linguistica che rappresentasse il nucleo di tutta la cultura umanistica occidentale e, dal momento che non esisteva, occorreva crearla *ex novo*. Il presente lavoro si configura quindi come l'analisi di tutte e quattro le lingue presenti nell'opera (greco, latino, volgare e vernacolo veneto) al fine di comprendere quell'unica che, nelle intenzioni del Colonna, fosse insieme antica e moderna e che tuttavia relegò il *Polifilo* entro la categoria della letteratura *in limine*.

L'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna:
per un'analisi delle componenti linguistiche del polifilescio

Francesco Colonna e l'Hypnerotomachia Poliphili

Nel 1499, a Venezia, Aldo Manuzio curò l'uscita della prima edizione dell'*Hypnerotomachia Poliphili*¹ di Francesco Colonna. Per la sontuosità e la cura tipografica è tuttora considerato il più bel libro stampato del Rinascimento. Tuttavia l'effettiva difficoltà linguistica e la sovrabbondanza di arcani rimandi simbolici al suo interno hanno sempre reso stentati l'apprezzamento e la diffusione dell'opera: seppure il progetto dell'autore fosse quello di sviscerare le ragioni e le origini dell'universo umano,² di fatto il *Polifilo* rimase un *unicum* nella storia della letteratura umanistica. L'interesse per l'opera, in ogni caso, dovette persistere per almeno mezzo secolo dalla sua prima pubblicazione, dal momento che nel 1545 ne uscì una seconda ristampa dal titolo *La Hypnerotomachia di Polifilo, cioè pugna d'amore in sogno, dov'egli mostra che tutte le cose humane non sono altro che sogno et dove narra molt'altre cose degne di cognizione*.

Sull'identità di Francesco Colonna è sorto un acceso dibattito che oppone due schieramenti: da una parte coloro che lo identificano con il frate domenicano Francesco da Venezia,³ dall'altra i seguaci dell'ipotesi di Calvesi (1996), che vede nel Colonna il discendente dei principi prenestini.⁴ Tuttavia, ancor-

¹ Cfr. COLONNA Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di G. Pozzi, L. A. Ciapponi, Antenore, Padova 1964. Il titolo completo dell'edizione manuziana è *Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat*.

² Cfr. BATTAGLIA Salvatore, *Francesco Colonna e il romanzo eterodosso*, in M. Calvesi (a cura di), *La 'Pugna d'amore in sogno' di Francesco Colonna romano*, Lithos Editrice, Roma 1996, pp. 342-348 [342].

³ Questa tradizione nasce dall'acrostico formato dalle lettere iniziali di ogni capitolo, che darebbe luce alla dicitura *Poliam frater Franciscus Columba peramavit*. L'opera più autorevole a riguardo è di CASELLA Maria Teresa, POZZI Giovanni, *Francesco Colonna, biografia e opere*, Antenore, Padova 1959. Ma si segnala anche, per la completezza del commento e la chiarezza della traduzione, l'edizione di COLONNA Francesco, *Hypnerotomachia*, cit., da cui sono tratte le citazioni.

⁴ «Per vecchia tradizione si è soliti identificarlo con l'omonimo domenicano vissuto effettivamente nel Veneto (dal 1432 al 1527 circa); ma di recente s'è chiamato in causa, a giusto titolo, il coetaneo Francesco Colonna dei principi romani (anzi prenestini). Le ragioni della nuova attribuzione non dovrebbero lasciare incertezze, anche se ancora non siano suffragate da un documento esplicito. Per le testimonianze interne e strutturali non par dubbio che la ge-

ché aperta, data la maggiore solidità delle prove addotte,⁵ attualmente la disputa vede l'ago della bilancia spostato in favore dell'ipotesi veneta.

Francesco Colonna nacque nel 1433-1434. Generalmente, dunque, lo si considera veneziano. Tuttavia il cognome Colonna era diffuso in tutto il Veneto e in particolar modo a Treviso (CARRARA, 1952), città in cui probabilmente risiedeva il fratello Pietro.⁶ Fin dall'inizio, insomma, le informazioni sul Colonna risultano fumose e incerte. Di fatto non sappiamo niente di lui fino al 1455, anno in cui appare come novizio nel convento di S. Giovanni e Paolo a Venezia.⁷ Tuttavia la data che conclude l'*Hypnerotomachia Poliphili* è segnata come *Tarvisii MCCCCLXVII Kalendis Maii* (Treviso, calende di maggio del 1467). Inoltre, nella seconda parte dell'opera, sono presenti cenni dettagliati alla geografia trevigiana, il che ha fatto sorgere il dubbio che il Colonna si fosse spostato proprio a Treviso durante il noviziato. Sicuramente a Treviso è attestata la sua presenza fino al 1476, anno del suo ritorno a Venezia da cui, tuttavia, viene espulso nel 1477. Non sappiamo il motivo dell'allontanamento, ma certo questa fu la prima di una lunga serie di ribellioni alla disciplina monastica che mettono in luce aspetti caratteriali dell'autore dell'*Hypnerotomachia*⁸ (che peraltro era in fase di elaborazione proprio in

stazione del romanzo debba risalire all'ambiente umanistico di Roma e ai forti interessi archeologici dei Colonna di Palestrina», da BATTAGLIA, *Francesco Colonna*, cit., p. 342.

⁵ Cfr. CASELLA, POZZI, *Francesco Colonna*, cit., pp. 151-153. Parallelemente tutti e settantacinque i punti che Calvesi aveva addotto come prova della romanità di Colonna sono stati ampiamente confutati. Tra questi riveste però una particolare importanza il tentativo di negare la performante patina veneta del linguaggio dell'opera o, addirittura, di attribuirle alle influenze di un circolo di amici padani sul Colonna. Anche perché resterebbe inspiegabile il motivo per cui un autore romano dovesse ripudiare il proprio *milieu* linguistico e culturale per rivolgersi a un ambiente completamente estraneo.

⁶ Difatti Enrico Carrara sostiene che il Colonna fosse originario di Treviso, in CARRARA Enrico, *Opere di Iacopo Sannazaro con saggi dell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna e del Peregrino di Iacopo Caviceo*, UTET, Torino 1952, p. 257.

⁷ Attestazione presente già in FEDERICI Domenico Maria, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal 1100 al 1800 per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, Presso Francesco Andreola, Venezia 1803, II, p. 241.

⁸ A questo proposito può essere utile considerare un racconto del Bandello in cui si rappresenta un tormentato *Fra Francesco Veneziano* in preda a violenti attacchi di furore erotico: «Fra Francesco Veneziano ama una donna che in un altro s'innamora e vuole fare ammazzare il frate, il quale ammazza il rivale e la donna lascia per morta» (cito da BANDELLO Matteo, *Tutte*

L'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna:
per un'analisi delle componenti linguistiche del poliflesco

questo periodo). Abbiamo notizie saltuarie su di lui fino al 1493, anno in cui fu nominato per la seconda volta predicatore a San Marco (aveva già ricoperto la carica nel 1488). Nel 1498 lo troviamo sindaco della Scuola di S. Marco e procuratore del convento. Solo un anno dopo dalla tipografia di Aldo Manuzio uscirà l'*Hypnerotomachia Poliphili*. E proprio a quest'altezza, forse non casualmente, si colloca un fortissimo cambiamento nella vita del Colonna: nel 1500 ricevette infatti il permesso di abitare fuori dal convento (pratica nota con il termine di *esclaustrazione*). Purtroppo non conosciamo le ragioni che portarono a questa dispensa né la durata di questa assenza. L'unico dato certo è che non si prolungò oltre l'anno 1512, a partire dal quale il nome di Francesco Colonna è attestato nei registri del suo convento fino al 1515. Nel 1516 viene però confinato a Treviso con l'accusa di immoralità e gli viene tolta la facoltà di celebrare messa. Tuttavia, nel 1520, il nuovo Maestro Generale dei domenicani Gerolamo da Pennafiel approva il ritorno del Colonna, ormai ottantaquattrenne, nel convento dei Santi Giovanni e Paolo. Questo – nonché l'incarico di maestro di grammatica per i giovani – non bastò comunque a spegnere un temperamento inquieto e tumultuoso che lo porterà a grossi contrasti con il patriarca Antonio Contarini. Fino all'ultimo partecipe dei capitoli convocati per le nomine di predicatore e medico, il Colonna ricevette per anni il privilegio di avere un domestico che servisse nella sua cella legna, pane, vino e del denaro *pro sua maxima egestate et decrepitate*. Morì novantaquattrenne nel 1527, e di nuovo l'incertezza della documentazione non permette di stabilire se a luglio o a ottobre.

La vicenda

L'*Hypnerotomachia Poliphili* (ovvero la 'guerra d'amore in sogno di Polifilo')⁹ è un romanzo narrato interamente in prima persona dal protagonista

le opere, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano 1934, p. 691). Come sostengono Marco Ariani e Mino Gabriele nell'edizione del *Polifilo* da loro curata, «il testo, a rigore, non costituisce prova né indizio, né lega in alcun modo il personaggio bandelliano a *HP*, ma è sicuramente una suggestiva via traversa per tentare una possibile *divinatio* delle inquietudini e dei conflitti esistenziali che si celano dietro l'enigmatico vuoto biografico dell'autore di *HP*, una volta che si sia deciso di identificarlo con il frate veneziano» (ARIANI Marco, GABRIELE Mino, *Hypnerotomachia Poliphili*, Adelphi, Milano 1998, p. LXX).

⁹ Trad. mia, sebbene il titolo vulgato sia *Il sogno di Polifilo*.

eponimo e diviso in due parti molto diverse tra loro, sia per contenuti che per estensione: la prima, di ventiquattro capitoli, è un viaggio allegorico-didattico di stampo aristotelico-scolastico, la seconda un'avventura amorosa in quattordici capitoli.

L'opera si apre con Polifilo che descrive l'ora in cui comincia il suo viaggio onirico, per poi passare alla narrazione delle varie peripezie per raggiungere la sua amata Polia. Passato attraverso una fitta selva, si addormenta esausto sotto una quercia e qui prende forma un secondo sogno che lo vede vagare in una valle disseminata di ruderi archeologici. Dopo essersi soffermato a osservare e descrivere tutti i monumenti e le statue che lo circondano, Polifilo cerca di allontanarsi dal luogo ma trova il passo sbarrato da un drago. Non gli resta che scappare nella direzione opposta, arrivando per caso in un *locus amoenus* sconosciuto. Qui incontra delle ninfe che giocano con lui per poi condurlo al palazzo della loro regina, Euterillide. La sovrana lo ospita a banchetto e gli offre suggerimenti su come ritrovare Polia. Seguendone i consigli, Polifilo continua il suo viaggio e incontra un'altra bellissima ninfa, che in seguito scopre essere proprio Polia. Insieme, i due amanti ritrovatisi vengono portati da Cupido sull'isola di Citera, dove altre ninfe sollecitano Polia a raccontare le origini del suo innamoramento per Polifilo; con questa richiesta si chiude il primo libro (capp. XVIII-XIV).

Il secondo si apre quindi con un Polia che, fatto un lungo preambolo, passa alla narrazione di come Polifilo si fosse innamorato di lei dopo averla vista affacciata al balcone del suo palazzo. La fanciulla racconta le proprie resistenze e la tenacia dell'innamorato che infine riesce a conquistarne il cuore, contando anche sull'appoggio di Venere. Terminato il racconto, Polifilo riprende il discorso in prima persona e le ninfe, dopo averli ascoltati e salutati, si allontanano lasciando i due da soli. È a questo punto che Polia e Polifilo parlano d'amore finché la fanciulla, dopo averlo stretto in un lungo abbraccio, scompare piangendo. Nello stesso momento Polifilo si risveglia nella sua stanza e conclude il racconto lamentandosi del Sole che, invidioso, ha voluto dissipare il sogno prima che potesse possedere la donna tanto amata.

Le lingue e la lingua di Polifilo

L'*Hypnerotomachia Poliphili* è la narrazione di un sogno che, in quanto tale, si presenta come realtà nebulosa e indefinita. Dal momento che

L'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna:
per un'analisi delle componenti linguistiche del polifilescio

nell'ottica del Colonna (e in generale dell'ultimo Umanesimo) forma e contenuto dovevano necessariamente collaborare,¹⁰ la lingua diventa il mezzo con cui veicolare una realtà straniante. Il significato trova corrispondenze naturali nel significante, e il risultato è una lingua «dilatata, complessa e fragile come il mondo che descrive». ¹¹ Pertanto il solo volgare non poteva essergli sufficiente: serviva una suprema sintesi linguistica che rappresentasse il nucleo di tutta la cultura umanistica e, dal momento che non esisteva, occorreva crearla *ex novo*. Tale processo era del tutto artificiale, costruito a tavolino seguendo regole ritmiche e fonetiche che evidentemente il Colonna aveva ben chiare:

La funzione di ogni elemento che concorra a comporre il ritmo poetico è obbligatoriamente semantica. Ogni risorsa 'musicale' del testo non è una mera entità sonora e fisica, ma relativa e funzionale. Non è sufficiente dire che la rima, poniamo, è una ripetizione di suoni che ha la funzione di organizzare la composizione metrica della poesia. Non è un fatto astrattamente fonologico. La funzione della rima è collegata sia al senso della rima, e sia, evidentemente, al sistema espressivo del poeta in questione e al codice di comunicazione letteraria del tempo.¹²

Di questo enorme tentativo erano consapevoli già i primi lettori, come dimostra la lettera di Leonardo Grassi al Duca d'Urbino, anteposta all'*Hypnerotomachia* fin dall'edizione del 1499:

Res una in eo miranda esto, quod cum nostrati lingua loquatur, non minus ad eum cognoscendum opus sit graeca et romana quam tusca et vernacula. Cogi-

¹⁰ Secondo la definizione di Beccaria: «I due costituenti, l'articolatorio e il semantico, collaborano in modo stretto: le due funzioni sono rilevate contemporaneamente», in BECCARIA Gian Luigi, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino 1975, p. 76.

¹¹ PELOSI Olimpia, *Il sogno di Polifilo: una quête dell'umanesimo*, Palladio, Salerno 1987, p. 109; inoltre, *ivi*, p. 110: «Colonna non intende minimamente imporre una nuova lingua, ma fabbricarne una a misura del mondo che deve esprimere. Ambiguamente essa ne è l'ostacolo e l'accesso».

¹² BECCARIA, *L'autonomia del significante*, cit., p. 27. E più avanti, in riferimento a un eventuale tentativo di distinzione tra poesia e prosa: «La distinzione tra *oratio soluta* (prosa) e *oratio ligata legibus* (poesia) è inoltre inaccettabile perché anche nella prosa letteraria il discorso obbedisca a leggi, o meglio a figure ritmiche organizzate secondo propri sistemi» (*ivi*, p. 47).

tavit enim vir sapientissimus, si ita loqueretur, unam esse viam et rationem qua nullus quin aliquid veniam negligentiae suae, praetendere posset. [...] Illud accedit, quod si quae res natura sua difficiles essent, amoenitate quadam, tamquam reserato omnis generis florum viridario, oratione suavi declarantur et proferetur figurisque et imaginibus oculis subiectae patent et referuntur. Non hic res sunt vulgo expositae et triviis decantandae, sed quae ex philosophiae penu deproromptae et Musarum fontibus haustae, quadam dicendi novitate perpolitae, ingeniorum omnium gratiam mereantur.¹³

Di fatto, dunque, sembreremmo trovarci di fronte a quattro lingue: greco, latino, volgare e vernacolo veneto.

Il greco

Uno degli autori greci più noti al Colonna era Sofocle, che aveva introdotto il legame tra amore e guerra già nell'Antigone definendo Ἔρως ἀνίκατε μάχην.¹⁴ A lui, probabilmente, il Colonna fece riferimento per il titolo dell'opera: *hypnerotomachia* si traduce letteralmente 'pugna d'amore in sogno', come del resto recita la seconda edizione del 1545. Entrambi i personaggi principali, inoltre, hanno nomi parlanti: Polia significa letteralmente 'molte cose', e Polifilo 'amante di molte cose', con voluto gioco di parole teso a sottolineare tanto l'erudizione dell'autore quanto l'innamoramento del protagonista.

¹³ «Una cosa su tutte vi è da ammirare che, per quanto parli la nostra lingua, sono necessari per comprenderlo il greco e il latino non meno del toscano e della sua lingua materna. Pensò infatti quest'uomo sapientissimo che, se avesse parlato così, una sola sarebbe stata la via e la ragione per le quali nessuno, che voglia apprendere qualcosa, possa pretendere comprensione per la propria negligenza. [...] Ne consegue che se anche alcune cose, per loro natura, fossero difficili, sono comunque esposte e svelate in prosa piacevole e con una certa grazia e, come un giardino disseminato di ogni genere di fiori, sono dischiuse e messe dinanzi agli occhi con immagini e simboli. Qui non ci sono cose da divulgare alla gente comune, da decantare nei trivi: sono state tratte dal santuario della Filosofia e attinte alle fonti delle Muse, in un linguaggio nuovo e squisito che gli meritano l'apprezzamento di tutti gli uomini d'ingegno» [trad. a cura di ARIANI, GABRIELE, *Hypnerotomachia*, cit., II, p. 6].

¹⁴ «Eros invincibile in battaglia» [trad. a cura di E. Romagnoli], da SOFOCLE, *Antigone*, a cura di E. Romagnoli, Zanichelli, Bologna 1924, v. 781.

L'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna:
per un'analisi delle componenti linguistiche del poliflesco

Nell'*Hypnerotomachia* il greco viene usato principalmente in forma di epiteto («empyritico contagio»,¹⁵ 'contagio infuocato', dal greco *ἐμπυριβήτες*, 'che sta sul fuoco'; «alexicaco Hercule»,¹⁶ da *ἀλεξίκακος*, 'che tiene lontano il male'; a volte gli epiteti si trovano direttamente in greco nel testo, come nel caso di Maia, divinità protettrice della fecondità, definita *ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΑΔΙ*,¹⁷ 'madre di tutte le cose') o come serbatoio a cui attingere per termini tecnici (per esempio «lepturgia»¹⁸ da *λεπτυργέω*, 'intagliare'; «isopleure»¹⁹ da *ἰσοπλεύρος*, 'dai lati uguali') o, come già accennato, per la formazione di nomi parlanti (*Telosia* da *τέλος*, 'compimento', colei che governa il fine ultimo delle cose umane; *Logistica* da *λόγος*, 'ragione', significativamente contrapposta a *Telemia* da *θέλημα*, 'volontà').

È comunque la lingua di cui Colonna si serve in maniera più tiepida, maggiormente influenzato, forse, dal gusto ellenistico tipico del Quattrocento²⁰ piuttosto che da una vera e propria necessità stilistica.

¹⁵ ARIANI, GABRIELE, *Hypnerotomachia*, cit., I, p. 141.

¹⁶ Ivi, p. 62.

¹⁷ Ivi, p. 72.

¹⁸ Ivi, tomo I, p. 42.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cfr. GARIN Eugenio, *La letteratura degli umanisti*, Garzanti, Torino 1965, p. 39: «Ed è forse, questo, un aspetto del '400 a cui non si dà sempre il necessario rilievo, affascinati come in genere si è dalle pagine splendide in cui da Petrarca a Poggio si è celebrato il recupero degli antichi latini. Le prigioni gotiche dei monasteri transalpini (e italiani) avevano non solo conservato, ma anche, e sia pur limitatamente, fatto circolare durante il Medioevo i classici latini, mentre le grandi voci del mondo greco – fatta eccezione per qualche filosofo e qualche scienziato – erano veramente rimaste mute all'Occidente. Ed è proprio allo spirare del Trecento e il principio del Quattrocento che l'ondata dell'arte e della scienza greca viene a rinnovare la cultura in forma decisiva, dapprima, forse come una moda e un gusto sottile per quel lembo estremo del mondo orientale, avvolto di un suo fascino misterioso; ma poi, sempre di più, come comprensione di conquiste essenziali del pensiero umano». Ma cfr. anche CORTELLAZZO Manlio, *L'influsso linguistico greco a Venezia*, Patron, Bologna 1970, p. XV: «un grave pregiudizio ha per lungo tempo impedito una serena valutazione dell'apporto greco al lessico del dialetto veneziano: la tendenza, tanto compiaciuta quanto arbitraria, ad accostare correnti vocaboli dialettali a voci del greco classico che con quelli avessero lontanissime analogie formali o semantiche, ponendo sullo stesso piano due idiomi che non furono mai in diretto contatto».

Non di rado il prestito greco a Venezia non rappresenta un atto isolato, ma s'inquadra come elemento d'una più vasta area, dove la medesima voce ha avuto, per ragioni che alle volte possono anche essere colte (oggetti e prodotti nuovi, moda esterofila ecc.), ma che altre restano senza spiegazione [...]. L'apporto linguistico greco al patrimonio veneziano riflette, dunque, una profonda influenza culturale: è la storia [...] di una civiltà superiore, che s'impone strapotente prima di essere assimilata e, quindi, tollerata.²¹

Lo studio del greco era dunque una tappa obbligata tanto per accedere al patrimonio inestimabile del mondo classico, quanto per approfondire conoscenze che permettessero la riscoperta del latino autentico senza mediazioni o imbarbarimenti linguistici. Il greco era, insomma, il mezzo di «integrazione della filosofia aristotelica col mondo della poesia, della storia, della scienza e della sapienza platonica».²² Del resto l'obiettivo del Colonna era proprio quello di raggiungere un posto universalmente riconosciuto nel mondo della scienza e della letteratura, e un impasto linguistico così intricato, comprensivo di cultismi greci, era il migliore specchio della sua enorme erudizione (per citare alcuni esempi, la forma «chermadio»,²³ termine dottissimo per indicare una grossa pietra, viene ripresa dall'Iliade, in cui il *χερμάδιον* era il masso con cui Diomede aveva colpito Enea; il grecismo «melli»²⁴ deriva dal rarissimo *μέλλον*, 'futuro', lemma usato in greco per lo più in senso misterico-allegorico; il dotto composto «Chariceumati»,²⁵ da *χάρις*, 'gradevolezza', e *χέυμα*, 'libagione', è reperibile solo in Erodoto²⁶ con il significato di 'coppa per libagione').

²¹ CORTELLAZZO, *L'influsso linguistico greco*, cit., p. XL.

²² GARIN Eugenio, *La scoperta dei classici e gli 'studia humanitatis'*, in Id. (a cura di), *La letteratura italiana*, RCS, Milano 2005, p. 65. E prosegue: «La riconquista di tutte le dimensioni, e di tutti i tesori del mondo classico, si opera attraverso la stessa polemica bizantina fra ellenismo e tradizione, fra i miti antichi e la teologia ufficiale, fra l'interpretazione mistica dei poeti e la scolasticizzazione di Aristotele».

²³ ARIANI, GABRIELE, *Hypnerotomachia*, cit., I, p. 24.

²⁴ Ivi, p. 125.

²⁵ Ivi, p. 116.

²⁶ ERODOTO, *Storie*, a cura di P. Sgroj, L. Rossetti, Newton Compton, Roma 2013, VII, v. 54.

Il latino di Plinio, Apuleio e Vitruvio

Il latino è invece usato pressoché con la stessa frequenza del volgare. È però necessario attuare una distinzione tra il latino classico e argenteo (i cui referenti principali sono Plinio, Apuleio e Vitruvio), e il latino umanistico di Leon Battista Alberti. Entrambi ebbero un ruolo primario nel creare la nuova – e allo stesso tempo antiquata – lingua del *Polifilo*.

Le citazioni dalla *Naturalis Historia* sono foltissime soprattutto nell'ambito dei tecnicismi botanici e antiquari. La cosa, in realtà, non stupisce se si considera che la trattazione pliniana non aveva eguali nella letteratura latina quanto a sfoggio di erudizione e che proprio questa sua caratteristica l'aveva resa l'opera di culto di tutto l'umanesimo. Non a caso Pozzi (1959, II, p. 130) cita le *Castigationes Plinianae* di Ermolao Barbaro (1492) come il «frutto più cospicuo» dell'umanesimo tardo quattrocentesco.²⁷ Inoltre, sempre nel 1492, Niccolò Leonicensino (letterato e studioso vicentino) aveva pubblicato a Ferrara un trattato circa gli errori contenuti nella *Naturalis Historia* (il *De Plinii et plurimorum aliorum in medicina erroribus liber*) dedicandolo a Poliziano e suscitando, per reazione, la *Pliniana Defensio* del ferrarese Pandolfo Collenuccio. E già studiosi del calibro di Guarino Veronese, Leonardo da Vinci e Cristoforo Landino avevano manifestato un forte interesse per l'opera pliniana, vero best-seller di fine Quattrocento.

Il Colonna non era stato da meno, e da Plinio aveva ripreso intere descrizioni: per esempio il passo «unque tale fue la sede nel templo di Hercules Tyro, facta di Eusebes petra»²⁸ riprende il brano sul seggio di Ercole di Tiro,

²⁷ CASELLA, POZZI, *Francesco Colonna*, cit., II, p. 130. Tuttavia, precisa Pozzi, «si può escludere con tutta sicurezza un impiego delle *Castigationes Plinianae* del Barbaro. La cosa ha un suo significato e serve bene a precisare la posizione mentale del Colonna di fronte agli eventi letterari di quegli anni [...]. Che cosa poteva significare quell'apparato enorme e pazientissimo di verità puramente filologiche, quell'esercizio impassibile davanti ad un'antichità che il Colonna invece maneggiava non come il documento d'un tempo morto, ma come cosa sua; che contaminava senza controlli; e che cercava infine disperatamente di superare [...], mentre il Barbaro solo tentava di restaurarla nella sua più pura autenticità?» (ivi, p. 133).

²⁸ ARIANI, GABRIELE, *Hypnerotomachia*, cit., I, p. 99.

costruito in pietra eusebea: «Eusebes ex eo lapide est, quo traditur in Tyro Herculis templo facta sedes, ex qua pii facile surgebant».²⁹

Più avanti troviamo il lungo discorso circa le dimensioni dell'obelisco: «Molto e assai più non fue il lapside, che la effigie impresa havea di Nerone toracata. Né tale ancora fue il coruscante Topacio della statua di Arsinoe Regina Araba. Né tanta impensa erogata fue per la gemma, per la quale proscripto fue Nonio Senatore».³⁰ Il passo stavolta dipende addirittura dalla fusione di tre luoghi diversi della *Naturalis Historia*: il primo, riguardo un'immagine di Nerone di circa 40 centimetri, riprende il pliniano «Magnitudinem XVI unciarum vidimus formatam inde effigiem Neronis thoracatam»;³¹ il secondo, sulle dimensioni della statua di topazio della regina Arsinoe riprende «regi mire placuisse et inde factam statuam Arsinoie Prolemaei uxori quattuor cubito rum, sacratam in delubro, quod Arsinoeum cognominabatur»;³² il terzo, infine, circa la gemma preziosa a causa della quale il senatore Nonno fu inserito nelle liste di proscrizione di Antonio, deriva da «extat hodieque huius generis gemma, propter quam ad Antonio proscriptus es Nonius senator».³³

Sono eredità di Plinio anche i dilemmi nati dall'osservazione della realtà circostante, come ad esempio il passo dell'*Hypnerotomachia* «Cum quale virtute et humane forcie, et ordine, et incredibile impensa, cum coelestae aemulatione tanto neillare tale pondo suggesto riportare?»,³⁴ che riprende il quesito posto da Plinio proprio guardando al sovrumano innalzamento delle pietre utilizzate per costruire le piramidi: «Quaestionum summa est, quanam ratione in tantam altitudinem subiecta sint caementa».³⁵

²⁹ PLINIO Gaio Secondo, *Storia naturale*, a cura di A. Borghini *et al.*, Einaudi, Torino 1983, vol. XXXVII, v. 161.

³⁰ ARIANI, GABRIELE, *Hypnerotomachia*, cit., I, p. 131.

³¹ PLINIO, *Storia*, cit., vol. XXXVII, 118.

³² *Ivi*, 108.

³³ *Ivi*, 81.

³⁴ ARIANI, GABRIELE, *Hypnerotomachia*, cit., I, p. 25.

³⁵ PLINIO, *Storia*, cit., XXXVI, 81.

L'autore più citato dell'*Hypnerotomachia* è però Apuleio. Il Colonna ne riprende catene lessicali derivate dall'intera opera, privilegiando però le *Metamorfosi*. Ad esempio sia Polifilo che Lucio vengono introdotti nell'aldilà sorpassando il sacro *limen* e addentrandosi nelle viscere della terra per scorgere, solo alla fine, di nuovo la luce: «Calcato Proserpinae limine [...] nocte media vidi solem candido corruscante lumine»,³⁶ e così Colonna: «Et cum divota veneratione il dextro pede posito sopra il sacrato limineo buio mi occorre dinanti un fugaculo et candido Sorice».³⁷ Allo stesso modo la descrizione del tempio «cum grave afflato quelle metalline valve in sopito explorabondo cum in inconniva vigilia, in perpetua luce le pupule excubante»³⁸ riprende il passo di Apuleio «et longa colla porrecti saevi dracones inconivae vigiliae luminibus addictis et in perpatuam lucem pupili excubantibus».³⁹ Addirittura vengono usate le parole di Apuleio con le medesime accezioni che Apuleio conferiva loro, come in «Alcuno mai di tanto indefesso eloquio aptamente se accommodarebbe, che gli divini archani disertando copioso et pienamente potesse evadere et uscire»,⁴⁰ dove i riti *archani* sono da intendersi con il significato di *misterici* esattamente come nelle *Metamorfosi*: «ut me [...] arcanis iniziare [...] quo rectius ad arcana purissimae religionis secreta pervaderem».⁴¹ Il risultato è la presenza di sezioni-centone tradotte in volgare e in cui, subito dopo, il volgare viene a sua volta nuovamente latinizzato. Tecnica, questa, consueta al Colonna, che attua una strategia di uso delle fonti valido per ripristinare – o, meglio, creare – una lingua elevata eppure adatta alla comunicazione, che non fosse latino, ma nemmeno vernacolo, insomma «una lingua propria delle arti e delle scienze, di cui Polifilo avverte

³⁶ Da APULEIO LUCIO, *Le metamorfosi o L'asino d'oro*, a cura di A. Fo, Einaudi, Torino 2010, I, XI, v. 23.

³⁷ ARIANI, GABRIELE, *Hypnerotomachia*, cit., I, p. 59.

³⁸ *Ivi*, p. 249.

³⁹ APULEIO, *Le metamorfosi*, cit., VI, 14.

⁴⁰ ARIANI, Gabriele, *Hypnerotomachia*, cit., I, p. 177.

⁴¹ APULEIO, *Le metamorfosi*, cit., XI, 21.

la mancanza».⁴² Lo sforzo del Colonna è, quindi, quello di innestare significati latini su significanti volgari, in modo da plasmare una lingua artificiale che nobiliti il *materno et plebeo sermone*. Tuttavia questo nuovo linguaggio pseudo-volgare indulge spesso a desinenze e nessi grafici e fonetici tipicamente latini (o latineggianti) al punto che il risultato, alla fine dei conti, si sostanzia in una sorta di riesumazione linguistica.

All'interno di un'opera in cui sovente l'autore indugia sulla descrizione di antiche rovine, il *De architectura*⁴³ di Vitruvio è una fonte imprescindibile. Tuttavia, come si vedrà più avanti, Colonna maneggiava con ancora maggiore confidenza il *De re aedificatoria*⁴⁴ di Leon Battista Alberti. Si tratta in ogni caso di opere scritte in latino, dal momento che il volgare non possedeva un linguaggio tecnico di altrettanta pregnanza. Nell'ideale del Colonna, infatti, anche i linguaggi settoriali volgari avevano bisogno di espressioni colte e al tempo stesso ficcanti come nel latino. Pertanto il testo indulge di frequente alla traduzione letterale, quando non alla semplice traslitterazione, di termini vitruviani. È il caso di *folgiature*, da *foliaturae*, ovvero un particolare tipo di decorazione alla base di pilastri o colonne, consistente in zampe di animale mutanti in foglie o fiori; più avanti, *echini inanulati*, dal vitruviano *echinus cum anulis*; e ancora, con un procedimento più complicato, *orbiculate troclee* – carrucole scanalate usate per sollevare grossi pesi – dall'unione di *orbiculus*, 'girella scanalata', e *trochlea*, 'carrucola'. Ne consegue la consapevolezza di aver creato un prodotto utile ai contemporanei e ai posteri, sebbene inaccessibile alla gente comune.

Nonostante gli sforzi del Colonna, però, a fine Quattrocento il *De architectura* di Vitruvio circolava in codici non attendibili o difficilmente interpretabili. Anzi, sarà lo stesso *Polifilo* a dare nuova linfa all'interesse per l'opera vitruviana: Cesare Cesariano cominciò a tradurla e commentarla nel 1500, ovvero un anno dopo la prima edizione dell'*Hypnerotomachia*. L'edizione uscirà nel 1521 e non mancano, nella traduzione, elementi linguistici ripresi dal Colonna nelle descrizioni architettoniche (e del resto una co-

⁴² BORSI Stefano, *Polifilo architetto. Cultura architettonica e teoria artistica nell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna (1499)*, Officina, Roma 1995, p. 19.

⁴³ VITRUVIO Marco, *De architectura. Libri X*, a cura di F. Bossalino, Kappa, Roma 2002.

⁴⁴ ALBERTI Leon Battista, *L'architettura (De re aedificatoria)*, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1966.

L'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna:
per un'analisi delle componenti linguistiche del poliflesco

pia dell'edizione del 1499 è stata ritrovata nella biblioteca privata di Benedetto Giovio, collaboratore del Cesariano).⁴⁵

Di fatto, dunque, fu il *De re aedificatoria* la fonte principale dell'elaborazione di una nuova lingua architettonica.

Il latino umanistico e il rapporto con l'Alberti

Il Colonna aveva, come si è visto, interessi di stampo prevalentemente antiquario che si riflettono con tutta evidenza nell'*Hypnerotomachia*. La narrazione viene infatti volutamente sacrificata alla descrizione millimetrica degli scenari che si presentano a Polifilo, ogni tassello dei quali contiene un rimando simbolico a un'epoca passata. La sola tecnica in grado di mostrare immediatamente la differenza tra sfarzo antico e decadenza moderna è l'architettura. Per questo motivo lo spazio lasciato all'elenco dei dettagli di colonnati, colossi, porte e architravi è maggiore di quello, pur importante, riservato alla descrizione per esempio di paesaggi naturali come la selva. Nella decadenza architettonica Colonna scorge – e vuole che anche gli altri scorgano – le radici ormai rinnegate di un passato glorioso, destinato però a non risorgere più. Ciò comportava l'urgenza di lasciarne un ricordo particolareggiato e l'unica opera che aveva operato un'analisi sistematica della disciplina architettonica era il *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti.

L'interesse dell'Alberti per l'architettura si dispiega non solo nel *De re aedificatoria*, ma anche in un'opera in volgare, i *Profugiorum ab aerumna*.⁴⁶ Qui, per la prima volta, si manifesta il rapporto tra architettura e visione (seppure ad occhi aperti, nel caso specifico):

Soglio, massime la notte, quando e' miei stimoli d'animo mi tengono sollecitato e desto, per distormi da mie acerbe cure e triste sollecitudini, soglio fra me investigare e costruire in mente qualche inaudita macchina da muovere e portare, da fermare e statuire cose grandissime e inestimabili. E qualche volta

⁴⁵ Cfr. RUSSELL James Charles, *'Many Other Things Worthy of Knowledge and Memory': The Hypnerotomachia Poliphili and its Annotators, 1499-1700*, Durham University, 2014, pp. 66-67 [consultabile online: <http://etheses.dur.ac.uk/10757/>].

⁴⁶ ALBERTI Leon Battista, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, Laterza, Bari 1996.

m'avvenne che non solo me acquetai in mie agitazioni d'animo, ma ancora giunsi cose rare e degnissime di memoria.⁴⁷

Lo stesso concetto verrà ribadito, sempre dall'Alberti, nel *De re aedificatoria*: «Et quam saepe evenit, ut etiam rebus aliis occupati nequeamus non facere, quin mente et animo aliquas aedificationes commentemur!».⁴⁸ E anche Colonna lo dichiara nell'*Elegia di un anonimo al lettore* posta in prefazione all'*Hypnerotomachia*:

Candide Poliphilum narrantem somnia lector
auscultes, summo somnia missa Polo.
[...]
Hic sunt piramide thermae, ingentesque colossi
ac obeliscorum forma vetusta patet.
Hic diversa basis fulget varieque culumnae
illarumque arcus, zophora, epistylia,
et capita atque trabes, et cum quadrante coronae
symmetria et quicquid tecta superca facit.⁴⁹

Tuttavia, nel Colonna manca un motivo fondamentale di tutta la speculazione albertiana: l'utilità sociale dell'architettura. Alberti, infatti, sempre nei *Profugiorum* ammette di non trovare appagamento in nulla se non nelle «investigazioni e dimostrazioni matematiche, massime quando io studi ridurle a qualche utile pratica in vita».⁵⁰ L'arte stessa, del resto, deve per lui «essere grata a tutta la moltitudine».⁵¹ Il *De re aedificatoria* incarna insomma il nocciolo del pensiero albertiano, in cui l'architettura diventa metafora del cambiamento apportato dall'uomo sul mondo circostante: tramite la costruzione,

⁴⁷ ALBERTI, *Opere*, cit., vol. I, pp. 10-11.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ «Ascolta, candido lettore, Polifilo che narra sogni, sogni ispirati dal sommo cielo [...]. Qui vi sono piramidi, terme, immani colossi e vi si ostenta l'antico profilo degli obelischi. Qui rifulgono i piedistalli più diversi, le colonne multiformi e i loro archi, zofori, epistili, capitelli, architravi, cornici squadrate simmetricamente e tutto quanto rende superbi gli edifici» [trad. a cura di M. Ariani, M. Gabriele], ARIANI, GABRIELE, *Hypnerotomachia*, cit., I, p. 5.

⁵⁰ ALBERTI, *Opere*, cit., I, pp. 10-11.

⁵¹ *Ibidem*.

L'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna:
per un'analisi delle componenti linguistiche del poliflesco

L'uomo modifica la realtà e progredisce. L'architetto è quindi paragonabile al politico, al *pater familias*, al leader il cui compito è quello di dare basi solide alla comunità che lo ha innalzato a punto di riferimento. Per Colonna, al contrario, l'architettura è puro pensiero teorico, volto più ad appagare il sognatore che a essere materialmente fruibile. All'inizio della vicenda, Polifilo scorge l'obelisco e ammette che «quanto più a quella poscia approximandome andava, tanto più scopriva opera ingente et magnifica, et di mirarla multiplicantise el disio». ⁵² E ancora, più avanti, Polifilo si stupisce dell'incomparabile magnificenza del palazzo di Euterillide:

non solo per la nobilissima materia mirabilissima, ma parimente per la grande et exquisitissima factura. Per la quale miraveglia cosa aplicatamente cum subtilissimo examine trutinando io pensitava, di quelli rami intricatissimi la vagabonda estensione, et di crassitudine proporzionati. Si artificiosi, per quale arte, et temerario auso, et obstinato intento fusseron cusi aptamente conducti. ⁵³

Il sogno, quindi, non è più latore di elucubrazioni da rendere concrete durante la veglia, ma il solo rifugio che metta fine alla «tanto retenta, et non fin qui satisfacta et extincta sete» ⁵⁴ del dotto.

Esistono, in ogni caso, passi dell'*Hypnerotomachia* in cui Colonna inserisce termini e descrizioni interamente mutuati dal *De re aedificatoria*, di fatto supporto principale di tutta la terminologia tecnica del *Polifilo*. ⁵⁵

⁵² ARIANI, GABRIELE, *Hypnerotomachia*, cit., I, p. 22.

⁵³ Ivi, p. 98.

⁵⁴ Cfr. ivi, p. 70.

⁵⁵ Per le unità lessematiche si vedano i seguenti esempi, la cui traduzione è ripresa dall'edizione citata di Ariani-Gabriele: «figuratione» (ARIANI, GABRIELE, *Hypnerotomachia*, cit., I, p. 22) con il senso di *nobiltà delle forme*, «liniame» (ivi, p. 22) e «materia» (ivi, p. 22), usati anche da Alberti rispettivamente con il significato di *capacità dell'architetto di assemblare le varie membra del corpo-edificio e materiale di cui l'architetto si serve per ricreare il disegno*; «monti delumbati» (ARIANI, GABRIELE, *Hypnerotomachia*, cit., I, p. 23), che riprendono i *delumbati montes* nel *De re aedificatoria*, ovvero i monti scavati dai romani per costruire le strade consolari. Per le descrizioni si confrontino, ad esempio, il passo del III capitolo (ivi, p. 22) in cui Polifilo, descrivendo i blocchi di marmo *coaptati sencia glutino decemento* riprende un dettame architettonico già espresso dall'Alberti: a contatto con altri materiali, il

Il volgare

Sebbene l'*Hypnerotomachia Poliphili* sia un'opera in volgare, il Colonna mantiene con il latino un rapporto privilegiato. A ben guardare, infatti, tutto il romanzo è scritto in volgare latinizzato, ovvero in una lingua epurata da ogni sfumatura dialettale, pur contenendo diversi punti di «cedimento regionale». ⁵⁶ Partendo da questo presupposto, Pozzi ha aggiunto che per analizzare a fondo la lingua del *Polifilo* «non sarà sufficiente [...] rivolgersi a certa prosa quattrocentesca, carica se si vuole di latino ma di latino anonimo e generico: occorre rintracciare testi che abbiano già assimilato con una certa frequenza il latino lessicalmente più arcaico e decadente». ⁵⁷ Mancini (1989, p. 34) ha invece portato avanti una tesi imperniata sulla necessità di non «insistere troppo su un presunto sostrato dialettale dell'idioletto polifileso e accentuare, per conseguenza, una rigida separazione fra elementi culti di derivazione classica ed elementi volgari – magari spontanei – di tradizione indigena». ⁵⁸ Questo perché, di fatto, ancora a fine Quattrocento per il volgare esistevano due possibili strade linguistiche: quella municipale, con elementi dialettali, e quella toscana colta. Ciò faceva sì che si creassero dei veri e propri mescolati linguistici artificiali, in cui su una base toscana si innestavano le *koinai* regionali.

Anche il Colonna attua un'operazione del genere, utilizzando un italiano di stampo settentrionale. La diade *tusca et vernacula* sta dunque a indicare questo unico *pastiche* linguistico. È inoltre necessario fare i conti anche con la difficoltà di distinguere i cultismi (soprattutto latini) dai lemmi volgari di derivazione latina entrati nell'uso corrente. Dal momento che, però, lo sguardo del Colonna è sempre rivolto al latino, il linguaggio da lui coniato – e che per questo motivo verrà chiamato *polifileso* – ha come peculiarità la

marmo perde il suo naturale candore. Pertanto, come facevano gli antichi, bisogna innalzare «nuda in opus marmora nullo allinimento obducto» (cito da ALBERTI, *Opere*, cit., p. 16).

⁵⁶ MANCINI Marco, *Intorno alla lingua del Polifilo*, in «Roma nel Rinascimento», V (1989), pp. 29-48.

⁵⁷ CASELLA, POZZI, *Francesco Colonna*, cit., p. 98.

⁵⁸ MANCINI, *Intorno alla lingua*, cit., p. 34.

L'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna:
per un'analisi delle componenti linguistiche del polifileasco

creazione di «centauri o di sirene lessicali»: ⁵⁹ a una base lessicale volgare, latina o greca applica un suffisso grammaticale latino, con risultati ibridi inesistenti tanto in latino quanto in volgare (per citare alcuni esempi: *catabassi* 'inferiori'; *factiloquia* 'fatidica'; *valliclusio* 'chiusura tra due monti', *mari-sono* 'refluo').

Conclusioni

L'uso spasmodico del latino non rispondeva solo al gusto dello sfoggio di erudizione, bensì diventava anche un modo per salvare *in extremis* la cultura cortigiana in cui Colonna era inserito e che stava ormai degenerando in un sussiego artificioso e provinciale. Questo, del resto, è il motivo per cui la posizione del frate resta quella di un letterato indeciso, che si trova al centro di due tradizioni letterarie e «non sa distinguerle in due esercizi autonomi, né sa rinunciare all'una o all'altra (come fecero, in senso inverso, Poliziano e Bembo): ma le compone non già sotto il segno del compromesso, ma della violenza più sfrenata». ⁶⁰ Non c'è parodia o ricercata comicità, dunque, nell'*Hypnerotomachia Poliphili*. Anzi, il tentativo di colmare la distanza tra latino e volgare colloca il Colonna sulla riva opposta degli intellettuali cinquecenteschi, inclini a superare le *koinai* cortigiane in favore di un canone linguistico puramente toscano. Pertanto, nel Cinquecento, il Colonna stesso e il suo italiano pedestre e snaturato saranno presi come modello da imitare in senso parodico, e il linguaggio polifileasco contribuirà profondamente all'arricchimento – sebbene in termini scopertamente farseschi – della letteratura pedantesca e fidenziana. Eppure, per tutta la prima metà del Cinquecento l'opera del Colonna continuerà ad avere fortuna e a ispirare un'opera quale il *Libro del Peregrino* ⁶¹ di Jacopo Caviceo (1508). La ristampa del 1545 sancisce inoltre, in maniera evidente, che l'imputazione di anacronismo nei confronti dell'oltranzismo linguistico del polifileasco era ancora lontana dall'essere considerata pacifica.

⁵⁹ CASELLA, POZZI, *Francesco Colonna*, cit., p. 103.

⁶⁰ DIONISOTTI Carlo, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Le Monnier, Firenze 1968, p. 312.

⁶¹ CAVICEO Jacopo, *Il Peregrino*, a cura di L. Vignali, La Fenice, Roma 1993.

Bibliografia

- ALBERTI Leon Battista, *L'architettura (De re aedificatoria)*, a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1966.
- ALBERTI Leon Battista, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, Laterza, Bari 1966.
- APULEIO Lucio, *Le metamorfosi o L'asino d'oro*, a cura di A. Fo, Einaudi, Torino 2010.
- ARIANI Marco, GABRIELE Mino, *Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili*, Adelphi, Milano 1999.
- BANDELLO Matteo, *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano 1934.
- BATTAGLIA Salvatore, *Francesco Colonna e il romanzo eterodosso*, in M. Calvesi (a cura di) *La 'Pugna d'amore in sogno' di Francesco Colonna romano*, Lithos Editrice, Roma 1996, pp. 342-348.
- BECCARIA Gian Luigi, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino 1975.
- BORSI Stefano, *Polifilo architetto. Cultura architettonica e teoria artistica nell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna (1499)*, Officina, Roma 1995.
- CALVESI Maurizio, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Officina, Roma 1980.
- CALVESI Maurizio, *La 'Pugna d'amore in sogno' di Francesco Colonna romano*, Lithos Editrice, Roma 1996.
- CASELLA Maria Teresa, POZZI Giovanni, *Francesco Colonna, biografia e opere*, Antenore, Padova 1959.
- CAVICEO Jacopo, *Il peregrino*, a cura di L. Vignali, La Fenice, Roma 1993.
- COLONNA Francesco, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di G. Pozzi, L. A. Ciapponi, Antenore, Padova 1964.
- CORTELLAZZO Manlio, *L'influsso linguistico greco a Venezia*, Patron, Bologna 1970.
- DIONISOTTI Carlo, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Le Monnier, Firenze 1968.
- ERODOTO, *Storie*, a cura di L. Rossetti, P. Sgroj, Newton Compton, Roma 2013.
- FEDERICI Domenico Maria, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal 1100 al 1800 per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, Presso Francesco Andreola, Venezia 1803.
- GARIN Eugenio, *La letteratura degli umanisti*, Garzanti, Torino 1965.
- GARIN Eugenio, *La scoperta dei classici e gli 'studia humanitatis'*, in Id. (a cura di), *La letteratura italiana. Il Quattrocento e l'Umanesimo*, RCS, Milano 2005, pp. 63-122.

L'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna:
per un'analisi delle componenti linguistiche del polifilescio

- MANCINI Marco, *Intorno alla lingua del Polifilo*, in «Roma nel Rinascimento», V (1989), pp. 29-48.
- PELOSI Olimpia, *Il sogno di Polifilo: una quête dell'Umanesimo*, Palladio, Salerno 1978.
- PLINIO Gaio Secondo, *Storia Naturale*, a cura di A. Barghini *et al.*, Einaudi, Torino 1983.
- RUSSEL James Charles, 'Many Other Things Worthy of Knowledge and Memory': *The Hypnerotomachia Poliphili and its Annotators, 1499-1700*, Durham University, 2014, online su <http://etheses.dur.ac.uk/10757/>
- SANNAZZARO Iacopo, *Opere. Con saggi dell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna e del Peregrino di Jacopo Caviceo*, a cura di E. Carrara, UTET, Torino 1952.
- SOFOCLE, *Antigone*, a cura di E. Romagnoli, Zanichelli, Bologna 1924.
- VITRUVIO Marco, *De architectura. Libri X*, a cura di F. Bossalino, Kappa, Roma 2002.

SARA GIOVINE

La sintassi del *Furioso* tra narrazione epica ed esperienza lirica

Abstract

Orlando Furioso's syntax of the period, which is – according to the critics – one of the aspects of greatest novelty and originality of Ariosto's poem, is characterized by the extreme variety of stylistic solutions, direct reflection of the diversity of tones and registers employed, as well as the dialectic interaction of the work's different levels and components, operating on different planes of the poetic language. The adoption of a varied and complex syntax, which combines lyrical aspect and narrative rhythm, epic background and romance dimension, results in the large use of hypotactic constructions, offset from the frequent use of eurhythmic structures of lyrical legacy and alternated with more linear mode of sentence construction. The essay intends to outline the different ways of construction of complex sentence in the poem, in relation with the different narrative situations and measuring the weight of its two most important instances, the lyrical and the narrative, as part of a continuous oscillation between hypotactic and paratactic structures.

La sintassi del periodo del *Furioso*, che rappresenta secondo il giudizio della critica uno degli aspetti di maggiore novità e originalità del poema ariostesco, si caratterizzerebbe per l'estrema varietà delle soluzioni stilistiche adottate, riflesso diretto della molteplicità dei toni e registri impiegati, oltre che dell'interazione dialettica dei differenti livelli e componenti dell'opera, operanti sui diversi piani del discorso poetico. L'adozione di una sintassi varia e complessa, che fonde dimensione lirica e ritmo narrativo, sfondo epico e misura romanzesca, si traduce nel diffuso ricorso a forme di costruzione ipotattica del periodo, compensato però dall'ampio sfruttamento di strutture di carattere euritmico di ascendenza lirica petrarchesca (dittologie, antitesi, parallelismi, enumerazioni, ecc.), e alternato con modalità più lineari di costruzione della frase. Il contributo si propone dunque di delineare le principali modalità di costruzione del periodo complesso nel poema, in rapporto alle diverse situazioni narrative e misurando il peso delle sue due più importanti istanze, quella lirica e quella narrativa, nell'ambito di un'oscillazione continua tra strutture ipotattiche e soluzioni paratattiche.

Con la pubblicazione della terza edizione dell'*Orlando Furioso* si assisterebbe, secondo il giudizio concorde della critica, a un radicale processo di rinnovamento e di trasformazione interna del genere cavalleresco come era stato fino ad allora concepito e declinato: l'Ariosto infatti, proseguendo e perfezionando l'operazione letteraria compiuta dal suo predecessore nell'*Innamorato*, in cui si poteva già parzialmente intravedere un'abile commistione di tratti narrativi, tematici e stilistici appartenenti a differenti codici letterari,¹ giungerebbe a nobilitare il genere attraverso la diffusa immissione di stilemi e immagini propri della poesia lirica e dell'epica classica, che andrebbero ad affiancarsi e integrarsi con tessere e strutture narrative di ascendenza boiardesca e pulciana, oltre che con elementi residuali della tradizione canterina.

La peculiare fisionomia stilistica dell'opera ariostesca, frutto appunto della commistione e dell'interazione dinamica di diversi livelli e componenti, al confine tra lirica e narrazione, *epos* e romanzo (secondo la celebre formula di Zatti),² era stata in parte già intuita da Contini, che aveva a tal proposito formulato la celebre immagine della «scommessa» di Ariosto, intenzionato a «mantenere la conquista lirica del Poliziano» senza «rinunciare al carattere narrativo»³ connaturato allo stesso genere cavalleresco. La tesi è stata poi riproposta tra gli altri da Praloran, che ha parlato addirittura di «metamorfosi dell'apparato formale della tradizione lirica in un contesto diverso, appunto narrativo»,⁴ responsabile principale, secondo lo studioso, della promozione in termini di gerarchia letteraria del genere nel corso del Cinquecento, sancita anche e soprattutto dal noto processo di conversione linguistica da un volgare 'illustre' di tipo padano, adottato dal Boiardo e dallo stesso Ariosto nel-

¹ Cfr. PRALORAN Marco, *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell'Orlando Innamorato*, in M. Praloran, M. Tizi, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Nistri-Lischi, Pisa 1988, pp. 19-211 e MATARRESE Tina, *Parole e forme dei cavalieri boiardeschi: dall'Innamoramento de Orlando all'Orlando Innamorato*, Interlinea, Novara 2004.

² ZATTI Sergio, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Pacini Fazzi, Lucca 1990.

³ CONTINI Gianfranco, *Come lavorava l'Ariosto*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino 1974, pp. 232-241 [237].

⁴ PRALORAN Marco, *Il poema in ottava*, Carocci, Roma 2003, p. 15.

la prima edizione del poema, al toscano letterario prescritto dal Bembo dell'ultima.⁵

Una simile interazione di elementi eterogenei, che operano sui diversi piani del discorso poetico, può naturalmente essere osservata anche a livello linguistico, nei differenti usi e costrutti micro-sintattici (che sullo sfondo essenzialmente toscano e petrarchesco della lingua del *Furioso*, possono talora presentarsi anche nella forma del dialettalismo, dell'arcaismo o dell'uso vivo e colloquiale, all'interno di una lingua varia e composita che, come nota Stella, non cancella neppure dall'edizione del '32 le «seducenti zone d'ombra della *variatio* cortigiana»),⁶ e soprattutto nella costruzione sintattico-ritmica dell'ottava: è infatti nella sintassi del periodo, senza dubbio uno degli aspetti di maggiore novità e originalità dell'opera, risultato secondo Blasucci della «fusione di una sintassi narrativa di tipo boccacesco con la 'proporzione' lirica petrarchesca»,⁷ che maggiormente emergerebbe il processo di «ricomposizione armoniosa» della varietà e complessità di cui ha parlato anche Bigi nell'introduzione alla sua edizione del poema.⁸

Si tenterà dunque di illustrare il peso di queste due differenti istanze, quella lirica e quella narrativa, opposte ma al tempo stesso complementari,⁹

⁵ Cfr. naturalmente MIGLIORINI Bruno, *Sulla lingua dell'Ariosto*, in Id., *Saggi linguistici*, Le Monnier, Firenze 1957, pp. 178-86, BIGI Emilio, *Appunti sulla lingua e sulla metrica del Furioso*, in Id., *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Nistri-Lischi, Pisa 1967, pp. 164-186 e STELLA Angelo, *Note sull'evoluzione linguistica dell'Ariosto*, in C. Segre (a cura di), *Ludovico Ariosto: lingua, stile, tradizione*, Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara (12-16 ottobre 1974), Feltrinelli, Milano 1976, pp. 49-64.

⁶ STELLA Angelo, *Tra Boiardo e Ariosto*, in L. Serianni, P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Einaudi, Torino 1994, vol. III, p. 294.

⁷ BLASUCCI Luigi, *Osservazioni sulla struttura metrica del 'Furioso'*, in Id., *Studi su Dante e Ariosto*, Ricciardi, Milano-Napoli 1969, pp. 73-112 [82].

⁸ BIGI Emilio, *Introduzione*, in L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di C. Zampese, Rizzoli, Milano 2012, pp. 13-53 [32-33]. L'edizione è stata inoltre assunta come edizione di riferimento del saggio.

⁹ Cfr. DAL BIANCO Stefano, *L'endecasillabo del Furioso*, Pacini, Pisa 2007, p. 28, che osserva come in Ariosto la simultanea presenza dell'eredità petrarchesca e di quella della tradizione narrativa in ottave, soprattutto del Boiardo, si traduca nella costante ricerca di un equilibrio «fra due istanze opposte, che nel *Furioso* divengono complementari, o meglio riescono a fondersi ognuna mantenendo inalterato il proprio fascino: l'istanza narrativa e quella lirica».

nell'ambito della costruzione sintattico-retorica del poema. Questa risulterebbe infatti dalla prevalente assunzione di una sintassi di largo respiro, realizzata attraverso un ricorso alla subordinazione molto più ampio rispetto al poema boiardo e alla precedente tradizione narrativa in ottave, controbilanciata però dall'instaurazione di numerose strutture euritmiche di ascendenza lirica e petrarchesca (quali parallelismi, dittologie, antitesi, enumerazioni, ecc.), che strutturano ed armonizzano i periodi. Da qui il «carattere insieme articolato e saldato, dinamico ed euritmico, 'narrativo' e 'lirico', dell'ottava del *Furioso*»,¹⁰ che comunque non esclude il frequente ricorso alla paratassi in determinati contesti tematici. Si delinearono quindi le principali modalità di costruzione del periodo complesso all'interno del poema, anche in rapporto alle differenti situazioni narrative, nell'ambito di un'oscillazione continua tra strutture ipotattiche e soluzioni paratattiche, abilmente sfruttata dall'autore in funzione sia stilistica, sia mimetica.

Partiamo dalla dimensione più propriamente narrativa, osservando da vicino la fisionomia sintattica di alcune situazioni tematiche caratteristiche della tradizione epico-cavalleresca, quali battaglie e duelli: tali contesti, pur nella relativa varietà di declinazione, si distinguono per l'impiego largamente maggioritario di strutture di tipo paratattico, con la frequente giustapposizione di brevi proposizioni principali, spesso costituite dal semplice verbo al presente e solo in qualche caso ampliate dal ricorso a secondarie di tipo relativo e consecutivo (che comunque non superano mai il secondo grado di subordinazione), e per l'uso particolarmente insistito della coordinazione, in molti casi risolto nella costruzione di ampie serie polisindetiche. L'organizzazione sintattica dell'ottava si rivela dunque fortemente segmentata, per lo più scandita in distici o al massimo in quartine, secondo modalità proprie della tecnica canterina e boiardo, accolte però non per passiva imitazione di stilemi tradizionali o per scarsa competenza sintattica dell'autore, bensì coscientemente recuperate con precise finalità espressive e stilistiche: in particolare, l'effetto di velocità e di progressione delle azioni e dei movimenti febbrili dei personaggi viene ottenuto tramite il rapido accostamento di più sintagmi verbali coordinati, e il ricorso diffuso a fenomeni di enumerazione e correlazione, che conferiscono maggiore dinamismo ritmico

¹⁰ BLASUCCI, *Osservazioni*, cit., p. 82.

alla scena¹¹ e allo stesso tempo riconducono la violenza e il disordine della battaglia a quelle forme di «sicura e vigorosa simmetria»¹² che contraddistinguono la scrittura poetica ariostesca.

Si prenda per es. l'episodio del combattimento tra Bradamante e il mago Atlante in IV 20-23, in cui rileviamo una prevalente strutturazione dei periodi in distici, legati da fenomeni di simmetria e parallelismo (come nel caso dei primi due distici dell'ottava 20, entrambi aperti da una principale seguita da una causale introdotta da *che*, o della ripresa lessicale tra le prime due coppie di versi nell'ottava 23) e una successione di forme verbali coordinate al presente e al perfetto, scandite in un caso dal polisindeto, che illustrano rapidamente gesti e azioni della paladina e del mago:

Del mago ogn'altra cosa era figmento;
che comparir facea pel rosso il giallo:
ma con la donna non fu di momento;
che per l'annel non può vedere in fallo.
Più colpi tuttavia DISERRA al vento,
e quindi *e* quindi SPINGE il suo cavallo;
e SI DIBATTE *e* SI TRAVAGLIA tutta,
come era, inanzi che venisse, instrutta.

E poi che esercitata si fu alquanto
sopra il destrier, smontar volse anco a piede,
per poter meglio al fin venir di quanto
la cauta maga istruzion le diede.
Il mago VIEN per far l'estremo incanto;
che del fatto ripar né SA né CREDE:
SCUOPRE lo scudo, e certo SI PROSUME
farla cader con l'incantato lume.

[...]

Dico che 'l mago AL GATTO, e gli altri AL TOPO
s'assimigliar ne le battaglie dianzi;
ma non *s'assimigliar* già così, dopo

¹¹ Cfr. PRALORAN Marco, *Tempo e azione nell'Orlando Furioso*, Olschki, Firenze 1999, pp. 112-114.

¹² BIGI Emilio, *Petrarchismo ariostesco*, in Id., *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, Ricciardi, Milano-Napoli 1954, p. 62.

che con l'annel si fe' la donna inanzi.
Attenta e fissa stava a quel ch'era uopo,
acciò che nulla seco il mago avanzi;
e come VIDE che lo scudo APERSE,
CHIUSE gli occhi, e LASCIÒ quivi caderse.

Il ricorso alla paratassi si accompagna invece all'ampio sfruttamento di procedimenti enumerativi di tipo iterativo nella rappresentazione dello scontro tra Orlando e i ladroni che tengono prigioniera Isabella in XIII 37-38: l'enumerazione sostantivale in apertura di ottava, scandita dall'iterazione anaforica del sintagma *a chi*, contribuisce infatti a sottolineare gli effetti violenti della furia del paladino cristiano, paragonata nella seconda quartina alla forza distruttrice di un masso gettato su un gruppo di serpi, evidenziata a sua volta dal ricorso a una serie lessicale:¹³

Con quell'agevolezza che si vede
gittar la canna lo Spagnuol leggiadro,
Orlando il grave desco da sé scaglia
dove ristretta insieme è la canaglia.

A chi 'l petto, *a chi* 'l ventre, *a chi* la testa,
a chi rompe le gambe, *a chi* le braccia;
di ch'ALTRI muore, ALTRI storpiato resta:
chi meno è offeso, di fuggir procaccia.
Così talvolta un grave sasso PESTA
e fianchi e lombi, e SPEZZA capi e SCHIACCIA,
gittato sopra un gran drapel di biscie,
che dopo il verno al sol si goda e liscie.

Ancora, in XL 20-21, in cui si narra dell'assedio di Biserta e della sua successiva conquista da parte dello schieramento cristiano, notiamo come la sequenza di azioni convulse e frenetiche dei paladini, espressa ancora una volta dalla giustapposizione di brevi frasi principali, venga scandita dalla ripetizione in poliptoto del verbo *fare*, dalla triplice anafora del relativo *quale*, e da altri fenomeni di accumulazione lessicale:

¹³ Su tale passo cfr. anche FERRONI Giulio, *Ariosto*, Salerno editrice, Roma 2008, p. 232, che mette in luce la sovrapposizione tra la violenza realistica della scena descritta e «la traccia letteraria dell'ultimo verso della stanza 38, che riecheggia Dante, *Purgatorio*, VIII 98-102».

DA tutti i canti risforzar l'assalto
fe' il conte Orlando e DA mare e DA terra.
Sansonetto ch'avea l'armata in alto,
entrò nel porto e s'accostò alla terra;
E CON frombe E CON archi *facea* d'alto,
E CON varii tormenti estrema guerra;
e *facea* insieme espedir lance e scale,
ogni apparecchio e munizion navale.

Facea Oliviero, Orlando e Brandimarte,
e quel che fu sì dianzi in aria ardito,
aspra e fiera battaglia da la parte
che lungi al mare era più dentro al lito.
Ciascun d'essi venia con una parte
de l'oste che s'avean quadripartito.
QUALE a mur, QUALE a porte, e QUALE altrove,
tutti davan di sé lucide prove.

Un altro contesto narrativo piuttosto ricorrente nel poema ariostesco e in generale nella tradizione cavalleresca è inoltre quello delle rassegne di eserciti e guerrieri, generalmente sviluppate in ampie serie di ottave descrittive, spesso di evidente ispirazione boiardesca:¹⁴ si prenda per es. la sezione dedicata alla presentazione delle forze inglesi, scozzesi e irlandesi nel X canto, di cui riporto a titolo esemplificativo solo le ottave 80-82, costruita attraverso l'impiego insistito di strutture paratattiche, coincidenti con la misura del distico o in qualche caso addirittura del verso isolato, e scandite dall'iterazione anaforica della forma verbale *vedi*, talora variata con l'uso di altri verbi di percezione visiva; mentre il rischio di scadere in forme di inerte e noiosa accumulazione paratattica viene evitato grazie al frequente mutamento nell'ordine delle parole e ai numerosi fenomeni di parallelismo. Da rilevare anche, nei versi finali della terza ottava, l'enumerazione cromatica di caratteri simmetrico ed euritmico e l'elencazione asindetica di nomi propri polisillabici, che contribuiscono alla bilanciata ripartizione ritmica della misura metrica:

¹⁴ Cfr. SANGIRARDI Giuseppe, *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell'Orlando Innamorato nel Furioso*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 1993, pp. 114-115 e 227.

Il conte d'Arindelia è quel c'ha messo
in mar quella barchetta che s'affonda.
VEDI il marchese *di Barclei*; e appresso
di Marchia il conte e il conte *di Ritmonda*:
IL PRIMO porta in bianco un monte fesso,
L'ALTRO la palma, IL TERZO un pin ne l'onda.
Quel di Dorsezia è conte, e *quel d'Antona*,
che L'UNO ha il carro, e L'ALTRO la corona.

Il falcon che sul nido i vanni inchina,
porta Raimondo, il conte di Devonìa.
Il giallo e negro ha *quel di Vigorina*;
il can *quel d'Erchia*; un orso *quel d'Osonia*.
La croce che là VEDI cristallina,
è del ricco prelado di Battonia.
VEDI nel bigio una spezzata sedia:
è del duca Ariman di Sormosedia.

Gli uomini d'arme e gli arcieri a cavallo
di quarantaduo mila numer fanno.
Sono duo tanti, o di cento non fallo,
quelli ch'a piè ne la battaglia vanno.
MIRA quei segni, *un bigio, un verde, un giallo,*
e di nero e d'azzur listato un panno:
Goffredo, Enrigo, Ermante et Odoardo
guidan pedoni, ognun col suo stendardo.

Caratteristica del poema cavalleresco è inoltre la narrazione condotta in forma in sommario, che permette di riepilogare rapidamente eventi già narrati o di esporre in sintesi i molteplici spostamenti dei cavalieri, imprimendo una decisa accelerazione temporale allo svolgimento del racconto, all'interno di sequenze caratterizzate da indeterminatezza spaziale e tendenziale assenza di riferimenti temporali:¹⁵ simili sequenze narrative vengono sviluppate dall'Ariosto ricorrendo di nuovo a una sintassi scorrevole e lineare, di tipo

¹⁵ Cfr. PRALORAN, *Tempo*, cit., pp. 68-70, che approfondisce l'uso ariostesco dei sommari dal punto di vista dei meccanismi narrativi, sottolineandone il frequente utilizzo in funzione di «slancio dinamico».

prevalentemente paratattico, spesso organizzata in distici¹⁶ o distribuita all'interno di ampie campate periodali che presentano però un limitato ricorso a strutture subordinate complesse, in quanto generalmente ampliate da fenomeni di correlazione ed enumerazione, che permettono uno sviluppo della sintassi lungo la linea orizzontale. Si osservi a questo proposito il resoconto sommario delle vane ricerche di Bradamante in VII 34-35, in cui riscontriamo parallelismi, coppie polisindetiche e soprattutto l'enumerazione geografica scandita dall'anafora della preposizione reggente, che segnano il movimento nello spazio della paladina cristiana, all'interno di una costruzione sintattica dilatata ma non complessa:

Di costei prima che degli altri dico,
che molti giorni andò cercando invano
pei boschi OMBROSI e *per lo* campo APRICO,
per ville, *per* città, *per* monte e piano;
né mai poté saper del caro amico,
che di tanto intervallo era lontano.
Ne l'oste saracin spesso venia,
né mai del suo Ruggier ritrovò spia.

Ogni di ne domanda a più di cento,
né alcun le ne sa mai render ragioni.
D'alloggiamento va in alloggiamento,
cercandone e trabacche e padiglioni:
e lo può far; che senza impedimento
passa *tra* cavallieri e *tra* pedoni,
mercé all'annel che fuor d'ogni uman uso
la fa sparir quando l'è in bocca chiuso.

Costruzione differente presenta invece il riassunto delle peregrinazioni di Iocundo e Astolfo in XXVIII 48-49, in cui notiamo la tendenza dei periodi a disporsi in coppie di versi, legate dal parallelismo sintattico o da fenomeni di ripetizione lessicale e talora variate da forme di lieve asimmetria tra unità metrica e struttura sintattica:

¹⁶ Cfr. DAL BIANCO, *L'endecasillabo*, cit., pp. 323-324, che oltre a riscontrare il prevalente impiego di moduli ritmici veloci, osserva come «la diegesi accelerata del sommario implica una sintassi lineare che procede per ondate isoritmiche», distribuite a coppie.

Travestiti cercaro Italia, Francia,
le terre *de'* Fiaminghi e *de l'*Inglesi;
e quante ne vedean di bella guancia,
trovavan tutte ai prieghi lor cortesi.
Davano, e *dato* loro era la mancia;
e spesso rimetteano i danar spesi.
Da lor pregate *foro* molte, e *foro*
anch'altretante che pregaron loro.

In questa terra un mese, *in quella* dui
soggiornando, accertarsi a vera prova
che non men ne le lor, che ne l'altrui
femine, fede e castità si trova.
Dopo alcun tempo increbbe ad ambedui
di sempre procacciar di cosa nuova;
che mal poteano entrar ne l'altrui porte,
senza mettersi a rischio de la morte.

Per quanto riguarda invece l'influsso della dimensione lirica nel poema ariostesco, questo risulterà inevitabilmente più forte in contesti tematici per loro stessa natura predisposti all'accoglimento di moduli poetici: è il caso di monologhi e lamenti amorosi, intessuti di immagini e tessere linguistiche di matrice petrarchesca e caratterizzati da un alto grado di elaborazione retorica, oltre che da una sintassi ampia e dilatata, o delle numerose similitudini e comparazioni, anch'esse dall'ampio respiro sintattico e di ascendenza prevalentemente classica e dantesca, che secondo Bigi costituiscono uno degli aspetti più rilevanti della componente letteraria del *Furioso*.¹⁷ La presenza di immagini e costrutti propri della tradizione lirica si rivela in realtà piuttosto diffusa anche nelle sezioni proemiali, ricche di richiami e reminiscenze letterarie classiche, e nei contesti di tipo encomiastico, che presentano periodi di notevole estensione ed elevata complessità ipotattica, con frequenti inarcature. Si veda per es. l'ampia sezione composta in elogio delle più celebri donne Estensi nel XIII canto, in cui registriamo una sintassi di ampio respiro, con un'altissima concentrazione di ottave monoperiodali, la cui complessità risulta tuttavia attenuata dal ricorso a procedimenti parallelistici e dall'insistito impiego di strutture simmetriche, coppie aggettivali ed enumerazioni, come possiamo osservare nelle ottave 59-60, in cui la celebrazione della grandezza

¹⁷ BIGI, *Introduzione*, cit., pp. 45-46.

intellettuale di Isabella d'Este¹⁸ viene addirittura estesa oltre gli otto versi della stanza, come se questi si rivelassero insufficienti ad esaurirne l'elogio:

De la tua chiara stirpe uscirà quella
D'opere *illustri* e *DI bei* studii amica,
ch'io non so ben se *più* leggiadra e bella
mi debba dire, o *più* saggia e pudica,
liberale e magnanima Isabella,
che del bel lume suo dì e notte aprica
farà la terra che sul Menzo siede,
a cui la madre d'Ocno il nome diede:

dove onorato e splendido certame
avrà col suo degnissimo consorte,
CHI di lor più le virtù prezzi et ame,
e CHI meglio apra a cortesia le porte.
S'un narrerà ch'al Taro e nel Reame
fu a liberar da' Galli Italia forte;
l'altra dirà: «Sol perché casta visse,
Penelope non fu minor d'Ulisse».

Ancora, si osservi il gruppo di ottave composte in onore di Vittoria Colonna all'interno dell'ampio proemio del XXXVII canto: qui il tono alto e letterario viene conseguito non solo tramite i soliti fenomeni di simmetria e complicazione ipotattica, ma anche attraverso il ricorso a frasi esclamative che aumentano l'enfasi retorica e il tasso di patetismo, ulteriormente amplificati nel caso delle ottave 19-20 dalla presenza di immagini e riferimenti di diretta ascendenza classica e petrarchesca,¹⁹ dall'apertura prolettica e dalla martellante replicazione anaforica della congiunzione ipotetica *se*, che scandisce l'enumerazione dei nomi di donne celebri per l'esemplarità del loro amore coniugale:

¹⁸ Cfr. CABANI Maria Cristina, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel 'Furioso'*, Nistri-Lischi, Pisa 1990, pp. 28-29, che riconosce come modello di tale passo l'elogio di Laura contenuto nel sonetto CCLIV dei *RVF*, da cui viene ripresa anche la coppia rimica *amica: pudica*.

¹⁹ Cfr. CABANI, *Fra omaggio*, cit., pp. 256-257, che evidenzia la ripresa dell'immagine dell'invidia di Alessandro Magno nei confronti di Achille dal sonetto CLXXXVII dei *RVF*.

Se Laodamia, se la moglier di Bruto,
s'Arria, s'Argia, s'Evadne, e s'altre molte
meritar laude per aver voluto,
morti i mariti, esser con lor sepolte;
quanto onore a Vittoria è più dovuto,
che di Lete e del rio che nove volte
l'ombra circonda, ha tratto il suo consorte,
mal grado *de le Parche* e *de la Morte*!

S'al fiero Achille invidia de la chiara
Meonia tromba il Macedonico ebbe,
quanto, invito Francesco di Pescara,
maggiore a te, se vivesse or, l'avrebbe!
CHE *sì casta* mogliere e a te *sì cara*
canti l'eterno onor che ti si debbe,
E CHE per lei si 'l nome tuo rimbombe,
che da bramar non hai più chiare trombe.

La vera novità del *Furioso* è però rappresentata dalla capacità di accogliere stilemi propri della tradizione poetica e in particolare della tecnica stilistica petrarchesca non solo in contesti tematici di natura più propriamente lirica, ma anche in altre sezioni, in cui tali stilemi vengono subordinati e resi funzionali alle stesse dinamiche narrative del poema, soprattutto in funzione di sospensione e dilatazione temporale. Tra questi registriamo innanzi tutto il larghissimo impiego del modulo sintattico petrarchesco che prevede l'isolamento iniziale del soggetto (o più raramente del vocativo), allontanato dal suo predicato tramite l'interposizione di una o più subordinate, soprattutto di tipo relativo,²⁰ che possono ritardare la comparsa del verbo (e dunque l'avvio dell'azione) anche fino all'ultimo verso, come avviene per es. in XXXI 64:

Brandimarte, che 'l conte amava quanto
si può compagno amar, fratello o figlio,
disposto di cercarlo, e di far tanto,
non ricusando affanno né periglio,
che per opra di medico o d'incanto

²⁰ Cfr. SOLDANI Arnaldo, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2009, pp. 34-35 e PRALORAN Marco, *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Bulzoni, Roma 2009, pp. 220-221.

si ponga a quel furor qualche consiglio,
così come trovossi armato in sella,
si mise in via con la sua donna bella.

Analogamente a quanto avviene in Petrarca, il modulo sintattico viene inoltre spesso replicato all'interno di ampie serie coordinative, che dilatano la dimensione del periodo «con il minimo di sforzo ipotattico e con il massimo di effusione ' lirica'»,²¹ come possiamo osservare in XXXI 85, in cui l'iterazione anaforica dello schema, che riapre e rilancia a più riprese la costruzione sintattica, chiusa solo nel distico finale, contribuisce all'enfaticizzazione iperbolica dell'alto numero di soldati uccisi:

*Quei ch'egli uccise e quei che i suoi fratelli,
quei che i duo figli del signor di Vienna,
quei che provaro empì nimici e felli
i settecento a cui Rinaldo accenna,
e quei che spense Sansonetto, e quelli
che ne la fuga s'affogaro in Senna,
chi potesse contar, conteria ancora
ciò che sparge d'april Favonio e Flora.*

Lo stesso avviene in XL 8, in cui la progressiva acquisizione di consapevolezza dell'avvenuta sconfitta da parte di Agramante viene delineata attraverso una successione di subordinate interposte, che creano un effetto di crescente tensione sintattica, risolta solo nel verso finale con la principale e la decisione del sovrano di fuggire:

*Onde Agramante che per l'aer scuro
non avea l'inimico in sì gran stima,
né aver contrasto si credea sì duro,
che, resistendo, al fin non lo reprima;
poi che rimosse le tenebre furo,
e vide quel che credeva in prima,
che le navi nimiche eran duo tante,
*fece pensier diverso a quel d'avante.**

²¹ SOLDANI, *La sintassi*, cit., pp. 53-54.

Sospensione temporale e differimento dell'azione vengono poi conseguite anche attraverso il ricorso alla prolessi della subordinazione, attestata nel poema con una frequenza molto più elevata rispetto all'opera boiardesca e alla precedente tradizione narrativa in ottave, secondo modalità ancora una volta riconducibili all'influsso della lingua poetica. Al di là del semplice dato quantitativo, l'impiego del costrutto risulta di particolare rilevanza per l'abilità ariostesca nel renderlo un fondamentale strumento di variazione del ritmo del racconto, addirittura «necessario al senso dell'opera»²² per Praloran, funzionale alla progressione o più spesso alla sospensione dell'intreccio: il modulo può infatti contribuire a rallentare la velocità narrativa tramite l'inserzione di differenti elementi circostanziali, generalmente di tipo temporale, che differiscono la realizzazione dell'azione espressa dalla principale, come in XXXI 50:

ma poi che 'l sol, lasciando il mondo fosco,
alla nutrice antiqua fe' ritorno,
et orsi e capre e serpi senza toscò
e l'altre fere ebbero il cielo adorno,
che state erano ascose al maggio lampo,
mosse Rinaldo il taciturno campo

o differenziare il momento della percezione visiva da quello della reazione del personaggio, come possiamo per es. osservare all'interno di una delle ottave dedicate alla rappresentazione del duello finale tra Rodomonte e Rugiero in XLVI 121, 1-6:

Quando si vide in tante parti rosse
il pagan l'arme, e non poter schivare
che la più parte di quelle percosse
non gli andasse la carne a ritrovare;
a maggio rabbia, a più furor si mosse,
ch'a mezzo il verno il tempestoso mare:

o ancora, segnalare in maniera del tutto analogo il passaggio da riflessione soggettiva a rapida ripresa dell'azione, spesso evidenziato a livello formale

²² PRALORAN, *Le lingue*, cit., p. 186.

dall'opposizione tra ampia dilatazione sintattica della struttura prolettica iniziale ed estrema brevità della principale,²³ come avviene per es. in I 71, 1-5:

Poi che gran pezzo al caso intervenuto
ebbe pensato invano, e finalmente
si trovò da una femina abbattuto,
che pensandovi più, più dolor sente;
montò l'altro destrier, tacito e muto:

Concludendo, possiamo osservare come l'Ariosto, tentando di allontanarsi dalla staticità e dall'eccessiva prevedibilità della tecnica narrativa canterina e accogliendo invece la lezione del cosiddetto sperimentalismo 'classicista' del Petrarca (come è stato definito da Soldani)²⁴ tenda a sfruttare tutte le possibilità costruttive e le varianti combinatorie offerte dalla sintassi letteraria del tempo, attingendo al serbatoio tecnico della tradizione sia lirica, sia narrativa, e ricercando una dimensione stilistica intermedia «tra il lirico Petrarca e il prosastico Boccaccio»,²⁵ in una sorta di 'equilibrio dinamico' tra opposte modalità di costruzione e organizzazione del periodo, di volta in volta adattate alle diverse situazioni narrative del poema.

Bibliografia

- BIGI Emilio, *Petrarchismo ariostesco*, in Id., *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, Ricciardi, Milano-Napoli 1954, pp. 47-76.
BIGI Emilio, *Appunti sulla lingua e sulla metrica del Furioso*, in Id., *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Nistri-Lischi, Pisa 1967, pp. 164-186.
BIGI Emilio, *Introduzione*, in L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di C. Zampese, Rizzoli, Milano 2012, pp. 13-53.
BLASUCCI Luigi, *Osservazioni sulla struttura metrica del 'Furioso'*, in Id., *Studi su Dante e Ariosto*, Ricciardi, Milano-Napoli 1969, pp. 73-112.
CABANI Maria Cristina, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel 'Furioso'*, Nistri-Lischi, Pisa 1990.

²³ Ivi, p. 188.

²⁴ SOLDANI, *La sintassi*, cit., p. 104.

²⁵ TROVATO Paolo, *Il primo Cinquecento*, il Mulino, Bologna 1994, p. 131.

- CONTINI Gianfranco, *Come lavorava l'Ariosto*, ora in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino 1974 [1937], pp. 232-241.
- DAL BIANCO Stefano, *L'endecasillabo del Furioso*, Pacini, Pisa 2007.
- FERRONI Giulio, *Ariosto*, Salerno editrice, Roma 2008.
- MATARRESE Tina, *Parole e forme dei cavalieri boiardeschi: dall'Innamoramento de Orlando all'Orlando Innamorato*, Interlinea, Novara 2004.
- MIGLIORINI Bruno, *Sulla lingua dell'Ariosto*, in Id., *Saggi linguistici*, Le Monnier, Firenze 1957, pp. 178-186.
- PRALORAN Marco, *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell'Orlando Innamorato*, in M. Praloran, M. Tizi, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Nistri-Lischi, Pisa 1988, pp. 19-211.
- PRALORAN Marco, *Tempo e azione nell'Orlando Furioso*, Olschki, Firenze 1999.
- PRALORAN Marco, *Il poema in ottava*, Carocci, Roma 2003.
- PRALORAN Marco, *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Bulzoni, Roma 2009.
- SANGIRARDI Giuseppe, *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell'Orlando Innamorato nel Furioso*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 1993.
- SOLDANI Arnaldo, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2009.
- STELLA Angelo, *Note sull'evoluzione linguistica dell'Ariosto*, in C. Segre (a cura di), *Ludovico Ariosto: lingua, stile, tradizione*, Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara (12-16 ottobre 1974), Feltrinelli, Milano 1976, pp. 49-64.
- STELLA Angelo, *Tra Boiardo e Ariosto*, in L. Serianni, P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Einaudi, Torino 1994, vol. III, pp. 290-294.
- TROVATO Paolo, *Il primo Cinquecento*, il Mulino, Bologna 1994.
- ZATTI Sergio, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Pacini Fazzi, Lucca 1990.

EMMANUELA CADDEO

**Un caso di marginalità inversa:
la lingua di *La serata a Colono* di Elsa Morante**

Abstract

The article examines the language used by Elsa Morante in her only play *La serata a Colono*, rewriting Sophocles's last tragedy *Edipo a Colono*. Inserted in the complex work *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968), the *pièce* appears the focus of intense linguistic experimentation characterising in the sixties and seventies Morante's literary production.

The language of Italian theatre of the twentieth century, long neglected, has been in the last decade the subject of various studies specifically linguistic. In this flurry of research, however, Morante's drama has not enjoyed the attention that it deserves from the historians of language, except for some dedicated work. This examination focuses on the linguistic choices taken in the stage direction, secondary text plan, neglected for the marginality that characterizes it in the play. The analysis of the auxiliary text instead allows to shed light on the composition mode and the stylistic and linguistic features of the *pièce*. Especially Morante entrusts a substantial role to the stage direction; in them her literary identity emerges forcefully and stands in clear contrast to the protean language of her characters. This study shows as the duplicity of textual plans exhibit a direct feedback on the linguistic level: on the one hand, the literary element, confined in the shadows of the stage direction; on the other hand, the presence in the dialogue of marked forms, normally marginal, to characterize speech of the characters.

Il contributo esamina la lingua impiegata da Elsa Morante nella sua unica opera teatrale *La serata a Colono*, riscrittura dell'ultima tragedia sofoclea *Edipo a Colono*. Inserito nella complessa opera *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968), il dramma si configura come il fulcro dell'intensa sperimentazione linguistica caratterizzante negli anni Sessanta e Settanta l'intera produzione di Morante. La lingua del teatro italiano del Novecento, a lungo trascurata, è stata oggetto nell'ultimo decennio di molteplici studi. In tale fervore di ricerche, tuttavia, la *pièce* morantiana non ha goduto dell'attenzione che merita da parte degli storici della lingua. La presente disamina si concentra sulle scelte linguistiche adottate nell'apparato didascalico, piano testuale *a latere*, poco considerato per la marginalità che lo caratterizza all'interno dell'opera teatrale. L'analisi del testo ausiliario consente invece di far luce sulle caratteristiche stilistiche e linguistiche del dramma. In specie Morante affida un ruolo notevole alle didascalie e in esse la sua identità letteraria emerge con vigore, ponendosi in netto contrasto rispetto alla lingua proteiforme dei suoi personaggi. Nell'intervento si intende mostrare come la duplicità dei piani testuali esibisca un diretto riscontro lin-

Un caso di marginalità inversa:
la lingua di *La serata a Colono* di Elsa Morante

guistico: da un lato l'elemento letterario, confinato nell'ombra del piano didascalico; dall'altro la presenza nel dialogato di forme marcate, di norma marginali, per caratterizzare il parlato dei personaggi.

1. Elsa Morante, uno degli autori più eclettici e controversi del Novecento letterario italiano,¹ è anzitutto narratore e poeta, diversamente dai numerosi autori-attori del panorama teatrale novecentesco.² La sua unica opera drammaturgica è *La serata a Colono*, inserita in posizione quasi mediana all'interno della complessa opera *Il mondo salvato dai ragazzini*, pubblicata da Einaudi nel 1968.³ La *pièce* rappresenta una riscrittura in chiave parodica⁴ della tragedia sofoclea *Edipo a Colono*. L'opera, tuttavia, non pare ridicibile

¹ Per i principali eventi biografici della scrittrice si rinvia alla *Cronologia* in MORANTE Elsa, *Opere*, a cura di C. Cecchi, C. Garboli, Mondadori, Milano 1988, vol. I, pp. XIX-XC, e al recente lavoro di BERNABÒ Graziella, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Carocci, Roma 2012. Sulla produzione morantiana si segnalano peraltro numerosi studi di tipo letterario; tra gli altri ricordiamo almeno BARDINI Marco, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Nistri-Lischi, Pisa 1999 e D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini, Carocci, Roma 2003; per contro, tuttavia, le indagini di natura linguistica si rivelano piuttosto esigue. Dopo i magistrali lavori di MENGALDO Pier Vincenzo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 147-168, possiamo citare gli studi di PELO Adriana, *La serata a Colono di Elsa Morante. Note sulla lingua e lo stile*, in «La lingua italiana. Storia, strutture, testi», IV (2008), pp. 137-151, la quale rivolge la propria analisi all'opera teatrale morantiana; CADDEO Emanuela, *Roma ne La Storia di Elsa Morante: la rappresentazione linguistica della città dal romanzo al film*, in *La città italiana. Spazio urbano e rappresentazione*, Atti del Convegno interdisciplinare (Bergen, 12-14 settembre 2016) [in stampa], dedicato alla lingua del romanzo *La Storia* e della successiva trasposizione cinematografica diretta da L. Comencini, dal titolo omonimo *La Storia* (Italia 1986).

² Si pensi, per citare i più famosi, a De Filippo o a Fo; sulla lingua dei quali si veda almeno TRIFONE Pietro, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 2000, pp. 143-158 e la bibliografia ivi indicata; cfr. anche il recente lavoro di TRIFONE Pietro, GIOVANARDI Claudio, *La lingua del teatro*, il Mulino, Bologna 2015, pp. 97-107.

³ Per l'analisi linguistica della *Serata a Colono* si considera l'edizione de *Il mondo salvato dai ragazzini* licenziata dall'autrice stessa, fedelmente riportata in MORANTE Elsa, *Opere*, a cura di C. Cecchi, C. Garboli, Mondadori, Milano 1990, vol. II, pp. 35-114. Nei rinvii al testo si indica solo il numero di pagina fra parentesi.

⁴ Come si evince dal sottotitolo.

a una semplice trasformazione ludica del testo originario,⁵ in quanto Morante realizza piuttosto «un esempio di parodia seria», come sottolinea Concetta D'Angeli (2003, p. 121). L'autrice ci introduce, attraverso la didascalia iniziale, in un'ambientazione contemporanea fortemente straniante, in cui la mitica Colono diviene la spoglia corsia di un ospedale psichiatrico. I personaggi del dramma, in numero ridotto rispetto all'ipotesto,⁶ sono profondamente trasformati e la loro caratterizzazione avviene primariamente attraverso il livello linguistico.⁷

La *pièce*, come gran parte dei lavori di Morante, si rivela poco o nulla studiata linguisticamente, ma non così per la lingua del teatro novecentesco, pure a lungo trascurata, a cui si sono rivolti nell'ultimo decennio molteplici studi di tipo specificamente linguistico.⁸ In tale fervore di ricerche, tuttavia,

⁵ Sebbene un «intento di riduzione» si ritrovi e venga colto, forse esasperato, da Pasolini (cfr. PASOLINI Pier Paolo, *Le poesie*, Garzanti, Milano 1975, pp. 584-585).

⁶ La scelta terminologica richiama gli studi comparatistici di GENETTE Gérard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.

⁷ L'intera vicenda si svolge in un ospedale psichiatrico degli anni Sessanta e vede come protagonisti il vecchio e malato Edipo, piccolo proprietario terriero meridionale, accompagnato dalla giovane figlia Antigone, semianalfabeta di un'ingenuità aberrante, la quale accudisce e consola il padre, cieco e insonne, fino alla morte. Sullo sfondo le voci alienate del Coro dei ricoverati, trasfigurazione del rispettabile Coro di anziani cittadini dell'Attica, presente nella tragedia sofoclea. Il Coro dei ricoverati si rivela l'unico vero interlocutore del povero Edipo, sino a divenire eco della voce del protagonista. D'altra parte esibiscono un atteggiamento di noncuranza e indifferenza i Tre Guardiani, ai quali Antigone, invano, chiede ripetutamente aiuto. Come il Dottore, comparsa fugace, anch'essi adoperano il linguaggio freddo della burocrazia per esprimersi. Degna di nota è la complessa figura della Suora che assume, sul finale dell'opera, le vesti mitiche della madre Giocasta. Il riferimento all'universo mitico compare in maniera inattesa nel corso del dramma e spesso in rapporto alle visioni oniriche del protagonista, come quando avviene la trasformazione dei Tre Guardiani in Cerbero e del Dottore nel re Teseo. Sul finale l'Edipo morantiano, attraverso una sorta di rito iniziatico, giunge alla disintegrazione di sé, l'unica forma di redenzione concessagli. L'opera si chiude con il grido disperato della figlia Antigone in lacrime.

⁸ Possiamo citare almeno i contributi di TRIFONE, *L'italiano a teatro*, cit., pp. 94-104, 143-158; D'ONGHIA Luca, *Drammaturgia*, in G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, vol. II, *Prosa letteraria*, Carocci, Roma 2014, pp. 193-202; TRIFONE, GIOVANARDI, *La lingua del teatro*, cit., pp. 91-109, 205-233. Si vedano inoltre gli studi dedicati a autori di rilievo come BARTOLUCCI Giuseppe, *La didascalia drammaturgica: Praga, Marinetti, Pirandello*, Guida, Napoli 1973; i più recenti contributi, non direttamente rivolti all'analisi delle didascalie, di D'ACHILLE Paolo, *Parole: al muro e in scena. L'italiano*

Un caso di marginalità inversa:
la lingua di *La serata a Colono* di Elsa Morante

il dramma morantiano non ha goduto dell'attenzione che merita da parte degli storici della lingua, fatta eccezione per alcuni lavori dedicati (come il già citato studio di PELO 2008).

Nel testo drammatico, destinato primariamente alla messa in scena, la dimensione orale assume un ruolo imprescindibile, come è noto.⁹ In questa sede, tuttavia, mi soffermerò sulle peculiari scelte linguistiche adottate nell'apparato didascalico, piano testuale ai margini all'interno dell'opera teatrale. Tra gli esigui studi dedicati alla didascalia teatrale si segnala almeno il recente contributo di Ilaria Mingioni, *A parte. Per una storia linguistica della didascalia teatrale in Italia*,¹⁰ in cui si delinea la storia della didascalia nel teatro italiano, dalle origini ai nostri giorni, secondo un approccio eminentemente linguistico.¹¹ Le didascalie mutano funzioni, forma e rilevanza nelle varie epoche, pertanto una prospettiva diacronica è basilare.¹² L'apparato didascalico diviene un elemento ineludibile quando avviene un cambiamento delle modalità di fruizione dell'opera teatrale.¹³ Si assiste difatti al passaggio dalla didascalia implicita a quella esplicita e allo sviluppo della didascalia chiusa.

esposto e rappresentato, Franco Cesati Editore, Firenze 2012, pp. 263-287 su Petrolini, Campanile, Valeri e lo studio sulla lingua di Bontempelli di FRESU Rita, *Dal racconto al testo drammatico: lettura linguistica di Minnie la candida di Massimo Bontempelli*, in «Studi Linguistici Italiani», XXXIV (2008), pp. 213-236 e FRESU Rita, *La prima produzione teatrale di Massimo Bontempelli: note linguistiche in margine a La guardia alla luna*, in «Studi Linguistici Italiani», XL (2014), pp. 45-62.

⁹ Risulta fondamentale, in proposito, il riferimento alla definizione e alla collocazione nell'asse diamesico del cosiddetto «parlato-recitato» da parte di NENCIONI Giovanni, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna 1983.

¹⁰ MINGIONI Ilaria, *A parte. Per una storia linguistica della didascalia teatrale in Italia*, ItaliAteneo, Roma 2013.

¹¹ Si vedano inoltre i precedenti lavori sulla didascalia relativi a diversi ambiti di studio sui quali Mingioni (ivi, pp. 15-17) presenta una rassegna bibliografica ragionata; tra gli altri, il recente contributo di GEGIĆ Emina, *Dida. La didascalia nel testo drammatico*, Infinito, Castel Gandolfo 2008 e lo studio in prospettiva europea di LOCHERT Véronique, *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le theater européen aux XVI et XVII siècles*, Droz, Genève 2009.

¹² Cfr. anche D'ANGELI Concetta, *Forme della drammaturgia. Definizioni ed esempi*, UTET, Torino 2004, p. 64.

¹³ Come osserva Mingioni la didascalia emerge nel momento in cui il pubblico non è più di soli spettatori ma anche di lettori e gli stessi drammaturghi concepiscono il proprio lavoro quale opera letteraria scritta (*A parte*, cit., p. 13).

La vera svolta si ha con Goldoni e in seguito con Pirandello,¹⁴ in quanto entrambi attribuiscono finalmente al testo ausiliario il valore che merita. Anche Morante, in specie, affida un ruolo notevole alle didascalie. L'analisi del testo didascalico consente di far luce sulle modalità compositive e sulle caratteristiche stilistiche e linguistiche del dramma morantiano. Si noti, peraltro, che quest'ultimo appare «destinato alla sola lettura».¹⁵

2. È necessario stabilire, sulla scorta di Mingioni (2013, pp. 21-22), una preliminare distinzione delle didascalie interne (ossia interpolate nei dialoghi e segnalate in genere con l'uso di parentesi o con un diverso aspetto tipografico) in base alle differenti funzioni che le connotano.

In Morante sono frequenti le didascalie metalinguistiche di tipo aperto, che indicano in quale modo pronunciare una battuta e vengono solitamente «espresse mediante avverbi, aggettivi in funzione avverbiale, o nomi preceduti da preposizioni, sempre dal valore modale»:¹⁶ «lietamente» (p. 77); «con agitazione» (p. 80); «Con voce bassa, di stupore incerto» (p. 77).

Assumono invece funzione deittica le didascalie prossemiche, con le quali si indica la persona a cui è rivolta la battuta. Negli esempi seguenti, inoltre, alcuni casi segnalano informazioni di carattere metalinguistico e nell'ultima occorrenza anche di tipo extralinguistico:¹⁷ «ai guardiani» (p. 44); «sempre rivolto ai tre» (p. 54); «al suo vicino, con voce bassa ma udibile» (p. 86); «a voce bassa ai portantini, che intanto depongono la barella sul pavimento» (p. 41).

Le didascalie extralinguistiche comportano una pausa più distesa, poiché interrompono lo scambio di battute e concedono spazio al piano gestuale. Sono didascalie di tipo chiuso che prescrivono nel dettaglio la mimica e altri dati extraverbali. Le note didascaliche seguenti delineano una serie di azioni attribuite ai Tre guardiani, esterni al dialogo in atto, che rivelano la loro non-

¹⁴ Cfr. la disamina in *ivi*, rispettivamente pp. 51-78 e pp. 105-109.

¹⁵ RODIGHIERO Andrea, *Una serata a Colono. Fortuna del secondo Edipo*, Fiorini, Verona 2007, p. 57. Seppure diversi i tentativi di mettere in scena l'opera, furono presto abbandonati, fino alla rappresentazione nel gennaio 2013 (la prima assoluta è andata in scena al Teatro Carignano di Torino), con la regia e le scene di M. Martone e l'attore protagonista C. Cecchi.

¹⁶ Così Mingioni descrive le didascalie adottate da Goldoni (MINGIONI, *A parte*, cit., p. 71).

¹⁷ Va precisato che una classificazione rigida delle varie tipologie di didascalia si rivela arbitraria, giacché la medesima didascalia può assolvere a più funzioni.

Un caso di marginalità inversa:
la lingua di *La serata a Colono* di Elsa Morante

curanza di fronte al dolore di Edipo: «Intanto I TRE GUARDIANI si sono riseduti sulla panca, tornati alla loro sagoma naturale e alla stessa indolente positura di prima» (p. 55); «IL PRIMO GUARDIANO monta sulla panca a spiare di là dalla lunetta» (p. 85).

Le didascalie di tipo referenziale invece costituiscono prevalentemente note di regia e delineano riferimenti pratici relativi allo spazio scenico del teatro. Morante descrive meticolosamente luci e suoni a cui attribuisce particolare rilevanza: «A questo punto, il corridoio è caduto in un buio totale. E nel buio si risente IL CORO, però le sue voci sono tutte la voce stessa di EDIPO [...]» (p. 113).

Possiamo distinguere in ultima analisi le didascalie narrative, nelle quali è evidente un fine estetico-letterario e si profila chiara la voce autoriale.¹⁸ Nel passo seguente si noti la ricca aggettivazione e il periodare articolato che trovano riscontro nella prosa narrativa dell'autrice:¹⁹ «Sperduta, forastica Antigone si accosta alla panca; e con la brusca prontezza d'una gatta, ripiglia la sua famosa lettera 'di raccomandazione', lasciata là dai guardiani, e se la ripone gelosamente al sicuro, dentro la manica» (p. 51).

3. Un andamento narrativo risulta maggiormente evidente nelle didascalie introduttive, di più ampio respiro. Si veda a titolo esemplificativo la lunga didascalia iniziale, nella quale Morante indica con precisione le coordinate spazio-temporali in cui è ambientato il dramma:

Verso sera, in un dolce tiepido novembre, intorno all'anno 1960; nell'interno del policlinico di una città sudeuropea, in un corridoio attiguo al reparto Neuro-deliri, situato al pianoterra. Il corridoio imbiancato a calce, misura circa undici metri per tre. Sul suo lato sinistro, un grande uscio [...].

Il luogo è illuminato dalla luce bluastra di un lungo tubo al neon, applicato sul lato sinistro, al di sopra dell'uscio. Un diverso chiarore elettrico, di un

¹⁸ Mingioni, nel riportare le parole del drammaturgo G. Manfredi, rileva che «la scrittura didascalica esige, in quanto non costruita per il personaggio, la personalità dello scrittore» (MINGIONI, *A parte*, cit., p. 111).

¹⁹ Sulla lingua narrativa di Morante cfr. almeno MENGALDO Pier Vincenzo, *Spunti per un'analisi*, cit., pp. 147-168, e MATT Luigi, *La narrativa del Novecento*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 28-30, 137-138. Si rinvia inoltre allo studio di SEGRE Cesare, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino 1984, in cui si indagano i complessi rapporti tra testo teatrale e romanzo.

rossastro scialbo, traluce di là dal reparto attiguo attraverso due finestruole [...].

Aperture sull'esterno non ce ne sono. Ma attraverso i muri, di là dai recinti dell'edificio, si avvertono affievoliti i rumori del traffico stradale; mentre che, prossimo e incessante, attraverso la parete comune, risuona dal reparto attiguo il CORO DEI RICOVERATI. È una confusione di voci [...] (p. 39)

Nonostante lo stile prevalentemente nominale, si segnala un chiaro andamento narrativo che rivela un intento estetico oltre che pragmatico.

Nella prima sezione l'autrice descrive in maniera referenziale i vari elementi disposti sulla scena con rigorosa precisione, tale da assumere a tratti un tono burocratico (si veda la posposizione del numerale nella sequenza determinante-determinato dell'indicazione temporale: «anno 1960», e la precisazione spaziale: «misura circa undici metri per tre»). Spicca peraltro la presenza di un modulo di sintassi marcata, tipico dell'italiano colloquiale: «Aperture sull'esterno non ce ne sono». Si tratta tuttavia di un caso isolato, giacché Morante «raramente si concede a forme oralizzanti».²⁰ Di segno opposto è invece la scelta connotata stilisticamente del deittico spaziale *di là da*,²¹ di stampo tradizionale. Esso ricorre in molteplici passi dell'opera²² e appartiene alle movenze linguistiche morantiane.

4. Siamo evidentemente lontani dalle consuete indicazioni di regia, tipicamente asciutte e stringate; nella *Serata a Colono* si segnala invece una notevole ricercatezza stilistica.

Il periodare piuttosto articolato rivela uno stile romanzesco. Si veda nel passo seguente la presenza di coordinate e del verbo al gerundio, cui si giustappongono due complementi con valore modale e una similitudine: «ha un sospiro profondo – e dondola la testa a ritmo, cominciando a CANTARE con un'aria di teatralità ispirata, e con voce monotona di melopea, come in certe 'veglie' di villaggio» (p. 66).

²⁰ PELO, *La serata a Colono di Elsa Morante*, cit., p. 140 nota 1.

²¹ Cfr. SERIANNI Luca, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, UTET, Torino 2006 [1989], § VIII.24.

²² Si vedano altri esempi presenti nel paratesto: «di là dal reparto» (p. 43); «di là dalla parete» (p. 51); «di là dalla lunetta» (p. 85).

Un caso di marginalità inversa:
la lingua di *La serata a Colono* di Elsa Morante

Merita menzione la ricchissima aggettivazione che contraddistingue in maniera inequivocabile la voce dell'autrice. Morante attribuisce agli aggettivi la funzione di descrivere le molteplici sfumature psicologiche dei personaggi o di rendere nei minimi particolari ogni elemento evocato in scena. Quella di Morante è una scrittura suggestiva e densa di significati, in cui ogni parola acquista un peso considerevole. È degna di nota anche la posizione degli aggettivi; in diversi casi essi vengono anteposti al nome e si segnala il frequente uso della struttura a occhiale, la quale conferisce una patina letteraria, inconsueta nell'apparato didascalico. Si veda una parziale casistica in cui si riportano rispettivamente dittologie, terne e la tradizionale aggettivazione ad occhiale, negli ultimi due esempi: «Sperduta, forastica, Antigone» (p. 51); «clamorose, ma sfocate e 'disturbate' da interferenze» (p. 52); «una piccola aria affaccendata» (p. 51); «immense popolazioni remote» (p. 66).

Le note didascaliche, soprattutto quelle extralinguistiche, sono inoltre punteggiate da varie similitudini. L'impiego di tale figura retorica assume una chiara valenza letteraria e introduce nella mente del lettore immagini particolarmente suggestive. A seguire alcune similitudini, introdotte da un gerundio: «osannando, come una marmaglia piazzaiola che festeggia un tribuno» (p. 87); «festeggiando, come una corte buffona da teatro di burattini» (p. 89).

La prosa didascalica morantiana esibisce un linguaggio piano ma piuttosto sostenuto, senza cedimenti verso forme basse o colloquiali, e si pone in netto contrasto rispetto al parlato dei personaggi. La duplicità dei piani testuali ha un diretto riscontro linguistico: da un lato ritroviamo la spiccata letterarietà del piano didascalico; dall'altro, nel piano dialogico, si segnala l'impiego di linguaggi eterogenei e variamente marcati per connotare la voce dei personaggi. Nulla di più lontano dall'uniformità linguistica e stilistica tra il testo didascalico e i dialoghi che ritroviamo, invece, nelle opere pirandelliane ad esempio.²³

Ci saremmo forse attesi in un'opera come *La serata a Colono* l'adozione, anche a livello dialogico, di un linguaggio letterario e elevato, in linea quindi col piano didascalico, se non addirittura di una lingua tragica e sublime atta a rappresentare la riscrittura dell'*Edipo a Colono* sofocleo. Morante attua, invece, tramite un efficace *code switching*, un significativo rovesciamento delle consuetudini.

²³ Sulle didascalie pirandelliane si veda MINGIONI, *A parte*, cit., pp. 105-109.

5. Vediamo, attraverso alcuni passi esemplificativi, in quale modo venga caratterizzata la voce dei principali personaggi morantiani.

Nella lingua del Coro dei ricoverati vengono inglobati voracemente elementi linguistici eterogenei tramite il meccanismo della citazione. Tale linguaggio di riuso risulta espressione di una realtà contemporanea alienante e autoreferenziale: «Fatemi vedere questa fotografia!! tre dimensioni – A Tlatelolco... – Con la maschinenpistole [...] Ne taglio un pezzo?» (p. 52).

La lingua di Edipo²⁴ è enfatica, colta e poetica, e affida la propria efficacia all'artificiosità retorica e al valore fonico delle parole; queste ultime atinte dalle più diverse fonti lessicali. Possiamo descriverlo come un linguaggio «lirico per eccellenza»,²⁵ in cui è notevole il suggestivo potere evocativo dei suoni. Edipo acquista chiaramente la fisionomia del poeta,²⁶ come mostra l'invocazione alle Erinni: «O creature della notte, / voi che nel vostro dolce mantello fatto d'occhi / vedete già decifrata da sempre ogni scrittura / voi testimoni eterne, fuga senza rumore, capelli di vibrisse [...] nictalope divine, accogliete questo vecchio / nel vostro regno» (pp. 59-60).

Di segno opposto appare invece il multiforme linguaggio di Antigone, fortemente connotato sia a livello diatopico sia diastratico. L'Antigone morantiana ha subito una «profonda rielaborazione rispetto al modello sofocleo»²⁷ e la sua lingua costituisce un tratto fortemente distintivo per il programmatico abbassamento a cui è sottoposta.²⁸ Nel passo seguente si registra

²⁴ Nel dramma morantiano Edipo viene presentato come un piccolo proprietario terriero, ormai anziano e affetto da gravi disturbi fisici e mentali; l'esplicito riferimento al passato mitico del protagonista è assente.

²⁵ VENTURI Gianni, *Elsa Morante*, La Nuova Italia, Firenze 1977, p. 98.

²⁶ Così lo definisce anche D'Angeli (*Leggere*, cit., p. 128), che lo compara ai poeti maledetti della *Beat Generation* americana degli anni Sessanta, individuando peraltro interessanti punti di contatto persino dal punto di vista biografico. Secondo Bardini, Edipo rappresenterebbe «il poeta ultimo, [...] colui che esaurisce in sé tutte le possibilità del linguaggio» (*Morante*, cit., p. 643).

²⁷ PELO, *La serata a Colono di Elsa Morante*, cit., p. 143.

²⁸ È curioso notare che emerge dai manoscritti dell'opera «un'evoluzione della figura di Antigone verso una sempre più netta semplicità» (BERNABÒ, *La fiaba estrema*, cit., p. 173), in contrasto con le prime stesure, in cui il suo linguaggio non si distanzia da movenze elevate e tragiche; nelle carte successive del manoscritto, compare una certa Ninetta che riproduce il

Un caso di marginalità inversa:
la lingua di *La serata a Colono* di Elsa Morante

un parlato sconnesso e stentato, cui fa da collante l'iterazione del *che* polivalente; si noti pure la presenza di alcune forme tipiche del dialetto romanesco (vedi ad esempio lo scempiamento della vibrante in *discore* e la forma bassa del plurale *le mano*) e di tratti popolari, come *stassero* (forma verbale analogica del congiuntivo): «[...] che dopo che lui che papà mio s'è arruvinato così gli occhi con le mano sue lui / finché sta così che non può vedere più niente (che quell'effetto che lui cià di vedere certe cose al vero / come se ci stassero che lui difatti ci tribola e ci discore ma quella è la frebbe [...])» (pp. 45-6).

6. Il forte scarto linguistico del piano dialogico rispetto alle didascalie si manifesta chiaramente a livello lessicale.²⁹ La prosa didascalica morantiana è punteggiata da voci elevate e tradizionali, in cui è possibile individuare diverse gradazioni di letterarietà. Segnaliamo, tra gli altri, taluni cultismi ormai estranei all'uso coevo, quali *lagno*³⁰ ('lamento somnesso', p. 52); *traluce*³¹ ('risplendere attraverso un corpo diafano', p. 39). Nel piano dialogico, d'altra parte, esclusivamente nella lingua magniloquente ed eclettica di Edipo, troviamo alcuni termini letterari, quali *gaudiosa*³² ('gioiosa', p. 91); *laido*³³ ('ripugnante', p. 85). Questi vengono accostati in maniera stridente a forme fortemente marcate anche in diatopia; si registrano, difatti, voci roma-

parlato semplificato e popolare che apparterrà, nella stesura finale del dramma, proprio alla nostra Antigone.

²⁹ Si sono utilizzati il *GDLI*; il *GRADIT*; il *DELI*; per le voci romanesche si è confrontato anche CHIAPPINI, e si è rinvio al quadro di riscontri presente nel glossario romanesco sull'opera gaddiana MATT. Nella citazione dei repertori lessicografici si riporta il lemma di riferimento in corsivo, seguito alla sigla *sub voce*; il numero in esponente designa tra gli omografi quello di cui si tratta; la cifra che può seguire indica l'accezione di riferimento.

³⁰ Cfr. *GDLI* s.v. *lagno*¹, con diversi esempi tra cui Saba, Cecchi, Caproni.

³¹ Cfr. *GDLI*, s.v. *tralucere* intr., attestato in Petrarca, negli scrittori rinascimentali Liburnio e V. Colonna sino al Novecento con l'unico esempio di Camon.

³² Cfr. *GDLI*, s.v. *gaudioso*, con taluni esempi colti antichi, quali Guittone d'Arezzo e Iacopone da Todi; si giunge alle soglie del Novecento con D'Annunzio, Gozzano, Corazzini.

³³ Cfr. *GDLI*, s.v. *laido*¹, § 3, con numerosi esempi colti risalenti alle origini della nostra tradizione letteraria (Latini, Angiolieri, Dante) sino alle esigue attestazioni novecentesche in Carducci e Cicognani.

nesche e più genericamente centro-meridionali come *malandro*³⁴ ('sfrontato', p. 94); *marane*³⁵ ('fossi o corsi d'acqua del territorio urbano', p. 98); *sisse*³⁶ ('mammelle', p. 112). Nelle didascalie, per contro, la componente regionale è, come prevedibile, limitata a due soli vocaboli: *saccoccia*³⁷ ('tasca', p. 83) e *zinale*³⁸ ('grembiule', p. 83).

Notevole è l'utilizzo da parte di Morante della neoconiazione *Neurodeliri* (p. 39),³⁹ utilizzata per definire il reparto ospedaliero in cui viene condotto Edipo. È interessante la corrispondenza, sul piano dialogico, con la distorsione del medesimo termine nel linguaggio dell'analfabeta Antigone, in cui si registra la forma *nervo delirio* (p. 51), segno tangibile del paradossale abbassamento a cui la Morante sottopone la lingua dei suoi personaggi.

7. I dati finora raccolti offrono spunti interessanti che meriterebbero, senza dubbio, un ulteriore approfondimento; pur tuttavia, già da questi primi risultati, possiamo trarre alcune considerazioni conclusive. La disamina mostra, da una parte, la lingua letteraria tradizionale, che dovrebbe rappresentare, secondo le attese, la scelta linguistica predominante nella riscrittura dell'ultima tragedia sofoclea, confinata nell'ombra del piano didascalico; dall'altra, in primo piano, nel testo dialogico, si registrano forme linguistiche

³⁴ Cfr. *GDLI*, s.v. *malandro*, con due sole attestazioni fortemente distanziate nel tempo: il trentista Sacchetti e Morante stessa. Con una diversa accezione (§ 3) la voce compare in Penna e Pasolini. Cfr. anche *GRADIT*, s.v. *malàndro*, con la marca *RE* di area centrale. Il vocabolo è assente nel CHIAPPINI.

³⁵ Cfr. CHIAPPINI, s.v. *marrana*, con una locuzione specifica; cfr. *GDLI*, s.v. *marrana*, (*marana*), § 1, con citazioni tratte dai contemporanei Gadda, Luzi e Pasolini. Ulteriori riscontri in MATT, s.v. *marana*.

³⁶ Cfr. CHIAPPINI, s.v. *sis*, voce puerile, Poppa.

³⁷ Cfr. CHIAPPINI, s.v. *saccòccia*, e *GDLI*, s.v. *saccòccia*, con diversi esempi ma con un'unica citazione tratta da un autore coevo a Morante, ossia P. Levi. Cfr. anche MATT, s.v. *saccoccia*.

³⁸ Cfr. *GDLI*, s.v. *zinale*, con poche attestazioni, tra cui si notino gli autori Gadda, Moravia, Morante (con la stessa occorrenza), nelle opere dei quali ampio spazio è affidato, sovente, al dialetto romanesco; voce assente nel CHIAPPINI. Cfr. il quadro di riscontri in MATT, s.v. *zinale*.

³⁹ Il primo elemento del composto *neuro-* appartiene al linguaggio medico (cfr. *DELI*, s.v. *neuro-*, *primo elemento* che, in parole della terminologia scientifica, significa 'nervo', 'nervoso', 'che ha relazione col sistema nervoso').

Un caso di marginalità inversa:
la lingua di *La serata a Colono* di Elsa Morante

di norma marginali, che potremmo definire quasi *borderline* (si pensi al parlato fortemente marcato di Antigone), impiegate per caratterizzare il multiforme parlato dei personaggi. Per tali ragioni *La serata a Colono* pare rappresentare un singolare caso di marginalità inversa.

Simili scelte linguistiche assumono un chiaro effetto straniante e possono essere ricondotte alla peculiare fase di svolta letteraria e ideologica vissuta da Morante in quegli anni, di cui è diretta espressione un intenso sperimentalismo linguistico. *La serata a Colono*, in specie, si configura come il fulcro del rinnovamento formale caratterizzante la seconda produzione morantiana.

Bibliografia

- BARDINI Marco, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Nistri-Lischi, Pisa 1999.
- BARTOLUCCI Giuseppe, *La didascalia drammaturgica: Praga, Marinetti, Pirandello*, Guida, Napoli 1973.
- BATTAGLIA Salvatore (a cura di), *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., UTET, Torino 1961-2002.
- BERNABÒ Graziella, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Carocci, Roma 2012.
- CADDEO Emmanuela, *Roma ne La Storia di Elsa Morante: la rappresentazione linguistica della città dal romanzo al film*, in M. Gargiulo (a cura di), *La città italiana. Spazio urbano e rappresentazione*, Atti del Convegno interdisciplinare (Bergen, 12-14 settembre 2016) [in stampa].
- CHIAPPINI Filippo, *Vocabolario romanesco*, a cura di B. Migliorini, U. Rolandi, Leonardo Da Vinci, Roma 1945 [1933].
- CORTELAZZO Manlio, CORTELLAZZO Michele A. (a cura di), *Il nuovo etimologico. DELI – Dizionario etimologico della lingua italiana*, [volume unico, con CD-ROM], Zanichelli, Bologna 1999².
- D'ACHILLE Paolo, *Parole: al muro e in scena. L'italiano esposto e rappresentato*, Franco Cesati Editore, Firenze 2012.
- D'ANGELI Concetta, *Leggere Elsa Morante*. Aracoeli, La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini, Carocci, Roma 2003.
- D'ANGELI Concetta, *Forme della drammaturgia. Definizioni ed esempi*, UTET, Torino 2004.
- D'ONGHIA Luca, *Drammaturgia*, in G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, vol. II, *Prosa letteraria*, Carocci, Roma 2014, pp. 153-202.
- DE MAURO Tullio (a cura di), *Grande dizionario italiano dell'uso*, 8 voll., UTET, Torino 1999-2007.

- FRESU Rita, *Dal racconto al testo drammatico: lettura linguistica di Minnie la candida di Massimo Bontempelli*, in «Studi Linguistici Italiani», XXXIV (2008), pp. 213-236.
- FRESU Rita, *La prima produzione teatrale di Massimo Bontempelli: note linguistiche in margine a La guardia alla luna*, in «Studi Linguistici Italiani», XL (2014), pp. 45-62.
- GEGIĆ Emina, *Dida. La didascalìa nel testo drammatico*, Infinito, Castel Gandolfo 2008.
- GENETTE Gérard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.
- LOCHERT Véronique, *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le theater européen aux XVI et XVII siècles*, Droz, Genève 2009.
- MATT Luigi, *La narrativa del Novecento*, il Mulino, Bologna 2011.
- MATT Luigi, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana. Glossario romanesco*, Aracne, Roma 2012.
- MENGALDO Pier Vincenzo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 147-168.
- MINGIONI Ilaria, *A parte. Per una storia linguistica della didascalìa teatrale in Italia*, ItaliAteneo, Roma 2013.
- MORANTE Elsa, *Opere*, a cura di C. Cecchi, C. Garboli, 2 voll., Mondadori, Milano 1988-1990.
- NENCIONI Giovanni, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna 1983.
- PASOLINI Pier Paolo, *Le poesie*, Garzanti, Milano 1975.
- PELO Adriana, *La serata a Colono di Elsa Morante. Note sulla lingua e lo stile*, in «La lingua italiana. Storia, strutture, testi», IV (2008), pp. 137-151.
- RODIGHERO Andrea, *Una serata a Colono. Fortuna del secondo Edipo*, Fiorini, Verona 2007.
- SEGRE Cesare, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino 1984.
- SERIANNI Luca, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, con la collaborazione di A. Castelvechi, UTET, Torino 2006 [1989].
- TRIFONE Pietro, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 2000.
- TRIFONE Pietro, GIOVANARDI Claudio, *La lingua del teatro*, il Mulino, Bologna 2015.
- VENTURI Gianni, *Elsa Morante*, La Nuova Italia, Firenze 1977.

SEZIONE 2: CONFINI TRA ARTI E CULTURE

Autori e generi ai margini

GAETANO MARTIRE

Tra mammut e morti viventi.
Forme dell'ibrido in Dodici di Zerocalcare

Abstract

The graphic novel *Dodici* (2013) by Zerocalcare features two very different stylistic approaches: one focused on existential themes, and one marked by pop references and metatextuality. This analysis will argue that they can be traced back respectively to a modernist and postmodernist attitude, as characterized by Brian McHale. A work that crosses the boundary between different poetics, conveyed through a hybrid *medium* like comics, and focused on a figure – the zombie – that epitomizes marginality, *Dodici* is a liminal product in many respects.

Nel fumetto *Dodici* (2013) di Zerocalcare convivono due vene stilistiche ben distinte: l'una intimista, focalizzata su tematiche esistenziali, e l'altra marcatamente *pop*, caratterizzata da un serrato gioco citazionistico e metatestuale. In questo studio esse vengono ricondotte a un approccio rispettivamente modernista e postmodernista, secondo l'interpretazione che Brian McHale dà ai due termini. Opera situata a cavallo tra diverse poetiche, esempio di un *medium* ibrido come il fumetto, e focalizzata su una figura – lo zombie – a sua volta epitome del marginale, *Dodici* è un prodotto in bilico da diversi punti di vista.

Sulla soglia

Scopo di queste pagine è proporre un'analisi del fumetto *Dodici*, scritto e disegnato da Zerocalcare (pseudonimo di Michele Rech) e pubblicato dai tipi della Bao nel 2013. La scelta del titolo, con *forme dell'ibrido* al plurale, sta a suggerire come quest'opera si collochi al punto di intersezione fra diverse tipologie di marginalità, in una reduplicazione capace di porre il testo molteplici volte *in limine*. Varrà allora la pena analizzare separatamente i vari sensi in cui *Dodici* può dirsi un'opera collocata *sulla soglia*, immergendoci in essa uno strato alla volta.

Forme dell'ibrido: fumetto

Anzitutto, stiamo parlando di un fumetto: *medium* intrinsecamente liminare, *in bilico* per elezione, sospeso com'è tra narrazione e figurazione, arti

spaziali e temporali, serialità e autorialità, cultura alta e bassa. Certo è innegabile che la *nona arte* (rango a cui nel frattempo il fumetto è assunto) abbia assunto nel corso degli ultimi decenni una posizione sempre più centrale nell'industria culturale, fino a godere oggi di ampio consenso tanto critico quanto di pubblico. E tuttavia, per rendersi conto della liminarità inassimilabile del mezzo, basterà volgere l'attenzione alle definizioni che di volta in volta ne sono state date.

Anzitutto quella, coniata da Hugo Pratt e di larghissima fortuna in Italia (grazie soprattutto alla mediazione di Umberto Eco), di «letteratura disegnata».¹ Espressione forse un po' datata, in cui si percepisce ancora il tentativo di *elevare* il fumetto collegandolo alla letteratura, al costo però di renderlo ancillare rispetto ad essa, sacrificandone la specificità.² Proprio questo tentativo tradisce però uno scarto irrisolto e forse irrisolvibile tra dimensioni diverse, colta e popolare, narrativa e figurativa, che pone il fumetto su una zona di confine. Una liminarità.

Una definizione più corrente è invece quella di *arte sequenziale*, proposta da Will Eisner e poi ripresa e affinata da Scott McCloud nel suo fondamentale *Understanding Comics*.³ In tale definizione l'accento viene posto sull'idea di *sequenzialità deliberata e significativa* di immagini giustapposte, idea considerata quintessenziale rispetto al fumetto, e capace di esplicitarne la specificità in quanto arte: viene superata in tal modo ogni subalternità del *medium* rispetto alla letteratura. In questa prospettiva assume la massima importanza il concetto di *closure*, ovvero sia il procedimento con cui il lettore, guidato dalla sapiente regia dell'autore, riempie mentalmente lo spazio che intercorre tra due vignette. In tal senso può ben dirsi che il fumetto si fonda su di un vuoto, sullo iato che si apre tra gli elementi visibili sulla pagina, fessura che spalanca le porte dell'immaginazione e che ovviamente richiede un certo sforzo e parteci-

¹ Sull'utilizzo di Pratt di questa definizione, cfr. MARCHESE Giovanni, *Leggere Hugo Pratt. L'autore di Corto Maltese tra fumetto e letteratura*, Tunué, Latina 2006, p. 56.

² Cfr. ad esempio ECO Umberto, *Geografia imperfetta di Corto Maltese*, prefazione a H. Pratt, *Una ballata del mare salato*, Lizard Edizioni, Roma 2006, pp. 6-9, dove tra l'altro si legge: «la *Ballata* rimane [...] il modello di un nuovo modo di far letteratura attraverso il fumetto» (p. 9).

³ Cfr. McCLOUD Scott, *Understanding Comics. The Invisible Art*, HarperCollins, New York City 1994, in particolare pp. 4-9.

pazione da parte del lettore. Un'arte quindi fondata su di un margine, irriducibile, inassimilabile. Di nuovo, una liminarità.

Charles Hatfield caratterizza infine il fumetto nei termini di quattro tensioni: tra diversi codici (visivo/linguistico), tra singoli disegni e disegni in sequenza, tra sequenze come veicolo di narrazione (nel tempo) e sequenze come giustapposizione di elementi (nello spazio), e tra il fumetto come testo e il fumetto come oggetto fisico.⁴ Sarà compito del lettore mediare fra queste tensioni, mettendo in gioco competenze non banali, libero di volta in volta di focalizzarsi sul codice che preferisce e di adoperare lo schema interpretativo che ritiene più opportuno. E così ancora una volta il fumetto appare una forma essenzialmente in bilico, luogo di sovrapposizione tra modelli ermeneutici plurimi. E quindi, ancora una volta, una liminarità.

Forme dell'ibrido: zombie⁵

Finora ci siamo accostati a *Dodici* semplicemente in quanto fumetto; ma *Dodici* è, più specificamente, una rilettura parodica del genere *zombie-horror*. E lo zombie è a sua volta vera e propria epitome dell'ibrido e del marginale – osservazione peraltro valida per qualsiasi mostro: nelle parole di J. J. Cohen, il «rifiuto di adattarsi all'ordine delle cose» caratterizza i mostri in quanto tali: essi sono ibridi disturbanti, i cui corpi incoerenti resistono a ogni tentativo di sistematizzazione. [...] Proprio a causa della sua liminarità ontologica, il mostro si palesa notoriamente in tempi di crisi, sorta di terzo elemento in grado di problematizzare il conflitto tra estremi». ⁶ E questo in cui viviamo è effettivamente un tempo di crisi, tempo anch'esso liminare, come tale adatto alle apocalissi – e perché no, alle apocalissi zombie.

⁴ Cfr. HATFIELD Charles, *Alternative Comics. An Emerging Literature*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, in particolare il capitolo *An art of tensions. The otherness of comics reading*.

⁵ Questa sezione riprende molto sinteticamente alcuni passi di un mio precedente articolo che vengono qui sviluppati in maniera inedita: cfr. MARTIRE Gaetano, *Apocalissi providenziali. The Walking Dead e la politica postuma*, in «Acoma. Rivista internazionale di studi nord-americani», n. s. 9 (2015), pp. 86-101, http://www.acoma.it/sites/default/files/pdf/articoli/08.48_0.pdf [cons. il 09/01/2017].

⁶ COHEN Jeffrey Jerome, *Monster culture (seven theses)*, in Id. (a cura di), *Monster Theory. Reading Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, pp. 3-25, p. 6 [trad. mia].

E in effetti basta guardarsi attorno per rendersi conto di come il ventunesimo secolo sia da ogni punto di vista – almeno in occidente – il secolo della grande *zombificazione* culturale. Non si contano i romanzi, i film e i videogiochi dedicati al tema apparsi negli ultimi quindici anni, ma abbondano anche – più sorprendentemente – studi scientifici e articoli accademici.⁷ Non è questa la sede per passare in rassegna le molte e varie interpretazioni del mitologema zombie; ci limiteremo invece ad analizzare più da vicino la versione che ne dà Zerocalcare.

Essa è riconducibile a quella, classicissima, di George Romero, il quale nei suoi film ha concepito, praticamente da solo, la figura dello zombie minaccioso entrata poi nell'immaginario collettivo. I morti viventi di Romero sono esseri aggressivi, lenti e stupidi, e ciononostante terribilmente pericolosi nel loro essere-massa – assai diversi quindi dai loro precursori, gli zombie del folklore haitiano, che erano invece docili schiavi soggiogati dal *voodoo*. L'opera di Romero ha poi anche fissato tutta una serie di *topoi* narrativi, tra cui vanno citati almeno il meccanismo del morso infettante, e la reticenza nel fornire giustificazioni razionali circa la causa prima dell'epidemia: il regista ha infatti sempre preferito ricorrere ad assunti apodittici, quasi oracolari, sul modello della famosissima formula «quando non ci sarà più posto all'inferno, i morti cammineranno sulla terra».⁸ Come vedremo ciò è vero anche nel caso di *Dodici*: il fumetto inizia *in medias res*, gli zombie hanno invaso Rebibbia e altro non è dato – né è necessario – sapere.

Quanto alla connotazione ideologica dello zombie romeriano, essa appare abbastanza limpidamente: i morti viventi dei suoi film assomigliano molto ai vivi che erano, vittime per così dire di una coazione a ripetere meccanicamente quanto fatto in vita consapevolmente (?) – si recano negli stessi luoghi, vestono gli stessi abiti, indossano gli stessi monili. I morti viventi diventano insomma l'emblema della fissazione orale tipica del materialismo consumistico, sorta di specchio deformante – ma pur sempre uno specchio – di tutti noi *vivi morenti*. Sulla stessa scia, nell'opera di Zerocalcare gli zombie divengono metafora di una massa instupidita dalla propaganda liberista, un

⁷ Per una rapida carrellata, cfr. DREZNER Daniel W., *Theories of International Politics and Zombies*, Princeton University Press, Princeton 2011, in particolare il capitolo *The zombie literature*.

⁸ La citazione è tratta dal film *Dawn of The Dead (Zombi)*, G. A. Romero, 1978).

sottoproletariato post-moderno insieme vittima e seguace delle logiche capitaliste. I morti viventi rappresentano cioè contemporaneamente sia il prodotto più coerente di un'ideologia da *homo oeconomicus* spinta all'estremo (con Hobbes e il suo *homo homini lupus* preso alla lettera), sia la più grande messa in questione di quella stessa ideologia, capaci come sono di minacciarne la tenuta svelandone contraddizioni e dissimulazioni. Non sorprende quindi che uno sguardo da sinistra (com'è quello di Zerocalcare) possa anche finire per identificarsi negli zombie in quanto massa spossessata, precariato a tempo indeterminato, esercito di derelitti senza causa (vedi fig. 1). Insomma: anche a livello politico, oltre che archetipico-culturale, gli zombie abitano i margini. E quindi anche qui, una liminarità.



Fig. 1 – *La profezia dell'armadillo colore 8-bit*, p. 141. © 2012 Michele Rech. Per l'edizione italiana © 2012 Bao Publishing.

Forme dell'ibrido: modernismo/postmodernismo

Dopo aver analizzato le caratteristiche del *medium* a cui afferisce e la tradizione del genere in cui si inserisce, possiamo finalmente occuparci più da vicino di *Dodici*. Partiamo subito col dire che è probabilmente il fumetto di Zerocalcare che ha riscosso il minor successo tanto di pubblico quanto di critica.⁹ Ciò si spiega almeno in parte considerando che si tratta di un'opera abbastanza

⁹ Per un elenco di recensioni, si veda la bibliografia.

atipica nella sua produzione, sicuramente quella che più si discosta dalla vena autobiografica che l'ha reso famoso, virando invece decisamente verso la narrativa *di genere*. E però proprio la sua posizione eccentrica e – ancora una volta – liminare ha portato questo fumetto alla mia attenzione. Credo infatti che a un esame più attento *Dodici* si riveli una delle opere più mature di Zerocalcare, sorta di riflessione sul suo stesso *modus operandi* in quanto autore. In particolare, credo che al suo interno si presentino due approcci stilistici ben distinti, che sono poi caratteristici di tutta la sua produzione: una vena intimista, focalizzata su tematiche esistenziali; e una vena più marcatamente pop, contraddistinta da un serrato gioco citazionistico e metatestuale. Come vedremo, tale doppia natura viene qui resa evidente tramite una serie di accorgimenti grafici che caratterizzano, differenziandole, le diverse sezioni dell'opera.

Prima però converrà riassumere la trama: ebbene, gli zombie sono arrivati a Rebibbia – come e perché non importa, in un'indeterminatezza che come abbiamo visto è tipica del genere. È il caso segnalare *en passant* come Rebibbia sia il quartiere in cui da sempre vive Zerocalcare, cornice fissa di praticamente tutti i suoi lavori, tanto da rendere pressoché inevitabile il ricorso a una formula frusta: il quartiere è *quasi un personaggio a sé stante*. Altra caratteristica ricorrente nei fumetti del nostro – e *Dodici* non fa eccezione – è la presenza di Zerocalcare stesso come personaggio all'interno della storia (sia detto ovviamente con tutte le cautele del caso, evitando troppo facili sovrapposizioni tra autore e personaggio). Ma torniamo alla trama: nell'appartamento di Zerocalcare stanno asserragliati lui, il Secco (suo migliore amico di sempre), Cinghiale (altro amico, erotomane accanito) e Katja (ragazza capitata lì per caso, ferma credente nelle leggi del *karma*). Non c'è abbastanza spazio per seguire tutte le sottotrame legati ai vari personaggi (alcune marcatamente comiche), per cui ci concentreremo sul filone principale: c'è un piano di fuga progettato da Er Paturnia, ex bullo del palazzo, che prevede di requisire un pullman per raggiungere Roma Nord, dove pare ci siano sacche di resistenza. Qualcosa nel piano però va storto, l'autobus parte in anticipo e i nostri vengono lasciati indietro. In più, mentre i suoi amici sono impegnati in una sortita per procurarsi cibo, Zerocalcare è vittima di un'aggressione, e viene ritrovato dagli altri ferito e svenuto in cucina. Il colpevole è ignoto, ma gli indizi portano allo stesso Er Paturnia. Visto che l'autobus è andato, l'unica speranza è recuperare l'auto del vicino Ermete, fuggire con essa e trovare un medico per Zerocalcare.

Il tutto è raccontato in maniera cronologicamente discontinua, secondo un meccanismo che è parso ad alcuni recensori confusionario, indice della scarsa dimestichezza dell'autore con questi dispositivi narrativi. Un aspetto che val la pena menzionare è che Zerocalcare in questo fumetto non è il protagonista della storia, come capita invece in tutte le altre sue opere: i suoi interventi in prima persona si riducono infatti quasi esclusivamente alle riflessioni semi-allucinate che fa mentre è svenuto. È in questi momenti che risalta la vena intimista cui si è fatto riferimento poco più su; in una di esse si legge ad esempio:

Ogni quartiere ha il suo ritmo. Rebibbia per me aveva un ritmo lento, come una lagna dei Radiohead. [...] Forse perché il carcere di Rebibbia è la più grossa fabbrica d'attesa d'Europa. Corpi dentro che aspettano di uscire. Corpi fuori che aspettano un cenno, un braccio dalle sbarre, un marito, una moglie, un figlio, uscire dal cancello. Attese di mesi. Anni. Vite. Se cresci a Rebibbia ti abitui ad aspettare. L'attesa ti entra dentro. Tutto è sempre scorso lento a Rebibbia. Per questo quando sono arrivati gli zombi il ritmo non è cambiato tanto.¹⁰

Più avanti si legge invece: «Come te lo spiego che qui non c'è niente, ma è un niente in equilibrio fragilissimo? Basta un soffio, uno sguardo, e viene giù tutto. [...] Come se chiama 'sta cosa? Appartenenza?». ¹¹ E l'appartenenza è in effetti decisamente il tema portante di queste pagine. Spingendo un po' l'interpretazione, si potrebbe anche dire che questa è la parte *modernista* del fumetto – almeno nel senso che dà Brian McHale al termine: e cioè una poetica caratterizzata da una *dominante epistemologica*, in cui le domande fondamentali sono «Come posso interpretare il mondo di cui sono parte? E cosa sono in esso?». ¹² La risposta alla prima domanda qui pare essere: *solo a partire dal punto in cui ti trovi*, attraverso uno sguardo inevitabilmente e orgogliosamente situato, e anzi sospettoso dell'apparente maggiore oggettività derivante da un' indefinita apertura al mondo. La risposta alla seconda domanda pare invece essere: *sei tutt'uno col posto in cui sei*

¹⁰ ZEROCALCARE (testi e disegni), BASILOTTA Sara (colori), *Dodici*, Bao Publishing, Milano 2013, p. 22.

¹¹ Ivi, p. 69. Si sono restituite in corsivo le parole evidenziate in grassetto nell'originale.

¹² MCHALE Brian, *Postmodernist Fiction*, Methuen, London 1987, p. 9 [trad. mia].

cresciuto. Abbiamo infatti letto che a Rebibbia è sovrana l'attesa, e che «l'attesa ti entra dentro», quasi che il quartiere diventasse parte di te, con la sua storia e le sue ferite. Una prospettiva molto umana, introspettiva, psicologica, dove anche la realtà esterna si colora inevitabilmente della propria interiorità, e viceversa.

Il simbolo di questo senso di appartenenza è sicuramente il mitologico mammut di Rebibbia, presenza ricorrente nei fumetti di Zerocalcare sin dal suo primo libro, *La profezia dell'armadillo*. Lì si legge: «Rebibbia è il quartiere del carcere, e il capolinea della metro B. È difficile che queste due caratteristiche facciano colpo su una ragazza. Ma anche noi abbiamo il nostro fiore all'occhiello»,¹³ vale a dire un fossile di mammut che – così pare – fu ritrovato anni fa nel sottosuolo del quartiere e poi conservato *in loco*, all'interno di uno stabile non aperto al pubblico. Il mammut assurge al ruolo di vero e proprio *spirito del quartiere* nel più recente libro di Zerocalcare, *Kobane Calling*,¹⁴ ma fa una rapida apparizione anche in *Dodici* nelle vesti di «arma segreta definitiva di rimorchio dei forestieri».¹⁵

Ma concentriamoci ora sulle scelte cromatiche, funzionali a segnalare tanto gli scarti temporali nella narrazione quanto le variazioni di tono e poetica cui si è già accennato. I toni rosa pastello che caratterizzano le riflessioni esistenziali di Zerocalcare cedono infatti il passo a una colorazione via via più netta, man mano che la vena intimista vira verso quella pop e di genere. Le scene ambientate nel passato, dominate comunque dai dialoghi tra i personaggi, sono infatti colorate in maniera molto accesa; le scene ambientate nel presente della narrazione, con Secco e Katja alla ricerca di un'auto, passano invece direttamente alla stilizzazione del bianco nero e rosso (vedi figg. 2-4). Questo processo di progressiva *esternalizzazione*, dall'introspezione psicologica a una fattualità bruta, a tratti splatter, può essere interpretato come il passaggio da un approccio modernista a uno *postmodernista*. Nelle parole di Michael Holquist, infatti, il postmodernismo «ha alla sua base l'esatto opposto delle [...] tendenze che definiscono il Modernismo. L'estetica del Post-Modernismo è attivamente

¹³ ZEROCALCARE (testi e disegni), LEOPARDI Valeria (colori), *La profezia dell'armadillo colore 8-bit*, Bao Publishing, Milano 2012 [2011], p. 59.

¹⁴ Cfr. ZEROCALCARE, *Kobane Calling*, Bao Publishing, Milano 2016, *passim*.

¹⁵ ZEROCALCARE, *Dodici*, cit., p.18.

anti-psicologica [...]. È centrato sulle cose, non sulle persone». ¹⁶ Tale concezione si trova in accordo con quella di Brian McHale, che parla del postmodernismo come di una poetica caratterizzata da una *dominante ontologica*, in cui le domande fondamentali sono «Che mondo è questo? Cosa bisogna fare in esso? [...] Cosa succede quando mondi diversi vengono messi a confronto, o quando le barriere tra mondi vengono violate?». ¹⁷ Alla prima domanda, Zerocalcare sembra rispondere: *un mondo fragile, a rischio zombificazione*, con tutte le implicazioni politiche che tale affermazione, come abbiamo visto, può comportare. La risposta alla seconda domanda non può quindi che essere: *bisogna resistere, non riducendosi a morti viventi*. Per rispondere alla terza, invece, dobbiamo allargare ancora il campo.



Fig. 2 – *Dodici*, p. 42. © 2013 Michele Rech.
Per l'edizione italiana © 2013 Bao Publishing.

¹⁶ HOLQUIST Michael, *Whodunit and Other Questions. Metaphysical Detective Stories in Post-war Fiction*, in «New Literary History», III, 1 (1971), pp. 135-156 [147-148, trad. mia].

¹⁷ MCHALE Brian, *Postmodernist*, cit., p. 10 [trad. mia].

Tra mammut e morti viventi.
Forme dell'ibrido in Dodici di Zerocalcare



Fig. 3 – *Dodici*, p. 23. © 2013 Michele Rech.
 Per l'edizione italiana © 2013 Bao Publishing.



Fig. 4 – *Dodici*, p. 7. © 2013 Michele Rech.
 Per l'edizione italiana © 2013 Bao Publishing.

Le sezioni postmoderniste di *Dodici* non si limitano infatti a essere più grafiche di quelle intimiste, a *oggettivarsi* sempre più negli eventi narrati. Il processo di esternalizzazione porta ancora più in là, trascende le cornici della narrazione e diventa gioco metatestuale, capace di far tremare la quarta parete chiamando direttamente in causa il vissuto del lettore. Si arriva così al citazionismo *pop* che ha reso famoso lo stile di Zerocalcare, tutto giocato sulla nostalgia per gli anni '80-'90, in un'allegria mescolanza di *anime* giapponesi, videogiochi 8-bit e classici Disney. Una scorpacciata in cui la prospettiva storica si appiattisce, favorendo con ciò una ricombinazione originale dei più vari artefatti culturali, non necessariamente scevra – ed è un punto fondamentale – di carica politica. In fondo Zerocalcare è sia il fumettista che ha narrato dal vivo, con piglio quasi documentaristico, le gesta dei curdi nella guerra civile siriana in *Kobane Calling*, sia quello che in un'intervista ha affermato, tra il serio e il faceto, che «Per me, Ken il Guerriero è reale quanto Obama!».¹⁸ Decisamente postmoderno.

Margini (d'azione)

Prima di concludere, rimane però da analizzare un ultimo filone. C'è infatti una quarta linea narrativa intercalata nella vicenda, caratterizzata a livello cromatico da un blu livido e straniante, quanto di più distante cioè dal rosa pastello utilizzato per le riflessioni di Zerocalcare sul suo quartiere (vedi fig. 5). Protagonista di queste tavole è un funereo esattore, che in una serie di vignette dal ritmo lento e insieme martellante, di una ripetitività ossessiva, pronuncia formule quasi oracolari del tipo: «Possiamo scegliere quello che vogliamo seminare. Ma siamo obbligati a mietere quello che abbiamo piantato»,¹⁹ seguite poi da considerazioni piene di apparente ragionevolezza come «Vede signora, ci risultano diverse cartelle esattoriali invase. Purtroppo le cifre non mentono. [...] Non si agiti, per favore. Ogni concitazione è futi-

¹⁸ CAPORASO Raffaele, *Lucca '13. Intervista a Zerocalcare*, in «Comicus», <http://www.comicus.it/index.php/mainmenu-interviste/item/55945-lucca%E2%80%9913-intervista-a-zerocalcare/55945-lucca%E2%80%9913-intervista-a-zerocalcare> [cons. il 09/01/17].

¹⁹ ZEROCALCARE, *Dodici*, cit., p. 27.

le».²⁰ Si vede bene che siamo davvero lontanissimi dall'approccio intimista, da romanzo psicologico, che caratterizza le sezioni su Rebibbia, e catapultati invece nel genere narrativo forse più distante, quello della rappresentazione allegorica, della parabola. Siamo cioè scopertamente nel dominio della metafora – ma metafora di cosa?



Fig. 5 – *Dodici*, p. 53. © 2013 Michele Rech.
Per l'edizione italiana © 2013 Bao Publishing.

Nella mia lettura, il funerario esattore è l'araldo di quelle logiche capitaliste di cui si è già scritto nella sezione dedicata agli zombie: il nunzio cioè di una verità supposta-oggettiva, espressa da cifre che «non mentono» e che indicano un destino ineluttabile, contro cui «ogni concitazione è futile». Ribellarsi alla *vulgata* dalle dottrine liberiste sarebbe quindi inutile, l'unica alternativa è trasformarsi in perfetti *homini oeconomici* – ovverosia, in zombie. In *Dodici* troviamo un'affermazione piuttosto esplicita di quest'ultima equivalenza, nel momento in cui Secco così canzona Katja: «Tu stessa, proiettata

²⁰ *Ibidem*.

solo verso il cibo, i viveri... L'*homo oeconomicus* puro e semplice. Ma allora cosa ci distingue ancora dai non morti?».²¹

Di destino ineluttabile, o *karma*, parla continuamente proprio Katja nel fumetto: «Il *karma* non è una roba new age, è tipo la vendetta del destino! E la vendetta è l'unica cosa rimasta sicura al mondo. Dopo che pure la morte c'ha dato la sòla».²² Proprio questa fede nella fatalità della giusta punizione porterà i protagonisti a vendicarsi di Er Paturnia nel finale, quando, dopo aver recuperato un'auto con cui fuggire, lasceranno l'ex bullo con il suo bus ormai a secco e carico di fuggiaschi in balia degli zombie, ritenendolo responsabile dell'aggressione a Zerocalcare. Ma – con un colpo di scena finale – verremo a sapere che Zerocalcare si è inflitto da solo le sue ferite, cadendo da uno sgabello mentre tentava di raggiungere un *plum cake*. Oltre l'ovvio effetto comico, tale rivelazione è interessante per diversi motivi: ci troviamo infatti davanti a un delitto senza colpevole, per cui viene punito, con finta catarsi finale, la persona sbagliata. Ebbene la *detective story* non risolta, o risolta nel verso sbagliato, è uno dei grandi *topoi* della narrativa postmodernista: nelle parole di William Spanos, «l'archetipo paradigmatico dell'immaginazione letteraria postmoderna è l'anti-*detective story* (e il suo analogo anti-psicoanalitico)».²³ Ricusando il presupposto ermeneutico alla base della filosofia occidentale, che ipostatizza un mondo conoscibile e una razionalità sempre in grado di interpretarlo per il verso giusto, l'anti-*detective story* segna in qualche maniera il passaggio dalla dominante epistemologica a quella ontologica. Come scrive infatti Richard Swope, «Conoscere l'identità dell'assassino non risolve nulla perché nel frattempo il 'mondo' è scivolato via da sotto i piedi del detective; le sue certezze ontologiche evaporano. Di conseguenza, la questione non è più semplicemente come il detective può *conoscere* il mondo,

²¹ Ivi, p. 11.

²² Ivi, p. 47.

²³ SPANOS William V., *The Detective and The Boundary. Some Notes on The Postmodern Literary Imagination*, in Id. (a cura di), *Existentialism 2. A Casebook*, Thomas Y. Co., New York City 1976, pp. 163-189 [171, trad. mia].

ma in quale *mondo* si trovi il detective». ²⁴ E quindi infine, qual è questo mondo? È davvero dominato dal *karma*?

Il fumetto suggerisce di no. Non solo la logica retributiva basata sul *karma* si rivela infondata e perniciosa, tanto da trasformare i protagonisti in *cattivi* nel finale della storia, a suggerire come la solidarietà sia comunque sempre da preferire alla vendetta; ma il funereo esattore si rivela infine un ciarlantano, tale Augusto Carminati detto *Il Carma*, un semplice truffatore che tentava di ingannare le masse con false promesse e false minacce. Le sirene del liberismo vengono zittite, Il Carma si suicida, il *karma* non esiste più, non è mai esistito. Non saremo costretti a diventare zombie: come recita un vecchio slogan politico, *il futuro non è scritto*. E in effetti anche in questa storia il finale rimane aperto – ma il punto è proprio lì, in quest'apertura assoluta. Nelle ultime pagine la narrazione infrange infatti in un sol colpo le tre unità aristoteliche che l'avevano caratterizzata fino a quel momento, uscendo in qualche modo da una gabbia: i nostri eroi rompono l'unità di spazio, lasciando finalmente Rebibbia e giungendo a Tivoli in cerca di altri sopravvissuti; rompono l'unità di tempo, sforando le dodici ore che danno il titolo al fumetto; e rompono l'unità d'azione, uscendo da una storia di semplice sopravvivenza ed entrando in una nuova, in cui forse ci sarà da costruire. ²⁵ Dico forse perché questa storia non è raccontata, e forse non poteva esserlo: perché davvero, il futuro non è scritto. L'unica cosa certa, alla fine del fumetto, è che ogni margine – foss'anche la soglia dell'apocalisse – è sempre anche un *margine d'azione*. Perché vivere sui limiti, vuol dire anche imparare ad attraversarli.

²⁴ SWOPE Richard, *Approaching The Threshold(s) in Postmodern Detective Fiction. Hawthorne's Wakefield and Other Missing Persons*, in «Critique. Studies in Contemporary Fiction», XXXIX, 3 (1998), pp. 207-227, p. 209 [trad. mia].

²⁵ Per un'interessante interpretazione alternativa del finale, cfr. DELL'UNTO Stefano, *Dodici di Zerocalcare, la recensione*, <http://www.mangaforever.net/131241/dodici-zero-calcare-recensione> [cons. il 09/01/17].

Bibliografia

- APREDA Alessandro, Dodici, *il nuovo libro di Zerocalcare: la recensione (senza spoiler)*, <http://docmanhattan.blogspot.it/2013/10/Dodici-nuovo-Zerocalcare-recensione.html> [cons. il 09/01/17].
- CAPORASO Raffaele, *Lucca '13. Intervista a Zerocalcare*, <http://www.comicus.it/index.php/mainmenu-interviste/item/55945-lucca%E2%80%9913-intervista-a-zerocalcare/55945-lucca%E2%80%9913-intervista-a-zerocalcare> [cons. il 09/01/17].
- COHEN Jeffrey Jerome, *Monster culture (seven theses)*, in Id. (a cura di), *Monster Theory. Reading Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, pp. 3-25.
- DELL'UNTO Stefano, *Dodici di Zerocalcare, la recensione*, <http://www.mangaforever.net/131241/dodici-zerocalcare-recensione> [cons. il 09/01/17].
- DREZNER Daniel W., *Theories of International Politics and Zombies*, Princeton University Press, Princeton 2011.
- ECO Umberto, *Geografia imperfetta di Corto Maltese*, prefazione a H. Pratt, *Una ballata del mare salato*, Lizard Edizioni, Roma 2006, pp. 6-9.
- HATFIELD Charles, *Alternative Comics. An Emerging Literature*, University Press of Mississippi, Jackson 2005.
- HOLQUIST Michael, *Whodunit and Other Questions. Metaphysical Detective Stories in Post-war Fiction*, in «New Literary History», III, 1 (1971), pp. 135-156.
- MARCHESE Giovanni, *Leggere Hugo Pratt. L'autore di Corto Maltese tra fumetto e letteratura*, Tunué, Latina 2006.
- MARTIRE Gaetano, *Apocalissi provvidenziali. The Walking Dead e la politica postuma*, in «Acoma. Rivista internazionale di studi nord-americani», n. s. 9 (2015), pp. 86-101, http://www.acoma.it/sites/default/files/pdf-articoli/08.48_0.pdf [cons. il 09/01/2017].
- McCLOUD Scott, *Understanding Comics. The Invisible Art*, HarperCollins, New York City 1994.
- McHALE Brian, *Postmodernist Fiction*, Methuen, London 1987.
- MENCARELLI Ilaria, *Dodici: se il quartiere Rebibbia invaso dagli zombie rimane nel cuore di Zerocalcare*, <http://www.lospaziobianco.it/95520-dodici-quartiere-rebibbia-invaso-zombie-rimane-cuore-zerocalcare> [cons. il 09/01/17].
- RECCHIONI Roberto, *Dodici di Zerocalcare. La recensione*, <http://prontoallaresa.blogspot.it/2013/10/dodici-di-zerocalcare-la-recensione.html> [cons. il 09/01/17].
- SCACCABAROZZI Claudio, *Dodici, Zerocalcare, la recensione*, <http://www.badcomics.it/2013/10/dodici-zerocalcare-la-recensione/3702> [cons. il 09/01/17].

Tra mammut e morti viventi.
Forme dell'ibrido in Dodici di Zerocalcare

- SPANOS William V., *The Detective and The Boundary. Some Notes on The Postmodern Literary Imagination*, in Id. (a cura di), *Existentialism 2. A Casebook*, Thomas Y. Co., New York City 1976.
- SWOPE Richard, *Approaching The Threshold(s) in Postmodern Detective Fiction. Hawthorne's Wakefield and Other Missing Persons*, in «Critique. Studies in Contemporary Fiction», XXXIX, 3 (1998), pp. 207-227.
- VECCHIATO David, *Quando gli zombi invadono Rebibbia*, in «XL», 91 (novembre 2013), p. 135.
- ZEROCALCARE (testi e disegni), LEOPARDI Valeria (colori), *La profezia dell'armadillo colore 8-bit*, Bao Publishing, Milano 2012 [2011].
- ZEROCALCARE, *Un polpo alla gola*, Bao Publishing, Milano 2012.
- ZEROCALCARE (testi e disegni), BASILOTTA Sara (colori), *Ogni maledetto lunedì (su due)*, Bao Publishing, Milano 2013.
- ZEROCALCARE (testi e disegni), BASILOTTA Sara (colori), *Dodici*, Bao Publishing, Milano 2013.
- ZEROCALCARE, *Dimentica il mio nome*, Bao Publishing, Milano 2014.
- ZEROCALCARE, *L'elenco telefonico degli accolti*, Bao Publishing, Milano 2015.
- ZEROCALCARE, *Kobane calling*, Bao Publishing, Milano 2016.

DANIELA AGRILLO

Antonio Ruiz, la vida extraordinaria del campeón de Europa.
Romanzo al limite tra tradizione e avanguardia

Abstract

Antonio Ruiz, la vida extraordinaria del campeón de Europa, published in 1926, is the first novel written by the Spanish writer Ramón de la Serna y Espina. It is the fictionalised biography of the first European boxer champion of Spanish origin. Ramón de la Serna writes this novel bearing in mind the structure of two classics of Spanish literature: *Lazarillo de Tormes* and *Don Quijote de la Mancha*. However, in order to reflect his time and to reach a wider audience, he uses tools enabling him to connect his novel to contemporary avant-garde movements, such as the choice of sport as a main theme. Thanks to the combination of inputs from canonical Spanish literature and from avant-garde literature that reached its acme in those years, we can consider this first experiment a success. This is particularly clear from the complimentary remarks on the novel by the philosopher José Ortega y Gasset, the writer Ramón Gómez de la Serna and by one of the leading critics of the time, Karl Vossler, of whom Ramón de la Serna was an excellent translator. This paper aims at analysing the elements that have consigned the novel to the margins of the literary canon in order to redeem it from an undeserved oblivion and return it to the history of literature.

Antonio Ruiz, la vida extraordinaria del campeón de Europa è il primo romanzo dello scrittore spagnolo Ramón de la Serna y Espina, pubblicato nel 1926. Si tratta della biografia romanzata del primo pugile campione d'Europa di origine spagnola. Ramón de la Serna elabora questo romanzo tenendo ben presente la struttura di due classici della letteratura spagnola, *Lazarillo de Tormes* e *Don Quijote de la Mancha*; tuttavia, la necessità di adattarsi al suo tempo, anche per raggiungere un pubblico più vasto, impone il ricorso a strumenti che lo connettano con le avanguardie contemporanee, da qui la scelta dello sport come tema, ad esempio. Grazie alla miscelanea, quindi, di spunti attinti dalla letteratura spagnola classica ed altri da quella d'avanguardia – che proprio in quegli anni toccava il più alto apogeo – il romanzo si può definire un primo esperimento ben riuscito. A riprova di ciò bastino le lusinghiere parole spese su di esso dal filosofo José Ortega y Gasset, dallo scrittore Ramón Gómez de la Serna e da uno dei più importanti critici del tempo, Karl Vossler, di cui Ramón de la Serna fu eccellente traduttore. Analizzare gli elementi che lo hanno relegato al margine significa avere la possibilità di riscattarlo da un immeritato oblio e restituirlo alla storia della letteratura.

Antonio Ruiz, la vida extraordinaria del campeón de Europa.
Romanzo al limite tra tradizione e avanguardia

Antonio Ruiz, la vida extraordinaria del campeón de Europa è il primo romanzo dello scrittore spagnolo Ramón de la Serna y Espina,¹ pubblicato nel 1926. Il romanzo narra la vita del primo pugile spagnolo campione d'Europa, Antonio Ruiz. Si tratta, quindi, di una biografia romanzata, che getta solo uno sguardo fugace ai successi del futuro campione. Allo scrittore interessa piuttosto il principio della storia di questo eroe nazionale, tutto ciò che ha preceduto la sua affermazione, la parabola che lo porta al successo, gli ostacoli che ha dovuto superare prima di raggiungere una posizione economica e sociale che gli permettesse di emergere.

Il futuro pugile è di origini molto umili. È un *Lazarillo* che la famiglia capta nel mondo del lavoro fin da piccolo. Non c'è spazio nel romanzo per la descrizione di un nucleo familiare che ama, educa, alleva e protegge. Il bambino è educato solo alla lotta per la sopravvivenza.

Il piccolo Antonio, afflitto da preoccupazioni economiche, non è affatto interessato alla formazione scolastica. Ha urgenza di guadagnare, di sfuggire ad un nucleo familiare che gli sta particolarmente stretto e nel quale non si sente ben accetto. Pensa così di intraprendere la carriera di torero, attività allora particolarmente remunerativa, che avrebbe potuto garantire un miglioramento sia della condizione economica che di quella sociale. La fama avrebbe potuto senz'altro riscattarlo da quel senso di inferiorità che non riesce a scrollarsi di dosso.

Il torero, simbolo dell'eroe nazionale, della virilità, ha il volto di coloro che in questo periodo, riscuotendo uno strepitoso successo, riempiono le arene e fanno sognare gli spagnoli, ovvero Sánchez Mejías, José Gómez Ortega, il famosissimo Joselito, e Juan Belmonte García.² Il piccolo Antonio spera, quindi, di poter seguire la loro traiettoria, i suoi obiettivi sono la gloria e il danaro.

¹ Ramón de la Serna y Espina, figlio della nota scrittrice Concha Espina, nacque a Valparaíso de Chile nel 1894 e morì a Santiago nel 1969. A soli quattro anni, insieme alla famiglia, fece rientro in Spagna ma si formò prevalentemente in Germania. Si affermò come uno dei traduttori più capaci dal tedesco allo spagnolo, molto apprezzato, infatti, da José Ortega y Gasset, tradusse, tra le altre cose, *Lope de Vega y su tiempo* di Karl Vossler. In Spagna pubblicò due romanzi: *Antonio Ruiz, la vida extraordinaria del campeón de Europa* nel 1927 e *Chao* nel 1932.

² SERRANO Carlos, SALAÜN Serge, *Los Felices Años Veinte. España, crisis y modernidad*, Marcial Pons Historia, Madrid 2006, pp. 174-181.

Non riesce a realizzare la sua aspirazione, pur provandoci caparbiamente, e, in seguito ad alcuni terribili fallimenti e ad una tremenda ferita riportata al ventre, decide di ritornare a casa e di cercare un lavoro che possa quantomeno assicurargli il sostentamento minimo per vivere.

In questo periodo, conosce un ragazzo, el Venegas, che, sfortunato quanto lui ma molto meno ambizioso, diverrà il suo migliore amico, nonché compagno di sventure.

Il giovane Antonio, quindi, dopo il suo fallimento come torero, inizia a lavorare in una fabbrica, le cui descrizioni immergono il romanzo nella realtà contemporanea, e sembra raggiungere quella stabilità economica tanto anelata. Arriva però lo sciopero a scompigliare nuovamente i suoi piani: decide, perciò, insieme al suo fedele accompagnatore, di recarsi a Barcellona, luogo in cui si trova la sede centrale della fabbrica.

Sarà un incontro casuale ad immergerlo nell'universo del pugilato. La lotta sul ring diventa metafora di quella vita che di pugni gliene ha fatti prendere tanti prima di poterne anche dare ed arrivare addirittura a diventare non un pugile qualsiasi, bensì un campione d'Europa.

È fondamentale sottolineare il fatto che il romanzo fu pubblicato a ridosso del 1927, anno in cui alcuni intellettuali decidono di riunirsi e celebrare il terzo centenario della morte di uno dei poeti spagnoli più importanti del *Siglo de Oro*, Luis de Góngora. Nasce così quella che Dámaso Alonso denomina *Generación del '27*, alla quale appartengono i poeti più illustri della storia della letteratura spagnola, come Federico García Lorca, o Rafael Alberti, solo per citarne alcuni. Proprio l'altissima qualità della produzione poetica ha oscurato completamente nella critica letteraria lo studio della prosa.

Lo storico e critico della letteratura Víctor Fuentes, infatti, nell'articolo *Narrativa española de vanguardia*,³ afferma che la prosa d'avanguardia è tutta ancora da studiare, anche se i romanzieri dell'epoca condividevano molto con i poeti a loro contemporanei: scrivevano sulle stesse riviste e avevano gli stessi punti di riferimento. Tuttavia, le sperimentazioni avanguardistiche, molto apprezzate in poesia, applicate alla prosa provocavano una certa destabilizzazione nel lettore, e ciò ne ha causato la quasi totale caduta nell'oblio.

³ FUENTES Víctor, *La narrativa española de vanguardia (1923-1931): un ensayo de interpretación*, in «Romanic Review», LVIII (1972), pp. 211-218.

Antonio Ruiz, la vida extraordinaria del campeón de Europa.
Romanzo al limite tra tradizione e avanguardia

Anche Ricardo Gullón,⁴ scrittore, critico letterario e saggista spagnolo, afferma la necessità di rivedere la prosa di quegli anni e di riportare alla luce autori ingiustamente dimenticati, o meglio, mai presi in considerazione, come Ramón de la Serna y Espina, vittima di negativi fattori contingenti che non hanno certo favorito lo studio e la critica del suo primo romanzo *Antonio Ruiz*.

Eppure questo romanzo ebbe una fortunata accoglienza al momento della sua pubblicazione. Su di esso il critico tedesco Karl Vossler, del quale lo scrittore era eccellente traduttore, si esprime in maniera molto positiva, in una lettera che gli inviò l'anno dopo la sua uscita, nel 1928. Ma non solo. Vari sono gli intellettuali del tempo che lo elogiarono e varie sono anche le critiche positive riportate da quotidiani di tiratura nazionale.

Vossler coglie l'essenza del romanzo, i due aspetti sostanziali che il presente contributo intende porre in rilievo, ovvero la connessione alla letteratura spagnola classica e quella alla letteratura d'avanguardia, allo spirito del tempo. Il critico tedesco scrive a Ramón de la Serna:

He leído *Antonio Ruiz* con gran placer y admiración. Ha sabido fundir muy felizmente la antigua tradición española con el espíritu moderno, y en todo se ve, no solo hasta que punto considera las fuerzas naturales y corporales como algo espiritual sino como el autor directamente las percibe así. De modo que la vida aparentemente miserable del héroe cobra una profundidad y una nobleza no impuesta desde fuera, sino que viven en su intimidad.⁵

L'eredità della letteratura spagnola classica è individuabile negli elementi che mettono in relazione il protagonista, Antonio Ruiz, con due personaggi emblematici ad essa appartenenti: Don Quijote e Lázaro de Tormes.

Il futuro pugile, ormai adolescente, nel momento in cui deve rinunciare a diventare torero, è costretto, purtroppo per lui, a reinserirsi in quel nucleo

⁴ GULLÓN Ricardo, *Pedro Salinas, novelista*, in «Ínsula», 71 (1951), p. 3.

⁵ Lettera consultata nell'archivio privato di Ramón de la Serna y Espina. «Ho letto *Antonio Ruiz* con grande piacere e ammirazione. Lei ha saputo unire in felice connubio l'antica tradizione spagnola e lo spirito moderno, e si vede in tutto, non solo fino a che punto considera le forze naturali e corporee come qualcosa di spirituale, ma anche in come l'autore le percepisce direttamente in questa maniera. Di modo che la vita apparentemente misera dell'eroe arriva a possedere una profondità ed una nobiltà non imposte da fuori ma che vivono nella sua intimità» [trad. mia].

familiare dal quale era stato espulso. Ed è in questo momento che evoca l'immagine di Alonso Quijano quando, dopo la prima uscita, malmenato da un contadino, viene riportato a casa da un vicino. Don Quijote però non si arrende, e ci mette poco a riorganizzarsi per intraprendere nuovamente le sue avventure. Allo stesso modo, Antonio Ruiz, poco dopo il suo rientro, abbandona nuovamente la casa paterna, disposto a patire la fame, la sete, a non avere un tetto sulla testa pur di raggiungere il suo scopo.

In queste disavventure, conosce il suo scudiero, el Venegas, colui che lo accompagnerà nella storia; «nuevo compañero de futuras andanzas y personaje importante en esta historia»,⁶ ci dice l'autore.

Questi, come Sancho, è un codardo; segue il giovane Antonio nelle sue disavventure, fa sue esigenze che non sente, solo perché nutre un profondo affetto per l'amico e non riesce ad abbandonarlo. Non ha una sua aspirazione, segue passivamente il protagonista.

Già dall'incipit, d'altronde, si può riscontrare un *debito* nei confronti del *Don Quijote*. Ramón de la Serna y Espina aveva intenzione di dar vita ad un progetto che prevedesse la stesura di quattro romanzi da dedicare agli eroi popolari, di cui quello su Antonio Ruiz doveva essere il primo. L'autore sceglie un eroe castigliano, collocando l'azione nello stesso posto che diede i natali ad Alonso Quijano: l'eroe nazionale, quindi, nasce nella regione più autentica della Spagna e l'autore scrive:

Podríamos definir a la gente que allí habitaba con los castizos atributos del toro hispánico: morena, ágil, mediana de cuerpo, severa de estampa. Y de un optimismo enorme, ese optimismo elemental que 'se crece al castigo'... Así son. Su temperamento áspero se deja ganar fácilmente por la cólera pero jamás por la tristeza. El lenguaje es sobrio y digno de una casta depurada pues no hablan nunca en imágenes como los poetas y los analfabetos. Allí se tuvo siempre a la fantasía por locura.⁷

⁶ DE LA SERNA Y ESPINA Ramón, *Antonio Ruiz, la vida extraordinaria del campeón de Europa*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid 1926-1927, pp. 26-27. «Nuovo compagno di future avventure e personaggio importante in questa storia» [trad. mia].

⁷ DE LA SERNA Y ESPINA, *Antonio Ruiz*, cit., p.12. «Potremmo definire la gente che abitava lì con gli autentici attributi del toro ispanico: mora, agile, nobile, di media stazza e profilo severo. E di un ottimismo enorme, quell'ottimismo elementare che 'cresce con il castigo'... Così è. Il suo temperamento duro si lascia vincere facilmente dalla rabbia ma mai dalla tristezza. Il

Cervantes situa l'azione «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme».⁸ Il romanzo di Ramón de la Serna recita: «Un castro ibérico en un lugar de la Mancha llamado Tarancón».⁹ In questo caso, si specifica il luogo, è vero, ma è alquanto evidente l'intento dell'autore di rendere omaggio a Cervantes. È il caso più tipico di *allusione letteraria*¹⁰ di tipo celebrativo.

Infine, quando insieme a el Venegas, Antonio Ruiz si reca a Barcellona, ogni tappa della *ruta* che percorrono i due rappresenta lo scenario di una qualche avventura/disavventura: evidente allusione alla *ruta* che percorrono Don Chisciotte e Sancho che termina proprio nella capitale catalana.

Se queste sono le affinità tra Antonio Ruiz e Alonso Quijano, bisogna tuttavia considerare che c'è una motivazione di ordine economico che muove il primo e che invece è completamente assente in Don Quijote. L'elemento danaro è ciò che immerge il protagonista novecentesco nelle esigenze imposte dalla società contemporanea, mentre il bisogno primario della fame è ciò che lo associa ad un'altra figura della letteratura classica spagnola, il Lazarillo de Tormes, protagonista del romanzo anonimo che fonda la letteratura picaresca. Lázaro è un *pícaro*, sostantivo che viene dal verbo *picar* che significa piluccare. Il *pícaro* è colui che ha come primo obiettivo quello di soddisfare un bisogno primario, la fame. I bisogni primari aguzzano l'ingegno e insegnano al bambino ad arrangiarsi, permettendogli anche di rubare e di ricorrere ad espedienti non leciti.

linguaggio è sobrio e degno di una casta depurata pertanto non parlano mai per immagini come i poeti e gli analfabeti. Lì la fantasia è stata sempre confusa con la pazzia» [trad. mia].

⁸ DE CERVANTES Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, a cura di F. Rico, Bompiani, Milano 2012, p.38. «In un borgo della Mancia, il cui nome ricordar non voglio» [trad. a cura di A. Valastro Canale].

⁹ DE LA SERNA Y ESPINA, *Antonio Ruiz*, cit., p. 9. «Una fortezza iberica in un paese della Mancia, chiamato Tarancón» [trad. mia].

¹⁰ BERNARDELLI Andrea, *Che cos'è l'intertestualità*, Carocci, Roma 2013, p. 36: «L'allusione letteraria è fondata sull'istituzione di uno specifico rapporto tra la *figura autoriale* e il *lettore*. [...] Nell'allusione letteraria viene presupposto da parte dell'autore un meccanismo di riferimento alla condivisione con il lettore di una particolare informazione. Tale sapere condiviso è identificabile in una particolare competenza di tipo storico-letterario. [...] L'allusione letteraria è un processo intertestuale fondato sul rapporto attivo tra l'autore citante e il proprio lettore. L'autore, infatti, allude presupponendo nel proprio lettore ideale una competenza letteraria che lo metta in condizione di cogliere il riferimento a ciò che esso implica».

Antonio Ruiz ha le stesse esigenze di Lázaro e sacrifica a queste esigenze qualsiasi morale: marina la scuola, ruba del cibo, viaggia sui treni senza biglietto. Antonio ha dei genitori, ma questi non rappresentano un porto sicuro, non possono provvedere al suo sostentamento, è costretto a cavarsela da solo.

Sono due, invece, gli elementi che collegano *Antonio Ruiz, la vida extraordinaria del campeón de Europa* alla letteratura d'avanguardia: la scelta del genere del romanzo breve e la tematica dello sport.

La decisione di scrivere un romanzo breve, infatti, è da ascrivere ad una moda del tempo. Vi ricorrono molti scrittori, giacché questo genere permette maggiori possibilità di divulgazione, dal momento che può essere pubblicato anche su riviste. A tale proposito, si può ricordare l'importanza che esercitò *El Cuento Semanal*, rivista sulla quale si pubblicavano romanzi brevi e che riportò in auge questa modalità, creata da Cervantes e poi sviluppata nel XVII secolo. Essa fu ripresa agli inizi del 1900, grazie allo sviluppo dell'importante commistione giornalismo-letteratura, che si fa strada proprio attraverso le pagine di riviste e quotidiani. Non bisogna dimenticare che in questo periodo molti letterati sono anche giornalisti e trovano utile il ricorso al romanzo breve, visto che si presta meglio al trattamento delle tematiche frivole e mondane, che suscitano interesse in questo periodo, come può essere, ad esempio, lo sport.

Quest'ultimo è un argomento tipico della letteratura d'avanguardia ed è uno degli elementi che permette al lettore di *Antonio Ruiz* di avere un duplice sguardo, sul passato e sul presente, uno sguardo alla tradizione, ma anche agli impulsi che esercitano un certo fascino sulle letterature d'avanguardia. Díaz Fernández a questo proposito scrisse:

La curiosidad que ha despertado en un talento joven Antonio Ruiz denuncia en el biografo el verdadero escritor de vanguardia; vemos enrolados en esta clasificación a una serie de literatos que no tienen ninguna conexión con la época, y lo único que hacen es seguir con gran cuidado y pulcritud la falsilla clásica. Pero Ramón de la Serna tiene una prosa flexible, musculosa y transparente; la prosa del tiempo; un castellano rotundo, válido en el alfar del estilo moderno.¹¹

¹¹ Lettera consultata nell'archivio privato di Ramón de la Serna y Espina. «La curiosità che ha risvegliato in un talento giovane Antonio Ruiz rintraccia nel biografo un vero scrittore

Antonio Ruiz, la vida extraordinaria del campeón de Europa.
Romanzo al limite tra tradizione e avanguardia

Già il futurismo, uno dei primi *-ísmos* a coinvolgere l'Europa, aveva dato importanza allo sport, soprattutto per la concezione del corpo come macchina, e quindi in grado di superare dei limiti. A tale proposito, è molto importante il concetto di record. L'uomo deve provarsi, l'uomo macchina deve superare un traguardo, arrivare a battere un record, deve essere il campione e non un campione. È ciò che farà Antonio Ruiz. Non a caso, il romanzo termina nel momento in cui il protagonista riesce a diventare campione d'Europa; solo successivamente, in appendice, sono riportati tutti i suoi successi, i record battuti.

Il romanzo si interrompe nel momento in cui il pugile diventa un campione osannato: all'autore, infatti, non interessa raccontare i suoi successi. La cosa importante per lui è la traiettoria, il percorso che lo porta finalmente all'ambita condizione economica e sociale superiore a quella di partenza. Al riguardo sono importanti le parole di José María Salaverría, che, sulle pagine dell'*ABC* del 16 marzo 1927, scrive:

Sobre mi mesa se han unido ahora, en un extraño consorcio, tres volúmenes dispares: *Los hermanos Karomazov* de Dostoievski, el cuarto tomo de la *Decadencia de Occidente* de Spengler y una novelita que se titula *Antonio Ruiz, la vida extraordinaria del campeón de Europa*. Hay algo más en Antonio Ruiz: algo más que el elogio del boxeador y lo que lo diferencia de las habituales obras deportistas, lo esencial en el libro de de la Serna (evítese la confusión con Ramón Gómez) estriba en el realce que se da al hombre, y en como lo importante no es el púgil o el héroe de anfiteatro, sino el *arrivista*, el hombre de aventura y lucha, el ejemplar humano típico que en el moderno (sensualismo, violencia, dinero a toda costa) se abre dramáticamente camino desde el bajo fondo de la miseria hasta el renombre y el *bienestar* tal es la historia de Antonio Ruiz que Ramón de la Serna nos relata con estilo fuerte y pintoresco, ágil y consumado.¹²

d'avanguardia. Ramón de la Serna possiede una prosa flessibile, muscolosa e trasparente; la prosa del tempo; uno spagnolo rotondo, valido nella forma dei tempi moderni». [trad. mia]

¹² SALAVERRÍA José María, *Los Heroes Novelescos*, in «ABC», [Madrid, Es] 16 marzo 1927, p.3. «Sul mio tavolo si sono uniti adesso, in una strana combinazione, tre volumi diversi: *I fratelli Karomazov* di Dostoevskij, il quarto volume de *La decadenza d'Occidente* di Spengler e un romanzo breve che si intitola *Antonio Ruiz, la vita straordinaria del campione d'Europa*. C'è qualcosa in più in Antonio Ruiz: qualcosa in più dell'elogio del pugile e ciò che lo distingue dalle ordinarie opere d'argomento sportivo, l'essenziale del libro di De la Serna (si eviti la confusione con Ramón Gómez) poggia sul rilievo che si dà all'uomo, e in come la cosa im-

Ciò che interessa all'autore, quindi, non sono tanto i suoi successi, bensì la sua traiettoria, un percorso irto di ostacoli; allo stesso tempo, vi è anche la conferma che una delle principali preoccupazioni di Antonio Ruiz è di ordine economico. La cosa più importante è infatti il danaro. È questo che permette l'accesso a tutto ciò che rappresenta l'oggetto della letteratura d'avanguardia: lo sport, la vita mondana, il cinema, la televisione, i moderni mezzi di trasporto.

La tematica dello sport, quindi, e il pugilato in particolar modo, esercita un fascino non trascurabile sugli scrittori d'avanguardia. Il romanzo che si interessa dello sport, infatti, nasce non a caso a ridosso dei grandi fenomeni sociali del XX secolo: l'importanza che si inizia a dare al tempo libero, l'urbanizzazione e il connubio tra sviluppo industriale e scienza.

Francisco Ayala, ad esempio, scrive nel 1929 *El boxeador y un ángel*, romanzo in cui spazio e luogo non hanno alcuna importanza, lo sviluppo della trama è praticamente assente, e acquistano invece importanza le nuove sperimentazioni avanguardistiche; in un altro romanzo, il cui tema è il pugilato, ovvero *Doce cuerdas* di Fernando Vadillo, pubblicato nel 1923, il tema principale sono i tuguri, le palestre maleodoranti, insomma l'allenamento e tutto ciò ad esso connesso.

Nel romanzo di Ramón de la Serna y Espina sono assenti sia le sperimentazioni avanguardistiche, talvolta ardite, presenti nel romanzo di Ayala, sia l'esaltazione del corpo del pugile, oggetto principale del romanzo di Vadillo: un tema figlio degli interessi del tempo viene adattato ad una forma classica.

In Spagna, l'attenzione per lo sport è molto forte in questi anni: basti pensare che la rivista fondata da Giménez Caballero, *La Gaceta Literaria*, dedica allo sport una sezione a parte, in cui gli articoli, lontano dall'essere una cronaca o un riassunto dell'evento sportivo, si trasformano in entusiasta partecipazione alle sfide dei campioni.

Tuttavia, spesso manca la comprensione totale dell'essenza dello sport, dell'emozione ad esso legata, ed è qui che subentra, importante, il ruolo del poeta o del romanziere, che ha il compito di cogliere un gesto, un dettaglio,

portante non sia il pugile o l'eroe da anfiteatro, bensì l'arrivista, l'uomo d'avventura e lotta, l'esemplare umano tipico che nel moderno (sensualismo, violenza, danaro a tutti i costi) si fa drammaticamente strada dal bassofondo della miseria fino alla fama e al benessere, tale è la storia di Antonio Ruiz che Ramón de la Serna ci racconta con stile forte e pittoresco, agile e consumato». [trad. mia].

un'emozione qualsiasi relazionata allo sport. In questo, il nostro autore riesce. Riesce a far entrare il lettore in empatia con il suo personaggio, del quale segue tutta la traiettoria. È con lui nella sua lotta per la vita e, dopo averne seguito le sventure, è felice alla fine di poter gioire con lui, quando il romanzo termina offrendo un quadro idillico della sua situazione economica e familiare. Proprio come con Lázaro de Tormes, alla fine il lettore gioisce perché il personaggio ce l'ha fatta, è riuscito nel suo intento.

L'interesse che lo sport riesce a suscitare si evince anche dal fatto che sono stati numerosi gli articoli dedicati in questo periodo ad Antonio Ruiz. In particolare, su *Blanco y Negro*, rivista illustrata, e su *ABC*, quotidiano nazionale.

Il primo dedica molti articoli ai successi ottenuti dal campione, il secondo, invece, ne dedica uno al romanzo. Fondamentale è che in quest'ultimo l'autore, José Alsina, si soffermi su alcuni aspetti, come ad esempio la volontà di riscatto, la smania di diventare qualcuno. Ma non solo. Si tratta di un articolo tanto più interessante poiché introduce il romanzo nello spirito ad esso contemporaneo, prestando particolare attenzione allo sport come soggetto del romanzo, al ruolo sempre più importante che sta acquistando nella società, riuscendo così, anche in Spagna, a raggiungere una dignità tale da diventare soggetto di materia letteraria, come d'altronde era già nella Grecia Antica.

Il pugilato in particolare è molto importante giacché è lo sport attraverso il quale si esprime tutta la potenza del corpo. Molto probabilmente è questo il motivo per cui l'autore sceglie proprio questo sport e sceglie di celebrare questo campione nazionale che, grazie alla lotta, sia reale che metaforica, è riuscito ad emergere.

Questo sport più di altri, infatti, secondo Gimenez Caballero, è quello che riesce a riscattare l'uomo umile; parlando di dimensione verticale del pugilato, scrive:

El boxeo es el instrumento de perfeccionamiento del hombre manual, del proletario, del campesino, que sometiendo a reglas y disciplina la violencia de su brazo se transforma en un hombre mejor, se eleva de su baja condición social para erguirse y alcanzar la nobleza que en el pasado se conquistaba en duelos y torneos. El guante del boxeador juega un papel fundamental, porque es el símbolo de la conquistada caballería.¹³

¹³ ROTA Ivana, *La relación entre deporte y cultura en España en los primeros treinta años del siglo*, in G. Morelli (a cura di), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura de avanguardia*,

In particolar modo il guanto del pugile simboleggia la conquista, la raggiunta *caballería*, la dignità che gli è stata negata e che, grazie al superamento del determinismo ottocentesco, adesso ha potuto ottenere.

Possiamo, quindi, affermare che la felice commistione di elementi legati alla tradizione con quelli legati allo spirito del tempo riesce a produrre un romanzo che, nelle parole di Mercedes Galiano, amica di famiglia dello scrittore, «no es ni antiguo ni moderno, ¡es eterno!».¹⁴

Bibliografía

- ANONIMO, *Lazarillo de Tormes*, a cura di F. Rico, Cátedra, Madrid 2005.
BERNARDELLI Andrea, *Che cos'è l'intertestualità*, Carocci, Roma 2013.
CANSINOS-ASSENS Rafael, *Novela de un literato*, Alianza Editorial, Madrid 2005.
DE CERVANTES Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, a cura di J. J. Allen, Cátedra, Madrid 2016.
DE LA CONCHA Víctor, *Historia y crítica de la literatura española Vol. VII*, Editorial Crítica, Barcelona 1992.
DE LA SERNA Y ESPINA Ramón, *Antonio Ruiz, la vida extraordinaria del campeón de Europa*, Sucesores de Rivadeneira, Madrid 1926-1927.
DE LA SERNA Y ESPINA Ramón, *Chao*, Araluce, Barcelona 1932.
DE NORA Eugenio, *La novela contemporánea*, Gredos, Madrid 1958-1962.
DE TORRE Guillermo, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Ediciones Guadarrama, Madrid 1974.
FUENTES Víctor, *La narrativa española de vanguardia (1923-1931): un ensayo de interpretación*, in «Romanic Review», LVIII (1972), pp. 211-218.
GAMBARTE Eduardo Mateo, *El concepto de generación literaria*, Editorial Síntesis, Madrid 1996.
GUARDIOLA AMORÓS Andrés, *Subliteraturas*, Ariel, Esplugues de Llobregat 1974.
GUARDIOLA AMORÓS Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Cátedra, Madrid 1989.
GULLÓN Ricardo, *Pedro Salinas, novelista*, in «Ínsula», 71 (1951), p. 3.

Editorial Pre-Textos, Valencia 2000, pp. 67-88 [84]: «Il pugilato è lo strumento di perfezionamento dell'uomo manuale, del proletario, del contadino che, sottomettendo a regole e disciplina la violenza del suo braccio si trasforma in uomo migliore, si eleva dalla sua bassa condizione sociale per elevarsi e raggiungere la nobiltà che prima raggiungeva nei combattimenti e nei tornei. Il guanto del pugile gioca un ruolo fondamentale, perché è il simbolo della conquistata cavalleria» [trad. mia].

¹⁴Lettera consultata nell'archivio privato di Ramón de la Serna y Espina. «Non è né antico né moderno, è eterno!» [trad. mia].

Antonio Ruiz, la vida extraordinaria del campeón de Europa.
Romanzo al limite tra tradizione e avanguardia

- MAINER José Carlos, *Años de vísperas. La vida de la cultura española (1931-1939)*, Espasa-Calpe, Madrid 2006.
- MAINER José Carlos, *La Edad de Plata, ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid 2009.
- RODRÍGUEZ FISCHER Ana, *Prosa Española de Vanguardia*, Clásicos Castalia, Madrid 1999.
- ROTA Ivana, *La relación entre deporte y cultura en España en los primeros treinta años del siglo*, in G. Morelli (a cura di), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura de avanguardia*, Editorial Pre-Textos, Valencia 2000, pp. 67-88.
- SALAVERRÍA José María, *Los Heroes Novelescos*, in «ABC», [Madrid, Es] 16 marzo 1927, p.3.
- SERRANO Carlos, SALAÜN Serge, *Los Felices Años Veinte. España, crisis y modernidad*, Marcial Pons Historia, Madrid 2006.

MARCO BORRELLI

Oltre il limite. *Petrolio* di Pasolini tra contaminazione e ridefinizione dello spazio letterario

Abstract

In Pasolini's career the year 1961 is a very important watershed because it represents his beginning as director of the movie *Accattone*. After this turning point and through all the '60s, Pasolini arrives at some semiotic considerations which help us for developing a critical approach to his so named *not finished* poetry. The *new filmmaker* progressively acquires the cinematographic medium as well as bringing more prestige to the script, that is generally considered as preparatory step without artistic dignity. In Pasolini's opinion, a work should be constantly *in progress* in order to reflect the magma of life. The *novel Petrolio* is based on a fragmentary writing: this work juxtaposes a lot of fragments which are very different from each other on a stylistic level and represents, above and beyond the cinematographic experiments, the extreme case of Pasolinian need of magmatic vitality. Pasolini imagines *Petrolio* like an unfinished and neverending work in opposition to the conventional canonical forms of Literature: thanks to a lot of quotations, the contamination of styles and heterogeneous languages, the Friulian writer exceeds the margins of the written page and redefines the literary space. In this way, Pasolini aims at developing an artistic structure raising itself on a level of radical otherness compared to the products of neocapitalistic society. Ultimately, through his literary will, Pasolini would like to transcend the limits of his age and to establish a dialogue with the reader in a future space, corresponding to a limbo between life and death.

Dopo l'esordio alla regia con *Accattone*, Pasolini nel corso degli anni '60, in un graduale processo di conquista del mezzo cinematografico e nel tentativo di dare lustro alla sceneggiatura, ritenuto in genere uno stadio preparatorio privo di dignità artistica, elabora una serie di riflessioni semiotiche che si rivelano fondamentali per un approccio critico alla sua poetica del non-finito. Pasolini coltiva l'idea di un'opera costantemente *da farsi*, che sia in grado di riflettere il magma della vita: il *romanzo Petrolio* con la sua scrittura frammentaria, che procede per giustapposizione di appunti stilisticamente molto diversi l'uno dall'altro, rappresenta, ben oltre gli esperimenti cinematografici, il caso estremo di quest'istanza di vitalità magmatica. Pasolini immagina *Petrolio* come un'opera incompiuta e interminabile che si oppone alle forme canoniche della letteratura: ricorrendo a un esasperato citazionismo e alla contaminazione di stili e codici eterogenei, lo scrittore friulano corrode i margini della pagina scritta ridefinendo lo spazio letterario. L'obiettivo è la costruzione di una struttura che ponga l'opera in radicale alterità rispetto ai prodotti derivanti dalla cultura neocapitalistica. In definitiva, con il suo testamento artistico, Pasolini inten-

Oltre il limite. *Petrolio* di Pasolini tra contaminazione e ridefinizione dello spazio letterario

de trascendere i limiti della propria epoca e innestare il dialogo col lettore in uno spazio futuro, corrispondente a un limbo tra la vita e la morte.

Il caso *Petrolio*, vera e propria opera testamento di Pasolini, che, secondo le stesse parole dello scrittore, avrebbe dovuto racchiudere la *summa* di tutte le sue esperienze, può essere interpretato, con le dovute cautele, come l'avamposto della lotta pasoliniana contro la convenzionalità della scrittura. Sebbene si tratti di un libro postumo, pubblicato nel 1992 da Einaudi, contraddistinto da una forma ancora incompleta sia dal punto di vista quantitativo – oltre duemila le pagine previste da Pasolini, a dispetto dei 522 fogli¹ (per lo più dattiloscritti) completati prima che venisse assassinato il 2 novembre del 1975 – sia per la veste stilistica, dato che la maggior parte delle pagine lasciate da Pasolini manca di un'accurata revisione, si può comunque sostenere che *Petrolio* presenta già all'interno del proprio statuto costitutivo la volontà di essere un'opera centrifuga, sfuggente a ogni concetto di completezza. Esso incarna il caso estremo della cosiddetta poetica pasoliniana del non-finito, con la quale l'autore tende a oltrepassare quei limiti canonici dentro i quali si muove solitamente la forma romanzo.²

Tale volontà di uscire dai margini della pagina scritta comincia a palesarsi in maniera ossessiva quando Pasolini accompagna la pratica di sceneggiatore con una serie di riflessioni teoriche su questo particolare genere di scrittura, dando sfogo a quelle istanze semiotiche che erano rimaste sotterranee fino agli anni '60. Come si legge in uno degli articoli raccolti in *Empirismo eretico*, Pasolini giudica la sceneggiatura un genere basato su una tensione metamorfica, o più precisamente su: «una 'tensione', che si muove, senza partire e senza arrivare, da una struttura stilistica, quella della narrativa, a un'altra struttura stilistica, quella del cinema».³ L'avvento degli anni '60, dunque, costituisce uno spartiacque indiscutibile nella carriera artistica pasolini.

¹ Cfr. RONCAGLIA Aurelio, *Nota filologica*, in P. P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di S. De Laude, Mondadori, Milano 2014, p. 618.

² Antonio Tricomi a proposito della poetica del non-finito programmatico sottolinea che già *Teorema* si connota come un'opera 'a canone sospeso', che non può essere fruita come un libro letterariamente risolto. Si veda TRICOMI Antonio, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Carocci, Roma 2005, pp. 209-260.

³ PASOLINI Pier Paolo, *La sceneggiatura come 'struttura che vuol essere altra struttura'*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, pp. 188-197 [195].

liniana e non soltanto perché il 1961 segna il suo esordio alla regia con *Accattone*, ma proprio perché a partire da questi anni lo scrittore friulano si avvicina alla pratica del non-finito e instaura un connubio tra il farsi dell'opera e la sua teorizzazione: elementi di cui necessariamente bisogna tener conto per l'ermeneutica di *Petrolio*.

Il curatore dell'opera omnia di Pier Paolo Pasolini, Walter Siti, decide di pubblicare *Petrolio*, così come anche *La Divina Mimesis* (un'opera che per molti versi anticipa la struttura di *Petrolio*), nel Meridiano Mondadori che porta l'etichetta *Romanzi e Racconti*. La scelta di inserire una nebulosa indefinibile quale *Petrolio* accanto a dei romanzi grossomodo canonici, come *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, fa parte di una strategia provocatoria e complessa. Siti è a tal punto consapevole dell'eccezionalità dell'opera testamentaria di Pasolini da ergerla addirittura a paradigma metodologico per la curatela dell'intero *corpus* narrativo dello scrittore. Infatti egli desume dalla poetica del non-finito, che a voler essere ortodossi è la cifra distintiva soltanto dell'ultimo Pasolini (come si è detto, dagli anni '60 in poi), un'ipotesi di lavoro valida per riorganizzare e pubblicare anche i testi del periodo friulano, che costituiscono l'altro blocco narrativo particolarmente problematico dal punto di vista editoriale. In linea di massima Siti è convinto che anche per il primo Pasolini «il farsi dell'opera sia un luogo più centrale delle singole opere realizzate».⁴

Questa convinzione si avvale di un dato ricavato dalla ricerca empirica che Siti ha condotto presso il Gabinetto Vieusseux, l'archivio in cui sono custodite la maggior parte delle carte autografe di Pasolini. La modalità con cui i testi sono disposti nelle varie cartelline suggerisce che il processo creativo pasoliniano procedeva quasi sempre per accumulazione e spostamento: Pasolini organizzava il lavoro per affinità tematiche, e molto spesso alcuni frammenti testuali, scritti originariamente in vista di una determinata opera, finivano per essere integrati in un nuovo progetto.⁵ L'opera omnia curata da Siti, quindi, piuttosto che rimarcare le differenze tra le varie fasi della poeti-

⁴ PASOLINI Pier Paolo, *Romanzi e Racconti*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1998, I, p. CCXIII.

⁵ Cfr. BAZZOCCHI Marco Antonio, 'L'opera con la bocca aperta': l'edizione di Tutte le opere di Pasolini nei Meridiani, in «Studi pasoliniani», I (2007), pp. 79-88 [82].

ca pasoliniana, tende a restituire un «Pasolini scrittore dell'imperfezione»: ⁶ il *corpus* delle sue opere diventa un *continuum* letterario in cui vengono a cadere i limiti tra un testo e l'altro e soprattutto anche le barriere tra testi editi e inediti. Marco Antonio Bazzocchi recensisce con favore l'operazione editoriale promossa da Siti: gli riconosce il merito di aver posto in primo piano l'incessante movimento creativo e di aver gettato le basi per una critica pasoliniana che non si chiuda nella specificità dei generi. Ma, d'altra parte, la scelta di pubblicare in nome della pratica del frammento e del non-finito molti esperimenti giovanili, che Pasolini stesso aveva deciso di non far circolare, ha portato con sé non poche polemiche, tra le quali si annovera lo scambio piuttosto acceso, avvenuto sulle pagine de «l'Unità», tra Siti e Carla Benedetti. ⁷ Non volendo entrare qui nel merito della questione, si vuole soltanto ricordare che anche un filologo come Aurelio Roncaglia aveva precedentemente auspicato la possibilità di una rilettura dell'intero *corpus* pasoliniano all'insegna di un'ipotesi filologica volta all'«apertura di virtualità» ⁸ del testo.

Dopo aver contestualizzato filologicamente gli spiragli editoriali aperti da *Petrolio*, con quest'intervento si vuole sondare il territorio ostile dell'ultima *selva* pasoliniana a partire dalle sezioni metanarrative del libro. Il punto di partenza non può che essere quella dichiarazione programmatica scritta da Pasolini nella primavera del '73, che – divenuta quasi un monito al lettore – funge da introduzione ai 133 appunti che costituiscono il cuore pulsante di *Petrolio*. Qui Pasolini esprime la strategia stilistica che intende seguire per l'elaborazione del *romanzo*:

Tutto PETROLIO (dalla seconda stesura) dovrà presentarsi sotto forma di edizione critica di un testo inedito [...]. Di tale testo sopravvivono quattro o cinque manoscritti, concordanti e discordanti, di cui alcuni contengono dei fatti e altri

⁶ Ivi, p. 80.

⁷ I testi dei due interventi sono attualmente reperibili nell'archivio storico de «l'Unità» o consultabili sul web. Si veda: BENEDETTI Carla, *Le ceneri di Pasolini. Lettera aperta a Walter Siti*, <http://pasolinipuntonet.blogspot.it/2012/03/le-ceneri-di-pasolini-lettera-aperta.html?view=flipcard> [cons. il 10/01/2017]; e la successiva risposta: SITI Walter, *L'onnipotenza di Pasolini e la mia invidia*, <http://www.centrostudipierraolopasolinicasarsa.it/molteniblog/onnipotenza-di-pasolini-e-la-mia-invidia-di-walter-siti/> [cons. il 10/01/2017].

⁸ BAZZOCCHI, *'L'opera con la bocca aperta'*, cit., p. 82.

no ecc. La ricostruzione si vale dunque del confronto dei vari manoscritti conservati [...]: non solo ma anche dell'apporto di altri materiali: lettere dell'autore (sulla cui identità c'è un problema filologico irrisolto ecc.), lettere di amici dell'autore a conoscenza del manoscritto (discordanti tra loro), testimonianze orali riportate su giornali o miscellanee, canzonette, ecc. [...] Per riempire poi le vaste lacune del libro, e per informazione del lettore, verrà adoperato un grande quantitativo di documenti storici, che hanno attinenza coi fatti del libro: specialmente per quel che riguarda la politica, e, ancor più, la storia dell'Eni.⁹

Si tratta di una dichiarazione metanarrativa che da un lato individua nella condizione del non-finito la caratteristica intrinseca dell'opera, e dall'altro sembra mostrare la prima traccia del sentiero da seguire per approdare all'autentica struttura di *Petrolio*. Secondo lo studioso Armando Maggi, dopo la solare parentesi della *Trilogia della Vita* (conclusasi, però, con la sconcertante 'abiura' da parte del regista),¹⁰ il principale rovello di Pasolini è quello di raggiungere una forma d'espressione artistica, ostile e inconsumabile, che permetta la connotazione della propria opera in totale alterità rispetto ai prodotti sfornati dall'industria culturale degli anni '70.¹¹ Si legga, in continuità con l'estratto precedente, uno degli appunti più significativi di *Petrolio*: l'appunto 19a intitolato *Ritrovamento a Porta Portese*. In questo frammento, tramite l'*escamotage* del ritrovamento di una valigia appartenente a uno dei personaggi del libro, Pasolini coglie l'occasione per aprire al lettore la sua officina e mostrare la fittissima rete intertestuale sottesa al libro, consistente in citazioni e richiami a testi cardine della sua biblioteca personale. Nella valigia sono custodite tutta una serie di opere che nel corso di *Petrolio* verranno citate in maniera più o meno estesa e in maniera più o meno letterale a seconda delle circostanze, con il caso più emblematico rappresentato dalla descrizione di una festa antifascista (appunti: 129, 129a, 129b e 129c), per la quale viene ripreso quasi testualmente un passaggio da *I demoni* di Dostoevskij.¹² L'impressione che ne deriva è una sorta di sovrapposi-

⁹ PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 3.

¹⁰ Per eventuali approfondimenti si rinvia a PASOLINI Pier Paolo, *Trilogia della vita*, a cura di G. Canova, Garzanti, Milano 1995, pp. 769-774.

¹¹ Cfr. MAGGI Armando, *The Resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini From Saint Paul to Sade*, The University of Chicago Press, Chicago 2009, pp. 158-163.

¹² Cfr. PASOLINI, *Petrolio*, cit., pp. 541-558.

zione tra vita e arte: sembra che Pasolini abbia voluto creare dei cortocircuiti in cui talvolta lasciar prevalere la vita, altre volte la letteratura, fino al punto in cui i contorni dei due poli sfumano uno nell'altro.

Procedendo con ordine, si può dire che Pasolini giunge al superamento del limite romanzesco in virtù di una duplice contaminazione: la prima basata sulla giustapposizione di materiali eterogenei che interrompono continuamente la fluidità narrativa (come si evince dalla dichiarazione del '73); la seconda modalità di contaminazione, invece, si inserisce nel solco di una scrittura caratteristica dei centoni medievali (o forse del gioco post-moderno), con una serie di richiami acuti e ambigui, che spesso permettono una connotazione in stile *noir* di *Petrolio*: a venir chiamati in causa non sono soltanto la vita privata e le passioni artistiche di Pasolini, ma anche gli orditi segreti che scorrono sotto la vita politica ed economica dello Stato italiano.¹³ Le citazioni, quindi, quanto più si mostrano letterali, tanto più si fanno portavoce di analogie e di corrispondenze individuabili solo sotto l'epidermide del testo: Pasolini allude alla struttura che sta cercando di costruire e quasi mai alla storia che vuole raccontare. Questo è quanto emerge anche dalla lettura dell'*appunto* 37, altro appunto metanarrativo collocato a mo' di chiusura dopo i frammenti dedicati alla riscrittura del viaggio mitico de *Gli Argonauti* di Apollonio Rodio. In questo viaggio Carlo di Polis, che rappresenta una delle due identità in cui è sdoppiato il protagonista del libro – l'altra identità è rappresentata dal Carlo di Tetis – si reca per conto dell'ENI in Medio Oriente, in una ricerca che lo conduce verso il novello Vello d'oro: cioè il petrolio. Le tappe di questo viaggio vengono raccontate in una maniera completamente allucinata, con una sintassi spezzata e un montaggio che procede per analogie, secondo il meccanismo tipico del sogno. Si tratta di un episodio basato sul linguaggio allusivo della sceneggiatura: Pasolini sfrutta la tensione metamorfica insita in questo genere per creare un'atmosfera onirica e delirante. Lo scrittore friulano inserisce così nelle pagine di *Petrolio* il tema del sogno e porta all'exasperazione le tecniche acquisite con *Medea* e *Il fiore delle Mille e una notte*. Nonostante questo già evidente sperimentalismo, Pasolini so-

¹³ Una delle fonti più utilizzate da Pasolini per *Petrolio* è il romanzo, il cui autore si nasconde sotto lo pseudonimo Giorgio Steimetz, incentrato sulla figura di Eugenio Cefis, presidente dell'Eni a partire dal 1967: STEIMETZ Giorgio, *Questo è Cefis. L'altra faccia dell'onorato presidente*, Effigie, Milano 2010.

stiene che avrebbe potuto riscrivere il viaggio in Medio Oriente mescolando con ancora più ardore le carte in tavola, ricorrendo, cioè, all'utilizzo di caratteri greci o di segni non comprensibili.¹⁴ Pasolini fa esplicito riferimento a un'operazione proposta dallo scrittore Henri Michaux che per il suo libro, *Par la voie des rythmes*, si era inventato una scrittura composta di segni non alfabetici. Nel caso di *Petrolio* questa scelta si sarebbe dimostrata plausibile, perché l'obiettivo dichiarato dell'autore non è di «scrivere una storia, ma di costruire una forma».¹⁵ Nella fattispecie la struttura formale cui Pasolini allude per il viaggio di Carlo di Polis alla ricerca dell'oro nero risulta più evidente (o meglio: risulta più evidente quello che assolutamente non vuole essere) qualora si accosti l'*appunto* 37 all'altisonante articolo scritto da Pasolini nel 1975, poco prima della sua morte, per il «Corriere della sera» e intitolato *Il romanzo delle stragi*. In seguito a una comparazione tra *Petrolio* e quest'articolo Carla Benedetti sostiene:

come dire: è il potere che costruisce romanzi, perciò la mia risposta al potere non può essere romanzesca [...] Nonostante questa materia, che vi si presterebbe quasi naturalmente, non fa nessuna concessione all'idea complottistica del potere, di cui di solito si alimentano i romanzi sul potere. E per raccontare la caccia al petrolio devia piuttosto verso gli Argonauti.¹⁶

Tornando ai libri ritrovati nella valigetta, il lettore scopre che in essa sono custodite opere di autori come Dostoevskij, Dante, Ezra Pound, Sterne solo per citarne alcuni, ma anche alcuni volumi di natura saggistica, tra cui *Teoria della prosa* di Sklovskij e *L'écriture et l'expérience des limites* di Sollers. In quest'ultimo Philippe Sollers traccia una teoria della scrittura letteraria prendendo in esame alcuni autori fondamentali della cultura europea come Dante, de Sade, Mallarmé, ecc., e delinea un nuovo concetto di spazio letterario, inteso come spazio vuoto e incontaminato in cui si realizza l'incontro dialogico tra autore e lettore. Inoltre relaziona questo

¹⁴ Cfr. PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 167.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ BENEDETTI Carla, *Quattro porte su Petrolio*, in Associazione PAV (a cura di), *Petrolio. Un progetto di Mario Martone a partire da Petrolio di Pier Paolo Pasolini*, Cronopio, Napoli 2003, pp. 34-47 [35].

nuovo spazio d'incontro alla forma adamica della scrittura, rievocando una situazione d'innocenza linguistica antecedente alla confusione babelica delle lingue.¹⁷ Affascinato da queste riflessioni, Pasolini cerca di superare i limiti convenzionali della forma romanzo anche dal punto di vista linguistico, adottando uno stile da referto medico, freddo e distaccato: «This space is both interior and exterior to the text, since language oscillates between two extremes: an 'insurmountable opacity' and an 'absolute transparency'». ¹⁸ Questo particolare uso linguistico ha indotto Stefano Agosti a ritenere la scrittura di *Petrolio* come sintomatica di un autore postumo a se stesso. Si può parlare specificamente di una scrittura di tipo testamentario sia perché divisa tra l'opacità e la trasparenza, sia perché fondata su un'ambivalenza tra la figura del soggetto e quella del destinatario. Infatti, se la prerogativa di un testamento da un lato è di risultare formalmente chiaro e inequivocabile agli occhi degli eredi che lo devono interpretare, d'altro canto questo bisogno di esattezza fa rivivere, nell'inespressività dello stile, la gelida opacità dovuta alla morte del *de cuius*. Per quanto riguarda la figura del destinatario, nel momento in cui questi accetta l'eredità del *de cuius* è come se accettasse dentro di sé un sovrappiù di realtà, che è di fatto la vita vissuta fino a quel momento dal soggetto/autore e racchiusa nel testamento.¹⁹

Nelle novità stilistiche di *Petrolio* si può cogliere il ribaltamento delle coordinate ideologiche attuato da Pasolini negli ultimi anni della sua vita. Lo scrittore, che fino ad allora non aveva mai smesso di credere nella «forza rivoluzionaria del passato»,²⁰ dialogando incessantemente con la classicità e trasferendo la potenza del mito nella società contemporanea, ora mette in atto un processo di desacralizzazione. Il dialogo si nasconde dietro la sfida provocatoria che Pasolini lancia al lettore. Se la realtà sprovvista di qualsiasi spessore si è ridotta a ««frammenti' fra gli altri frammenti, perfettamente in-

¹⁷ Cfr. SOLLERS Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Paris 1968, pp. 18-20.

¹⁸ MAGGI, *The Resurrection of the Body*, cit., p. 160.

¹⁹ Cfr. AGOSTI Stefano, *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, Manni, San Cesario di Lecce 2004, pp. 92-94.

²⁰ PASOLINI Pier Paolo, *Le mura di Sana'a (documentario in forma d'appello all'UNESCO)*, Yemen 1971, <https://www.youtube.com/watch?v=ocKUTpQZVco> [cons. il 10/01/2017].

decifrabili come dei reperti archeologici lontani migliaia di anni luce»,²¹ ai suoi lettori Pasolini chiede di essere dei futuri editori, di entrare in un rapporto dinamico col testo per approntare un'edizione critica che riscopra non tanto il valore dell'opera in sé, quanto quello che essa ha assunto nel contesto della vita dell'autore ormai scomparso, nonché della civiltà nella quale egli ha vissuto. Qualcosa di simile accade nel lavoro di un filologo classico o di un archeologo, i quali, ad esempio, quando si trovano dinanzi a dei frammenti antichi, al di là del discorso di autorialità, hanno il compito di ricostruire, ai fini di valorizzare e interpretare quel frammento, il contesto storico-politico e l'immaginario collettivo della civiltà di cui il reperto è testimone. In definitiva Pasolini immagina *Petrolio* come un organismo vitale non facilmente assimilabile dal mercato, perché ancora in cerca di quell'assestamento che solo il futuro lettore può dargli (tramite una duplice operazione: a chi legge spetta il compito prima di individuare il significato potenziale dell'opera e poi in maniera ideale di portarlo a termine),²² oppure come un testamento che chiede provocatoriamente di essere accettato da chi ha la pazienza e la capacità di penetrare a fondo un periodo storico in cui dominano le trame occulte dei *romanzi delle stragi*.

Continuando a seguire le indicazioni che lo stesso Pasolini fornisce per ricomporre il senso di quest'opera incompiuta e criptica, la direzione verso la quale l'ipotetico editore critico dovrebbe compiere il passo successivo è l'analisi delle lettere o delle varie testimonianze lasciate dall'autore morto. Senza voler insistere sull'aspetto profetico, risulta quanto meno curioso che tra le carte dattiloscritte di *Petrolio* si celasse proprio una lettera inedita, e mai spedita, che Pasolini aveva intenzione di recapitare a Moravia, in cerca di un consiglio sul nuovo progetto. In questa lettera lo scrittore friulano spiega in linea generale che non si tratta di un vero romanzo e che i frammenti propriamente narrativi, per quanto consistenti, sono scritti con lo stile tipico dei trattamenti e delle sceneggiature: più che essere brani di narrativa romanzesca, sono brani il cui scopo è quello di alludere, rievocandola a sprazzi, alla forma romanzo. Inoltre per quanto riguarda la propria figura di autore, Pasolini sostiene che anziché nascondersi dietro la

²¹ RINALDI Rinaldo, 'Ubi amor ibi oculus est' Pasolini e Pound, in «Studi pasoliniani», I (2007), pp. 37-54 [41-42].

²² Cfr. TRICOMI, *Sull'opera mancata di Pasolini*, cit., p. 240.

maschera di un narratore convenzionale preferisce svelare continuamente la sua presenza: «ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne e ossa, come scrivo a te questa lettera, ho reso il romanzo oggetto non solo per il lettore ma anche per me [...] e ne ho discusso insieme». ²³ È una strategia espressiva che presenta caratteri molti simili a quelli che Genette individua per indicare *la funzione testimoniale o ideologica* del narratore: ²⁴ il proliferare di enunciati conativi ha in *Petrolio* l'obiettivo di orientare l'atteggiamento del lettore verso il testo. Sotto questo aspetto *Petrolio* può essere considerato una ripresa dal punto di vista letterario di ciò che Pasolini ha già sperimentato col mezzo cinematografico con gli *Appunti per un film sull'India* e gli *Appunti per un'Orestide africana*. Se con i film in forma di appunti egli auspica tramite il cinema un'azione diretta sul reale – nell'*Orestide* ad esempio, Pasolini, non temendo di esporre la sua figura intellettuale, autocommenta la sua opera in costruzione e, ritagliandosi il ruolo di guida, si pone l'obiettivo di entrare in dibattito con gli 'attori' e con lo spettatore – con *Petrolio* egli rincara la dose e mette in gioco la sua vita *tout court*, che emerge lungo i confini di un mai taciuto citazionismo. La sovrapposizione paradossale tra vita e processo creativo si dilata fino a diventare caratteristica strutturale di *Petrolio*: l'opera rifulge della luce assorbita dalla vita in carne e ossa dell'autore, che finisce così col voler racchiudere il senso di tutta la propria esperienza in quest'inesauribile progetto; l'annullamento funereo dell'autore alimenta, con una proporzionalità inversa, la vitalità magmatica della propria opera. In altre parole, non si può promuovere l'ermeneutica di *Petrolio* senza aver presente l'idea di arte performativa:

Un po' come succede nell'arte cosiddetta performativa, o nella *body art*, qui abbiamo un autore che fa parte integrante dell'opera. Il testo è solo il residuo o la traccia di ciò che l'artista ha fatto: ed è questo 'gesto' complessivo a costituire l'opera di Pasolini. ²⁵

²³ PASOLINI, *Petrolio*, cit., pp. 579-580.

²⁴ Cfr. GENETTE Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1973, pp. 303-307.

²⁵ BENEDETTI Carla, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 14-15.

La scelta di far procedere la scrittura di *Petrolio* per blocchi di appunti è la strategia più sincera per sprigionare la vita nel suo andamento picaresco.²⁶ Ecco perché più volte, nel corso del libro, Pasolini ribadisce che la costruzione di *Petrolio* dà luogo a una composizione *a brulichio* (una definizione che ammicca alle riflessioni di Sklovskij sul *Tristram Shandy* di Sterne).²⁷ Inoltre nell'atto di aprire la prima pagina di *Petrolio*, il lettore si rende conto che l'*Appunto 1* non è altro che uno spazio bianco in cui sono presenti soltanto dei puntini sospensivi e una nota a piè di pagina che informa: «questo romanzo non comincia».²⁸ Come sostiene Massimo Fusillo, l'incipit negato di *Petrolio* corrisponde alla negazione dell'atto demiurgico per eccellenza, cioè quello con cui il narratore indica al lettore la porta d'ingresso per un nuovo mondo.²⁹ La negazione di questa soglia veicola la volontà di superare la convenzionalità espressa della figura del narratore e di sprigionare il 'brulichio' della vita a partire da un limbo racchiuso tra due pulsioni, «*opposte e complementari: la pulsione di morte e la pulsione di 'reinfetazione', o di ritorno al prima-dell'origine*, entrambe rappresentate secondo le modalità dell'iterazione».³⁰ Combinando tutti gli elementi fin qui portati alla luce per la definizione della struttura portante di *Petrolio*, è possibile riconoscere, in queste pulsioni, i due poli estremi entro i quali si attua la perfetta equazione tra lo svolgersi della vita e il farsi dell'opera d'arte. Agosti individua questi due poli a partire da un confronto tra *Petrolio* e la *Recherche* di Proust: una scelta particolarmente feconda poiché è molto plausibile che Pasolini, nel

²⁶ Si confronti però quanto sostiene Antonio Tricomi in *Spiacenti, nessun lampo sull'ENI* in TRICOMI Antonio, *In corso d'opera. Scritti su Pasolini*, Transeuropa, Milano, 2011, pp. 335-350. In queste pagine lo studioso, confutando l'idea che il ventunesimo capitolo di *Petrolio* possa essere stato trafugato per motivi politici, fa leva sull'incapacità dello scrittore friulano di portare a termine i tasselli della propria opera. Tricomi tende a vedere nel Pasolini degli anni '70 una fase contraddittoria e di transito, in cui la poetica del non finito programmatico stava per trasformarsi in qualcosa di diverso.

²⁷ Cfr. SKLOVSKIJ Viktor, *Teoria della prosa*, trad. it. di C.G. De Michelis e R. Oliva, Einaudi, Torino 1976, pp. 209-243.

²⁸ PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 9.

²⁹ Cfr. FUSILLO Massimo, *L'incipit negato di Petrolio: modelli e rifrazioni*, in G. Savoca (a cura di), *Contributi per Pasolini*, Olschki, Firenze 2002, pp. 39-53.

³⁰ AGOSTI, *La parola fuori di sé*, cit., p. 69.

momento in cui pensa a *Petrolio* come alla *summa* di tutte le sue esperienze, abbia voluto creare delle corrispondenze di struttura con l'opera dell'autore che ha maggiormente segnato la sua poetica giovanile. L'individuazione di entrambe le pulsioni è resa possibile dalla serialità con la quale si ripresentano (iterazione che rivela un denso sostrato psicoanalitico) e dalla collocazione strategica all'interno dell'opera (a differenza dell'opera di Proust i due poli – la 'madeleine' e la lastra sconnessa – non sono posti all'inizio e alla fine del libro). La pulsione di 'reinfetazione', nella quale sembra riecheggiare la voce del Narciso friulano, si manifesta sottoforma di 'incesto' e raggiunge l'apice nell'*Appunto 99 (L'Epochè: Storia di mille e un personaggio)*: la narrazione procede per bocca di quello che Pasolini indica come secondo narratore, la cui autorità metanarrativa è di una potenza strabiliante se si pensa che Pasolini abbia voluto (con l'incipit negato) abolire la figura del narratore convenzionale e che al primo narratore dell'*Epochè* corrisponda, invece, l'io grammaticale e non l'io dell'inconscio.³¹ Questo l'acme dell'appunto: «io desideravo *anche* di liberarmi di me stesso, cioè di morire. Morire nella mia creazione: morire come in effetti si muore, di parto: morire, come in effetti si muore, eiaculando nel ventre materno».³²

Se il ritorno al 'prima-dell'origine' si conclude con un ritorno ad uno stato pre-natale - ed è anche un ritorno alla prima produzione poetica - la pulsione di morte, che invece s'innesta nel solco dell'ultima poetica pasoliniana (più sensibile al clima apocalittico dell'*Inferno* dantesco o dei *Cantos* di Pound), si presenta nel romanzo due volte, in conformità con l'identità sdoppiata del protagonista. Carlo di Tetis nel corso delle vicende – in una situazione allucinata, liminale tra sogno e realtà, e sicuramente veicolante l'idea pasoliniana di dissociazione schizoide del potere – va incontro a un tipo di trasformazione, se non fisica quanto meno psichica, di tipo transessuale. Dopo aver subito tale metamorfosi, nell'*appunto 55 (Il Prato della Casilina)* quasi come se fosse immerso in un rituale diabolico si costringe a delle relazioni sessuali distruttive con ben venti ragazzi, che dopo le proprie performance vagano per il prato alla stregua di divinità demoniache. Una sorte non molto diversa spetta a Carlo di Polis. Anch'egli sottoposto a una mutazione

³¹ Cfr. *ivi*, p. 90.

³² PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 448.

sessuale simile, si congiunge con un guardarobiere di nome Carmelo, che lavora presso un ristorante di lusso e che rappresenta l'incarnazione di una divinità (il dio Salvatore Dulcimascolo). Dopo aver praticato con Carlo di Poliss un rapporto violento e annichilente, Carmelo, poiché occupa un posto gerarchicamente inferiore nella scala del potere, si trasforma da carnefice sessuale in vittima sociale.³³ I due atti sessuali nei quali si realizza la pulsione di morte sono accomunati soprattutto dal contesto nel quale si consumano: entrambi hanno luogo nello squallore urbano della periferia romana. Un elemento di primaria importanza alla luce sia del rapporto che Pasolini ha instaurato con l'ambiente romano fin dagli anni '50, sia dell'illusione, caratteristica degli anni in cui si dedica alla *Trilogia*, di poter trovare in qualche 'altrove' degli spazi incontaminati dalla speculazione capitalistica.

In conclusione è possibile forse affermare che nell'esperienza di *Petrolio* si affollano tutti i motivi fondamentali dell'operatività culturale di Pasolini. La forma ostile e la composizione 'a brulichio' sono suoi elementi costitutivi: *Petrolio* riflette tutte le incongruenze, i paradossi, l'atteggiamento di volta in volta diverso verso l'arte e la società, nonché tutte le competenze acquisite da Pasolini nel corso della sua attività di scrittore e cineasta. Insomma: quest'opera immortala la vita dell'autore così come è giunta agli anni '70 e così com'è stata consegnata alla storia. La contaminazione esasperata dei linguaggi fa sì che in *Petrolio* coabitino di volta in volta il Pasolini romanziere, sceneggiatore, regista, poeta, corsaro, luterano, ecc.

Bibliografia

- AGOSTI Stefano, *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, Manni, San Cesario di Lecce 2004.
- ASSOCIAZIONE PAV (a cura di), *Petrolio. Un progetto di Mario Martone a partire da Petrolio di Pier Paolo Pasolini*, Cronopio, Napoli 2003.
- BAZZOCCHI Marco Antonio, 'L'opera con la bocca aperta': l'edizione di tutte le opere di Pasolini, in «Studi pasoliniani», I (2007), 79-88.
- BENEDETTI Carla, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

³³ Cfr. AGOSTI, *La parola fuori di sé*, cit., p. 70.

Oltre il limite. *Petrolio* di Pasolini tra contaminazione e ridefinizione dello spazio letterario

- FUSILLO Massimo, *L'incipit negato di Petrolio: modelli e rifrazioni*, in G. Savoca (a cura di), *Contributi per Pasolini*, Olschki, Firenze 2002, pp. 39-53.
- GENETTE Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1976.
- LAGO Paolo, *Viaggi 'corsari' mitici e picareschi in Petrolio*, in «Studi pasoliniani», VIII (2014), pp. 95-110.
- MAGGI Armando, *The Resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini From Saint Paul to Sade*, The University of Chicago Press, Chicago 2009.
- PASOLINI Pier Paolo, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.
- PASOLINI Pier Paolo, *Trilogia della vita*, a cura di G. Canova, Garzanti, Milano 1995.
- PASOLINI Pier Paolo, *Romanzi e Racconti*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1998.
- PASOLINI Pier Paolo, *Petrolio*, a cura di S. De Laude, Mondadori, Milano 2014.
- RINALDI Rinaldo, 'Ubi amor ibi oculus est' Pasolini e Pound, in «Studi pasoliniani», I (2007), pp. 37-54.
- SKLOVSKIJ Viktor, *Teoria della prosa*, trad. it. di C.G. De Michelis e R. Oliva, Einaudi, Torino 1976.
- SOLLERS Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Paris 1968.
- STEMMETZ Giorgio, *Questo è Cefis. L'altra faccia dell'onorato presidente*, Effigie, Milano 2010.
- TRICOMI Antonio, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Carocci, Roma 2005.
- TRICOMI Antonio, *In corso d'opera. Scritti su Pasolini*, Transeuropa, Milano 2011.

SEZIONE 2: CONFINI TRA ARTI E CULTURE

Forme innovative nelle arti

STEFANO LOMBARDI VALLAURI

Diamanda Galás artista della differenza

*I don't respect the boundaries of any art form;
I certainly don't respect music's boundaries.*

Diamanda Galás¹

Abstract

The musical, vocal, literary, performative art of Diamanda Galás stands as a constant exercise on the *threshold state*, or on *crossing thresholds*. Various kinds of thresholds: between aesthetic and extra-aesthetic material, between singing and extra-singing, between language and extra-linguistic emissions, between different genres and styles, languages and cultures, social strata, between the public and the private, body and technology. The threshold is the main field of Galás's artistic and at the same time political endeavour: the threshold as the place of difference, to be recognized and exalted or to be demolished. In her multifaceted career as an author-performer, works like *Plague Mass* (1984) on the AIDS epidemic, or *Defixiones, Will and Testament* (2003) on the Armenian genocide, paradigmatically represent the central theme of Galás's entire *œuvre*: the rebellion against the violence of power; others like *Vena cava* (1993) or *Schrei X* (1996) explore the full continuum of extra-singing vocality: scream, moan, groan, whisper, wheeze; *The Sporting Life* (1994) or *Malediction and Prayer* (1998) attest to the extraordinary versatility of an authentic heir of many traditions (*bel canto*, blues, *amanes*, rock, avant-garde). In the art of Galás, the *limen* in its multiple meanings – threshold between differences, margin with respect to the centre, expressive extreme with respect to moderation – is the field of aesthetic action (as such admirably accomplished) of an ethical battle (inexorably lost).

L'arte musicale, vocale, letteraria, performativa di Diamanda Galás si pone come un esercizio costante sullo *stato di soglia*, o sull'*attraversamento di soglie*. Soglie di vario tipo: tra materiale estetico ed extra-estetico, tra canto ed extra-canto, tra linguaggio ed emissioni vocali extra-linguistiche, tra generi e stili differenti, tra diverse lingue e culture, tra strati sociali, tra pubblico e privato, tra corpo e tecnologia. La soglia è il precipuo campo dell'azione artistica, e insieme politica, di Galás: soglia come luogo della differenza, da riconoscere ed esaltare oppure da abbattere. Nella sua multiforme carriera di autrice-interprete, lavori come *Plague Mass* (1984) sull'epidemia di AIDS, o *Defixiones, Will and Testament* (2003) sul genocidio armeno,

¹ JUNO Andrea, *Diamanda Galás*, in A. Juno, V. Vale (a cura di), *Angry Women*, Re/Search, San Francisco 1991, p. 17.

rappresentano paradigmaticamente la tematica centrale di tutta l'opera di Galás: la ribellione contro la violenza del potere; altri come *Vena cava* (1993) o *Schrei X* (1996) esplorano il *continuum* integrale della vocalità extracantata: grido, gemito, mugolio, sussurro, rantolo; *The Sporting Life* (1994) o *Malediction and Prayer* (1998) attestano la versatilità straordinaria di un'erede autentica di più tradizioni (bel canto, blues, *amanes*, rock, avanguardia). Nell'arte di Galás il *limen* nelle sue plurime accezioni – soglia tra differenze, margine rispetto al centro, estremo espressivo rispetto alla moderazione – è il campo d'azione estetica (in quanto tale mirabilmente riuscita) di una battaglia etica (inesorabilmente perduta).

Si può intendere l'arte musicale, vocale, letteraria, performativa di Diamanda Galás (San Diego, 1955) come un esercizio costante sullo *stato di soglia*, o sull'*attraversamento di soglie*. Soglie di vario tipo: tra materiale estetico e materiale extra-estetico (elaborato anch'esso artisticamente), tra canto ed extra-canto (elaborato anch'esso musicalmente), tra linguaggio ed emissioni vocali extra-linguistiche (valorizzate anch'esse semanticamente), tra generi e stili diversi (giustapposti oppure radicalmente fusi), tra lingue diverse (appropriate con intima adesione poetica), tra culture diverse (nella comune appartenenza al fronte delle vittime), tra differenti strati sociali (sempre dalla parte dei marginali), tra pubblico e privato (ad esempio nella trattazione dell'erotismo o della malattia), tra corpo e tecnologia (mediante protesi quali microfoni ed effetti elettronici). La soglia è il precipuo spazio d'azione di Diamanda Galás, intesa come azione artistica e insieme, consustanzialmente, azione politica (perché già in quanto artistica è azione formale e, insieme, contenutistica e pragmatica). La soglia è il luogo della differenza, da riconoscere ed esaltare oppure da abbattere.

Sistemi di comunicazione. Arti. Ruoli

La musica può essere classificata come un'arte. La si includerà allora in uno stesso insieme con letteratura, pittura, scultura, ecc., assimilandola alle altre arti in quanto arte ma opponendola ad esse in ragione delle sue differenze specifiche. Ma quando nel discorso teorico si oppone la musica al linguaggio, in quale categoria generale la si sta includendo? Nella categoria dei sistemi di comunicazione.

Chi, come Diamanda Galás, usa – elaborando, con intenzione formante – musica e insieme linguaggio (sia orale sia scritto), e insieme movimento

corporeo, e mimica facciale, costume, trucco, scenografia, illuminazione, video (il quale tra l'altro è un meta-sistema, perché può comprendere tutti gli altri), non sta mobilitando soltanto diverse arti, ma diversi sistemi di comunicazione. Il fatto che da sempre e di continuo l'arte faccia così (le arti si mescolano, si ibridano più volentieri che non: vedi paradigmaticamente la tragedia classica, ma anche la poesia epica univa già letteratura e recitazione, cioè linguaggio verbale e movimento corporeo e mimica facciale), non deve farci trascurare che in quest'intreccio globale, multimodale, confusivo, impuro non per difetto ma per vocazione, si stanno superando delle soglie. Cosa che l'uso di un sistema di comunicazione per volta, l'uso puro, non fa. In particolare, il modo di usare la voce da parte di Diamanda Galás mobilita il linguaggio (quando è basato su testi), la musica (quando è canto), ma mobilita anche *sistemi di comunicazione vocali non linguistici né musicali*, quando ad esempio è urlo o gemito ecc. L'azione di Galás non mobilita più arti di quanto non faccia il lavoro di molti altri musicisti (chiamati così riduttivamente, perché appunto in realtà non mobilitano solo l'arte musicale): in questo non è affatto straordinaria; lo è, comparativamente, in quanto a partire dalla musica varca la soglia verso altre cose che non sono arti ma, più radicalmente, sistemi di espressione e comunicazione.

Ciò detto, è comunque notevole la poliedricità artistica di Diamanda Galás, anche nel senso della molteplicità dei ruoli da lei assunti nella catena produttiva specificamente musicale. Dopo le prime prove da cantante-vocalista in pezzi di compositori classici contemporanei come Vinko Globokar e Iannis Xenakis, la sua carriera si snoda attraverso una serie di performance e album discografici estremamente diversificata, sempre in veste di autrice-interprete. È dunque sia compositrice sia performer; nonché improvvisatrice (cioè compositrice e performer nello stesso tempo); e – in quanto performer – sia cantante (o più generalmente vocalista) sia pianista (in generale tastierista). Anche questo dimostra un'attitudine all'inclusione, all'estensione oltre confini ristretti, anziché alla specializzazione (fermo restando l'eccelso virtuosismo vocale).

Estetico/extra-estetico

Al di là di prodromi come quelli di Luigi Russolo o Edgar Varèse, in musica Pierre Schaeffer e John Cage sono i principali responsabili dell'abbatti-

mento del confine tra materiale estetico ed extra-estetico, avendo annesso al campo del materiale utilizzabile in funzione musicale ogni qualsivoglia suono esistente e possibile, senza alcuna preclusione. Tale conquista teorica e programmatica, loro e altri l'hanno anche materialmente realizzata in lavori contenenti suoni altrimenti esclusi dalla musica: a partire dai rumori degli strumenti musicali a percussione non intonati o dalla deformazione in senso rumoristico del suono degli strumenti intonati (esemplare il pianoforte preparato), attraverso i suoni artificiali dei primi strumenti elettronici, per arrivare a includere i suoni e i rumori della realtà extramusicale tutta (con la *musique concrète* e con l'estensione in ambito musicale del principio duchampiano dell'*objet trouvé*).

La voce però è un campo speciale, a sé stante; sebbene sia anche uno strumento musicale, non è mai solo questo. I suoni e i rumori prodotti dall'apparato fonatorio umano non saranno mai esperiti semplicemente come suoni e rumori, ma sempre primariamente come espressione umana significativa in quanto tale, integralmente intrisa di senso umano e di esso non deprivabile. L'annessione alla musica dei suoni extra-estetici vocali produce l'interferenza tra la musica e interi campi di senso autonomi, tra la musica e qualcosa che non è mai neutro e non è neutralizzabile. Storicamente infatti, rispetto all'annessione musicale dell'extra-estetico in generale, l'annessione dell'extra-estetico vocale avviene attraverso un processo in parte separato (anche lievemente tardivo), che merita di essere considerato singolarmente. Non per caso i protagonisti di questo processo, precedenti o coevi di Galás, quali Cathy Berberian, Roy Hart, Yoko Ono, Phil Minton, Meredith Monk, Demetrio Stratos, Joan La Barbara, David Moss, operano in generi artistici anche del tutto distanti: musica (molto trasversalmente tra generi e stili), teatro, *performance art*, recitazione letteraria. In questa direzione il contributo di Diamanda Galás è tra i più cospicui e importanti.

Canto/extra-canto. Linguaggio/extra-linguaggio

Per definizione, la voce è lo strumento dell'espressione umana orale. La musica orale è normalmente il canto; il linguaggio orale è normalmente il linguaggio parlato. Esiste però un campo dell'espressione orale (vocale) non cantata né parlata, che comprende emissioni quali grido, sussurro, gemito, mugolio, rantolo ecc. D'altronde le categorie s'intrecciano, si sovrappongono

oltre che contrapporsi. Perlopiù il canto è musica e insieme linguaggio: quando ha un testo. E anche le emissioni extra-parlate possono essere linguistiche: un contenuto verbale lo si può enunciare gridando, sussurrando, ecc. O, al contrario, il parlato può essere *nonsense*, privo di contenuto: nel caso della glossolalia. Infine, in verità, anche le emissioni tipicamente extra-cantate possono essere cantate: l'urlo ecc. possono essere modulati melodicamente. Il che appunto è la specialità di Diamanda Galás.

Album come *If Looks Could Kill* (1979, con Jim French e Henry Kaiser), *The Litanies of Satan* (1982, l'esordio solista), *Diamanda Galás* (1984), *Vena Cava* (1993) o *Schrei X* (1996) sono totalmente dedicati all'esplorazione del *continuum* integrale della vocalità extra-parlata extra-cantata; elaborata però e compiuta artisticamente, musicalmente. In vari altri album, raccolte di canzoni, da *The Singer* (1992) a *Guilty Guilty Guilty* (2008), prevale il canto, ma sempre contagiato dalle emissioni alternative; in altri ancora, ad esempio *The Plague Mass* (1991), canto ed extra-canto si alternano più nettamente. Ma insomma non ci sono costanti uniformi, perché l'unica costante è la facoltà di attraversare tutto il campo delle emissioni vocali senza alcun limite.

Inoltre le categorie di grido, rantolo ecc. non sono ognuna semplicemente un'alternativa del parlato e del canto, tipologicamente ristretta, ridotta a un'unica specie di fenomeno, ma costituiscono ciascuna un vasto insieme di possibilità. Un progetto come *Schrei X*, una sequenza di tredici brani tutti basati su emissioni extra-cantate, dimostra che si può gridare, rantolare ecc. in modi diversissimi. L'analisi della fonazione ci insegna che le variabili indipendenti nell'emissione vocale sono talmente numerose da consentire una gamma di possibilità timbrico-articolative immensa. Si tratta delle posizioni e dei movimenti di (vari) muscoli del torace, (vari) muscoli della laringe, corde vocali, faringe, velo palatino, lingua, (vari) muscoli delle labbra e facciali, mandibola, che condizionano la potenza e la forma dell'onda d'aria che attraversa le cavità tracheali, orofaringee e craniche, di conseguenza l'intensità, l'altezza e il timbro del suono.² Siccome si tratta anche di variabilità

² Cfr. EDGERTON Michael Edward, *The Extra-normal Voice*, in G. Welch, D.M. Howard, J. Nix (a cura di), *The Oxford Handbook of Singing*, Oxford University Press, Oxford 2014, <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199660773.001.0001/oxfordhb-b-9780199660773> [cons. il 14/02/2017].

continue, non binarie – ad esempio la differenza tra laringe alta e bassa, o tra una vocale e un'altra vocale – le possibilità si moltiplicano infinite per infinite volte. La voce extra-parlata extra-cantata è un universo, non meno vasto del parlato e del canto.

Generi e stili musicali

Anche all'interno dell'universo standard della voce cantata (e della composizione che ad essa soggiace), Diamanda Galás si distingue per una straordinaria versatilità stilistica. Padroneggia il *bel canto* operistico, la tradizione colta contemporanea, il lamento greco-mediorientale *amanes*, la tradizione afroamericana (spirituals, gospel, blues ecc.), il rock, la canzone d'autore. Album come *The Divine Punishment* (1986), *Saint of the Pit* (1986), *You Must Be Certain of the Devil* (1988), *The Sporting Life* (1994) o *Malediction and Prayer* (1998) attestano questa poliedricità, che è il contrario di un eclettismo di superficie: è il risultato dell'essere Diamanda – proveniente da famiglia greca, cresciuta in California – un'eredità autentica, diretta, di più diverse tradizioni, da lei appropriate nel corpo e nella coscienza, nella spontaneità dell'elaborazione performativa, in quanto cantante (e pianista) di sovrane capacità tecniche.

Va detto che Diamanda Galás non replica i modelli (vocali e in generale musicali), ma sempre li trasforma adattandoli al proprio individuale progetto poetico. Solo alcuni esempi: nel brano *Skótoseme* il *melos* orientale si mescola con l'urlo su una base rock, in *Exelóyme* con un'elettronica *noise*; in *Vena Cava* l'inno *Amazing Grace* è stirato nella durata, spinto nell'estremo registro acuto, timbricamente alterato e a tratti indurito, fino a un completo straniamento. E un'emissione aggressiva, timbratissima, di colore metallico, segno caratteristico e inconfondibile dello stile vocale di Diamanda, è ovunque pervasiva, usata come se fosse un'impostazione ordinaria mentre invece è esplorazione del limite. Rarissime, perciò tanto più consolatrici, le oasi di suono trasparente, morbido (ad esempio nelle canzoni *Tony* e *My World Is Empty Without You*). È come se il grido avesse infettato irreparabilmente il canto; ma probabilmente la diagnosi più sintetica è che Diamanda realizza una polarizzazione, nello spettro integrale del chiaro-oscuro espressivo, dove, nella prevalenza dell'oscuro, comunque gli estremi opposti a vicenda si enfatizzano.

Lingue. Culture. Strati sociali

Sul piano letterario, Diamanda Galás si appropria di quei testi che convergono convenientemente nei suoi progetti tematici, in una prospettiva assolutamente transculturale. Fornisco un elenco di fonti, solo dagli album discografici, per dare un'idea sommaria: Antico Testamento (Levitico, Salmi, Giobbe, Lamentazioni, Apocalisse), Gloria e Consacrazione dalla Messa cattolica, sequenza *Dies Irae*, Tommaso d'Aquino, Edgar Allan Poe, l'autore criminale Jack Abbott, Charles Baudelaire, Gérard de Nerval, Tristan Corbière, Henri Michaux, Miguel Huezco Mixco, César Vallejo, Siamanto, Adonis, Dido Soteriou, Freidou Bet-Oraham, Paul Celan, Pier Paolo Pasolini (e in aggiunta, da un lavoro non ancora confluito su disco, Cesare Pavese). Lei stessa inoltre è autrice di molti testi che mette in musica.

Per far proprio – e restituire nella performance – fino in fondo il significato delle parole, canta in lingua originale. Dunque in almeno undici distinti idiomi: inglese, greco moderno, italiano (anche autografo), latino, francese, spagnolo, tedesco, armeno, turco, arabo, neo-aramaico.

I confini tra letteratura (in generale cultura) alta e bassa sono attraversati in perfetta libertà. Così tra aulico e volgare, fino al turpiloquio e all'oscenità (ad esempio in *Cunt*, pezzo che urla o mastica il termine eponimo decine di volte), o tra sacro e profano, fino alla blasfemia (in evidenza nel titolo dell'unico libro di Galás, *The Shit of God*, o in un brano come *Sono l'anti-christo* dalla *Plague Mass*, o nella fotografia di Annie Leibowitz che ritrae Diamanda crocifissa).

Pubblico/privato

I confini che la giovane Diamanda varcava per andare a compiere le sue performance nei manicomi, spettatori i degenti, sono ripercorsi al contrario in *Vena Cava*, lavoro dedicato alla malattia mentale e alla demenza, dove la voce rappresenta in prima persona la fragilità, eccezionalmente, della psiche individuale. La *Plague Mass*, liturgia blasfema, cerimonia per le vittime di AIDS, ma soprattutto vittime della condanna sociale-religiosa in quanto colpevoli del proprio contagio, è anche in particolare un'azione catartica per una perdita personale di Diamanda: la morte, dopo la malattia, del fratello Philip-Dimitri. La quarta di copertina dell'album recita: «Give me sodomy or give

me death». Durante la performance, nella gigantesca cattedrale neogotica di St. John the Divine a New York, Diamanda canta nuda dalla cintola in su, il volto e il petto bagnati di sangue. Ciò che normalmente sta chiuso, ciò che *deve* rimanere chiuso e nascosto – il difetto, il disagio, la degradazione, l'intimità personale e interpersonale, l'eccesso, la perdita del controllo –, lei lo espone, lo porta in campo aperto.

Corpo/tecnologia

Proprio perché il corpo è nudo, privato di corazze, tanto più allora è patente, flagrante la sua congiunzione con la protesi tecnologica: i microfoni, impugnati spesso più d'uno per volta, o piazzati sulle aste come armi spianate. E la voce stessa – che è il corpo fatto suono – spesso senza altro accompagnamento che il rumore artificiale, alieno dell'elettronica; o addirittura dall'elettronica filtrata e resa aliena nella sua propria fibra.

Canzone

Conviene esaminare più da vicino almeno un pezzo, *The Thrill Is Gone* (1998), in quanto illustra esemplarmente l'attitudine galásiana nei confronti della differenza, segnatamente nell'impostazione vocale. La traccia della canzone, una registrazione dal vivo di una performance per voce e pianoforte, nel *compact disc* dura 5'36". Dopo un'agitata introduzione strumentale, a 0'55" sull'accompagnamento attacca la voce, con un grido acuto fortissimo insistito (su una nota-perno *si*, inflessa verso l'acuto di un tono e verso il grave di un semitono) che dura fino a 1'30"; dopo una breve transizione a 1'37" inizia il canto, l'intonazione del testo con una melodia in stile afroamericano, che adotta un'impostazione vocale estremamente decontratta, nel registro medio, fino a 2'13"; breve transizione e a 2'27" ricomincia l'urlo, che questa volta modula appena meno bruscamente le altezze (e aggiunge un'ulteriore inflessione verso il grave di un semitono), fino a 2'47"; altra transizione e a 3'02" attacca di nuovo il canto, presto però facendosi mugolato, nasale, nonché variativo-improvvisativo, dopo di che senza soluzione di continuità a 3'44" attacca l'urlo, ora decisamente melodico e meno duro, in un registro meno acuto (ma infine acuto), fino a 4'11"; ultima transizione e a 4'21" riparte il canto, da subito improvvisativo, e a 4'47" decolla una frase formi-

dabile, con impostazione cantata ma senza testo, che dall'estremo registro grave s'innalza in spire via via più acute fino a trasformarsi nel grido iniziale, concludendo però come paradossale grido pianissimo a 5'26": la frase riassume in sé l'intero percorso di altezze, di timbro, d'intensità.

Cos'è accaduto? In questa canzone sono opposti il grido e il canto. Prima però polarmente, come estremi inconciliabili, poi invece fatti convergere gradualmente fino a perfetta fusione. La differenza è prima saldamente esposta, ipostatizzata; poi erosa e demolita. Il pezzo dimostra in maniera paradigmatica che il canto e l'extra-canto sono di norma due ambiti separati da soglie, ma anche da quelle stesse soglie uniti, parti di un unico mega-ambito vocale che è integralmente, senza residui, musicale.

Continuum timbrico contemporaneo

Galás esplora completamente l'universo vocale, ma in proposito occorre una precisazione. Completezza non vuol dire totalità senza criteri; una voce onnipotente non è una voce che fa sempre ogni cosa ('di tutto un po'); il dominio su un repertorio illimitato di possibilità tecnico-stilistiche non comporta un loro costante equo (acritico) sciorinamento. Al contrario Galás sceglie, escludendo non meno di quanto include, secondo i criteri della sua poetica di cui la voce è del tutto serva. In particolare, riguardo al modo del passaggio da una possibilità all'altra, se Galás è specialista nel trapasso istantaneo da un'impostazione vocale a un'altra diversa impostazione, è però anche una «maestr[a] del minimo passaggio»,³ per cui copre quella distanza attraverso tutto il *continuum* dei gradi intermedi.

Ciò è connesso con gli sviluppi della musica accademica contemporanea, di cui lei è un'esperta conoscitrice e interprete (sebbene il suo lavoro abbia presto preso direzioni divergenti). L'elaborazione della differenza sonora più piccola possibile – diastematica, dinamica, ma soprattutto timbrica – è una caratteristica centrale della musica di tradizione colta del secondo Novecento e Duemila⁴ (nonché di certe frange della musica popolare).⁵ Un oggetto mu-

³ Per riprendere la felice formula di Adorno riferita ad Alban Berg (cfr. ADORNO Theodor W., *Alban Berg. Il maestro del minimo passaggio*, Feltrinelli, Milano 1983 [1968]).

⁴ Cfr. SOLOMOS Makis, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2013.

sicale, cioè una porzione di realtà sonora capace di assumere una funzione propriamente estetica, non è più necessariamente una *nota* (un suono con un'altezza definita), né, a un livello ancora più basilico, un *suono* (a prescindere che sia intonato o no), ma può essere anche semplicemente una determinazione o variazione di un suono *in una sola delle sue cinque dimensioni* fenomeniche elementari (altezza, durata, intensità, timbro, spazio). Un oggetto musicale può essere – permanendo tutte le altre dimensioni uguali – una lieve, appena percettibile inflessione dell'altezza (ad esempio un glissando microtonale), o dinamica (un minimo decrescendo), o timbrica (il farsi più soffiato, meno netto, di una nota di flauto). Applicando Galás questo principio nel campo della voce, un oggetto musicale può essere, ad esempio, il farsi metallico del timbro, in un suono prolungato che per il resto rimane uguale, per lo spostarsi della risonanza dell'emissione dalla gola alla parte anteriore del cranio.⁶

La voce è lo strumento musicale con la più ricca gamma di possibilità esistente, pareggiato e superato oggi solo dal computer, che però è una protesi e non consente un'azione sulle varie dimensioni del suono così diretta e precisa da parte di una sola persona in tempo reale. La gamma di possibilità della voce è insieme estremamente *vasta* ed estremamente *fine*: vasta perché tra i suoni producibili dalla voce può esserci la massima eterogeneità e differenziazione, fine perché queste differenze possono essere attraversate in modo discreto ma anche continuo, con passaggi minimi, percettivamente liminari.

Di tutte queste implicazioni Galás è ben consapevole, quando scrive (già nel 1982):

About virtuosity...

A vocal-timbre mapping onto this mental diffraction requires a huge repertoire of vocal sound at one's disposal as well as a completely elastic vocal ability, which enables the rapid navigation through these timbral elements. This is certainly not a new idea, but the *absolute accuracy*, the

⁵ Cfr. DEMERS Joanna, *Listening through the Noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford University Press, Oxford-New York 2010.

⁶ Cfr. l'analisi dell'interpretazione di Diamanda Galás di *Swing Low Sweet Chariot*, in JARMAN-IVENS Freya, *Queer Voices. Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*, Palgrave Macmillan, New York 2011, pp. 129-130.

absolute detail I am referring to requires a virtuosity, a versatility with the instrument that has not yet been approached. The most minimal or the most maximal increment of timbral change over the smallest unit of time is required [...]. The question here is not one of a simplistic development of vocal virtuosity. Rather, it involves a redefinition of a most *accurate* sonic representation of thought via the most accessible, direct, and sophisticated music-making apparatus.⁷

Temi

Lavori come la *Plague Mass*, sull'epidemia di AIDS e la condanna morale inflitta alle vittime del contagio,⁸ o *Defixiones, Will and Testament* (2003), sul genocidio armeno, assiro e greco da parte dell'impero ottomano negli anni 1914-1923 e la sua odierna negazione da parte di Turchia, Stati Uniti e Israele,⁹ rappresentano paradigmaticamente la tematica centrale di tutta l'opera di Galás: la ribellione contro la violenza del potere. Segnatamente quella violenza che, assumendo varie forme (riprovazione, condanna, punizione, tortura, uccisione, fino allo sterminio di massa), in ogni caso si affigge contro i *diversi*, in quanto tali presunti inferiori o aberranti: donne,¹⁰ omosessuali, malati mentali, e interi popoli e culture.

⁷ GALÁS Diamanda, *Intravenous Song: A Discussion Concerning the Composition of 'Wild Women with Steakknives'* (1982), in Ead., *The Shit of God, High Risk*, New York 1996, p. 3 [corsivi nell'originale].

⁸ Cfr. LONG Thomas Lawrence, *The Mark of the Beast is the Glory of the Pariah: AIDS Apocalypticism of Diamanda Galás and David Wojnarowicz*, in «Literature Interpretation Theory», 23, 3 (2012), pp. 226-245.

⁹ Cfr. ZANCHI Luca, *Lamentazione e maledizione. Una introduzione a Diamanda Galás*, Aracne, Roma 2014.

¹⁰ Sulla posizione di Diamanda Galás riguardo alla questione femminile cfr. JUNO, *Diamanda Galás*, cit. Numerosi poi sono gli studi che affrontano l'opera di Diamanda Galás in chiave *gender*: cfr. almeno EPSTEIN Heidi, *Re-Vamping the Cross: Diamanda Galás's Musical, Mnemonic of Promiscuity*, in «Theology & Sexuality», 15 (2001), pp. 45-65; WEBER-LUCKS Theda, *Electroacoustic Voices in Vocal Performance Art – A Gender Issue?*, in «Organised Sound», 8, 1 (2003), pp. 61-69; JARMAN-IVENS, *Queer Voices*, cit.; THOMPSON Marie, *Gossips, Sirens, Hi-Fi Wives: Feminizing the Threat of Noise*, in M. Goddard, B. Halligan, N. Spelman (a cura di), *Resonances: Noise and Contemporary Music*, Bloomsbury, New York 2013, pp. 297-311. Inoltre, di taglio psicoanalitico, cfr. CHARE Nicholas, *The Grain of the Interview: Introducing Diamanda Galás*, in «parallax», 13, 1 (2007), pp. 56-64; WILSON Steven

Anche il satanismo di Galás, proclamato nei testi soprattutto del primo periodo, è leggibile coerentemente in questa chiave, che d'altronde vanta una nobile tradizione: da parte di un'autrice atea, non come credenza in un aldilà e in esseri divini, ma come immedesimazione nel ribelle per antonomasia contro il potere (ingiusto e crudele) per eccellenza.¹¹

Estetico = politico

C'è un nesso tra le scelte tematiche, di contenuto e le scelte formali, musicali di Diamanda Galás? Perché potrebbe non esserci. Può ben esistere una musica basata su testi che dicono certe cose, eterodosse trasgressive rivoluzionarie, ma che in quanto musica dice (nella misura in cui la musica può dire) altre cose, tradizionali conformiste reazionarie; o viceversa una musica basata su testi conservativi, ma sovversiva in quanto musica, nei suoi aspetti formali-stilistici intrinseci (per forma intendendo non l'organizzazione delle parti o sezioni maggiori di un pezzo, quella che i musicologi chiamano macroforma, bensì la maniera dell'apparire dell'organizzazione del suono a tutti i livelli, dall'intero al più piccolo dettaglio).

Nell'arte di Diamanda Galás c'è assoluta coerenza tra contenuto esplicito linguistico e contenuto implicito musicale. Qual è il tratto tipico della sua musica? La commistione e fusione di insiemi diversi, spesso opposti. E qual è il contenuto trasversale delle sue varie prese di posizione esplicite contenutistiche? La lotta contro la violenza perpetrata dal potere nei confronti del diverso. Allora l'abbattimento dei confini tra maniere musicali differenti, attraverso l'adozione e l'invenzione di uno stile globale (tanto più arduo – perciò però più riuscito – nella sua globalità, in quanto è compiuto direttamente nel corpo e nell'azione performativa – nella voce – di un unico individuo, non sulla carta di una partitura resa suono in seguito da parte di individui plurimi), è precisamente coerente con la lotta contro le discriminazioni sociali, razziali, morali ecc.

L'ultimo confine abbattuto è quello tra azione estetica e azione politica. In quanto azione umana complessa, l'arte veicola significati a ogni livello, sia

Alan, *The Radical Music of John Zorn, Diamanda Galás, and Merzbow: A Hermeneutic Approach to Expressive Noise*, dissertazione dottorale, University of Illinois, 2014.

¹¹ Cfr. JUNO, *Diamanda Galás*, cit., p. 19.

mediante i contenuti sia pure mediante le forme e le prassi. Di nuovo, le parole della stessa Galás attestano la sua lucidità e la sua determinazione a riguardo: «The *voice* is the first instrument. [...] The voice is the primary vehicle of expression that transforms thought into sounds, thought into message. And beyond the words (with all due respect to them), the combinations of vocal and verbal energy can be overwhelming. [...] From the Greeks onward, th[e] voice has always been a political instrument».¹² La voce trasmette il messaggio, ma soprattutto – precisamente in quanto voce, per la forma che assume in quanto suono nonché in quanto azione corporea – la voce è il messaggio.

Diamanda Galás lavora sulla differenza in modi opposti e complementari: da una parte neutralizza, annulla la differenza, attraversando e abbattendo i confini che in modo socialmente stabilito separano un campo da un altro; d'altra parte invece enfatizza, magnifica la differenza tra i campi separati, accentuandone la polarità e, lungo gli assi della polarità, attestandosi volentieri nelle posizioni estreme. Ma proprio perché la differenza viene esaltata, la sua revoca è tanto più efficace e significativa. L'opera di abbattimento dei confini riesce completamente, come mai prima era riuscita nella storia della musica mondiale, grazie alla profondità di un'appropriazione che è del tutto antitetica al postmodernismo o a un citazionismo panoramico, ma comunque grazie anche alle medesime condizioni tecnologiche e culturali che oggi stanno a base di quelli, consentendo l'incontro tra tutte le tradizioni musicali umane presenti e passate, nonché la fuoriuscita dalle tradizioni stesse e perfino dalla musica in senso stretto. Tuttavia, mentre in campo estetico l'abbattimento dei confini riesce a Diamanda Galás con pieno successo, in campo etico invece, nella realtà dei fatti, l'abbattimento delle discriminazioni su cui il potere fonda la sua prevaricazione e violenza non può riuscirle, se non in grado minimo. Rimane una resistenza estetica, simbolica; certo, non meno strenua e necessaria perché vana.

¹² Ivi, pp. 10-11 [corsivo nell'originale].

Bibliografia

- ADORNO Theodor W., *Alban Berg. Il maestro del minimo passaggio*, Feltrinelli, Milano 1983 [1968].
- CHARE Nicholas, *The Grain of the Interview: Introducing Diamanda Galás*, in «parallax», 13, 1 (2007), pp. 56-64.
- DEMERS Joanna, *Listening through the Noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford University Press, Oxford-New York 2010.
- EDGERTON Michael Edward, *The Extra-normal Voice*, in G. Welch, D.M. Howard, J. Nix (a cura di), *The Oxford Handbook of Singing*, Oxford University Press, Oxford 2014, <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199660773.001.0001/oxfordhb-9780199660773> [cons. il 14/02/2017].
- EPSTEIN Heidi, *Re-Vamping the Cross: Diamanda Galás's Musical, Mnemonic of Promiscuity*, in «Theology & Sexuality», 15 (2001), pp. 45-65.
- GALÁS Diamanda, *Intravenous Song: A Discussion Concerning the Composition of 'Wild Women with Steaknives'* (1982), in Ead., *The Shit of God, High Risk*, New York 1996, pp. 1-3.
- JARMAN-IVENS Freya, *Queer Voices. Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*, Palgrave Macmillan, New York 2011.
- JUNO Andrea, *Diamanda Galás*, in A. Juno, V. Vale (a cura di), *Angry Women*, Re/Search, San Francisco 1991, pp. 6-22.
- LONG Thomas Lawrence, *The Mark of the Beast is the Glory of the Pariah: AIDS Apocalypticism of Diamanda Galás and David Wojnarowicz*, in «Literature Interpretation Theory», 23, 3 (2012), pp. 226-245.
- SOLOMOS Makis, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2013.
- THOMPSON Marie, *Gossips, Sirens, Hi-Fi Wives: Feminizing the Threat of Noise*, in M. Goddard, B. Halligan, N. Spelman (a cura di), *Resonances: Noise and Contemporary Music*, Bloomsbury, New York 2013, pp. 297-311.
- WEBER-LUCKS Theda, *Electroacoustic Voices in Vocal Performance Art – A Gender Issue?*, in «Organised Sound», 8, 1 (2003), pp. 61-69.
- WILSON Steven Alan, *The Radical Music of John Zorn, Diamanda Galás, and Merzbow: A Hermeneutic Approach to Expressive Noise*, dissertazione dottorale, University of Illinois, 2014.
- ZANCHI Luca, *Lamentazione e maledizione. Una introduzione a Diamanda Galás*, Aracne, Roma 2014.

DOMINIQUE SERENA ANTIGNANO

Forme liminali.

Minime pratiche estetiche contemporanee in Spagna

Abstract

The phenomenon that refers to the present aesthetic practices of the Spanish contemporary theater and that adopt the brevity as expressive formula, could represent an interesting form of liminality, understood as the threshold between content and container, gap between theatrical codes and a prolific space for new forms and artistic formats.

The micro theater, minimal theater, short-theater case, that since 2009 has assumed, in Spain, the character of a real genre, seems to be the result of an Aesthetic that, if on one side privileges the experimentation, the brevity, the tendency to fragmentation and inter-textuality, on the other side it is the representation of those phenomena that Victor Turner defines liminoid and which develop as practices of entertainment, functional to the consumers. Considering the deep heterogeneity of alternating experimental creations to other, mainly conventional, the relevant data of such practices is to have transformed the limits of theatrical language, giving them new meanings. Thus, new models and paradigms that adopt the fragment as a linguistic formula could be the ideal setting to make visible and feasible the state of liminality, metaphor and condition of post-modern culture.

Il fenomeno che fa riferimento alle attuali pratiche estetiche del teatro contemporaneo spagnolo che adottano la brevità come formula espressiva, può essere considerato un'interessante forma di liminalità intesa come *soglia* tra contenuto e contenitore, interstizio tra codici scenici, nonché spazio di riscatto di nuove forme e formati artistici.

Il *caso* micro teatro, teatro minimo, teatro corto che a partire del 2009 fino ad oggi in Spagna, ha assunto i caratteri di un vero e proprio genere, sembra essere il risultato di un'estetica che se da un lato privilegia discorsi come la sperimentazione, la brevità, la tendenza alla frammentazione e l'intertestualità, dall'altro è rappresentazione di quei fenomeni che Victor Turner definisce *liminoidi* e che si sviluppano come pratiche dell'intrattenimento, funzionali al consumo. All'interno quindi, di una profonda eterogeneità in cui si alternano creazioni più sperimentali ad altre, essenzialmente convenzionali, il dato rilevante di tali pratiche, sta nell'aver trasformato i limiti del linguaggio teatrale, connotandoli di nuovi significati. Si definiscono, quindi, nuovi modelli e paradigmi che, adottando il frammento come formula linguistica, potrebbero essere il contesto ideale per rendere visibile e praticabile lo stato di liminalità, metafora e condizione della cultura post moderna.

La condizione liminale del teatro e delle arti sceniche del Novecento che ha reso visibile il dentro e il fuori, il vissuto e il rappresentato, *lo stare fra* l'essere osservati e l'osservare, si riconferma nella nuova scena degli anni Duemila soprattutto, in quanto cifra della natura ibrida delle performance artistiche contemporanee, considerate luoghi di osservazione delle dinamiche evolutive tra individuo e società.

Aldilà, delle motivazioni estetiche che puntano a de-territorializzare il teatro stesso allo scopo di tracciare delle zone di confine, in cui la relazione dialettica tra le varie arti si fa imprescindibile, è interessante notare come le fasi di rottura, transizione e mutamento culturale proprie della postmodernità permettano di creare ulteriori zone di ambiguità, margine o *limen*, in cui vengono ideate nuove forme e formati artistici. Ricomponendo i simboli culturali, secondo modalità inedite e attivando strategie sceniche che includono la perdita dello specifico, la dissoluzione del genere e la frammentazione linguistica, le forme liminali della scena contemporanea sembrano rappresentare, in alcuni casi, un tentativo di affrontare, comprendere, fornire di un significato e, talvolta, risolvere quel complesso e ambiguo fenomeno che si è soliti chiamare *crisi*.

All'interno di questa premessa teorica, in cui il *limen* è sia interstizio tra codici scenici che spazio di riscatto di nuove forme, si inserisce il fenomeno che fa riferimento alle attuali pratiche estetiche del teatro contemporaneo spagnolo, che adottano la brevità come formula espressiva. Se solo si presta attenzione alla saturazione di aggettivi – corto, breve, minimo, nano, micro – con cui viene definito il *pequeño formato* made in Spagna, che a partire del 2009 fino ad oggi, ha assunto i caratteri di una vera e propria corrente estetica, ci si accorge che la nozione di *brevidad* è molto più complessa delle riconosciute *short forms* internazionali, in quanto non solo si traduce come intento di rifondazione del linguaggio e definizione di una precisa economia espressiva di cui la brevità è cifra, ma è anche e soprattutto istituzione di un genere. Se da un lato, il teatro breve del XXI secolo in Spagna è recupero ed emancipazione di una scrittura scenica e drammatica che ha radici nel fecondo *Siglo de Oro*, dall'altro sembra rivelarsi un tentativo di salvataggio, come lo definirebbe Szondi,¹ non solo in riferimento alla crisi del dramma tradizionale ma soprattutto a quella più concreta del settore spettacolo. È indi-

¹ Cfr. SZONDI Peter, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino 2000.

scusso che la produzione di oggetti culturali, come il recente fenomeno del formato breve in Spagna, sia «il risultato di un processo fortemente influenzato dal mondo sociale politico ed economico»,² di conseguenza non stupisce che un genere di apparente innovazione che sintetizza nella brevità le esigenze di una visione post-moderna, sia in realtà una formula di sopravvivenza. Già negli anni 90, in Spagna, le logiche produttive dettate dallo sviluppo di un sistema *autonómico*, favorevoli alle grandi produzioni a scapito di quelle più rischiose, costringono i protagonisti della scena sperimentale ad una nuova fase d'isolamento per cui la sola condizione di marginalità produce distinte formule di sopravvivenza.

Si definiscono nuovi formati e pratiche estetiche: La Ribot utilizza il piccolo formato e crea *Piezas distinguidas* (1993); Monica Valenciano presenta i suoi assoli di danza di breve durata in spazi insoliti (*Miniaturas*, 1994); Oskar Gomez, interessante esponente di un teatro ritmico e di immagini decise di programmare uno spettacolo per bar. In alcuni casi la necessità dà luogo a dei modelli di comunicazione caratterizzati dall'umor e da un'estetica della contaminazione. In altri, si radicalizza un discorso poetico espressivo che sfocia nella performance e nelle arti visive fino al cabaret e al teatro di strada. Si tratta di esperimenti in cui la carenza di mezzi obbliga a lavorare con il minimo, l'essenziale, aspetto che favorisce l'incontro con altre arti, come la danza e la performance, e allo stesso tempo rende più fluida la comunicazione tra creatore e pubblico. Varie compagnie e scuole d'attore esplorano il potenziale di spazi non convenzionali e teatralizzano ogni sorta di luoghi come officine, garage, edifici in rovina, consolidando così un movimento *alternativo* che non solo rinnova il linguaggio delle arti sceniche ma diventa una reale strategia di opposizione.

In seguito alla crisi finanziaria del 2008, aggravata dall'aumento dell'IVA al 21%, decretato dal Governo spagnolo nel settembre 2012, il settore teatrale, colpito già dal calo dei consumi in un paese con un tasso di disoccupazione del 26%, perde un 31,43% di spettatori rispetto all'anno precedente. In questo clima di frustrazione, a cui bisogna aggiungere la drastica riduzione delle sovvenzioni istituzionali, molti artisti riadattano il modello di sopravvivenza proposto dal movimento alternativo degli anni 90 e creano

² MALAGUTI Alfonso, CALCAGNO Monica, *La sperimentazione nei processi di produzione teatrale*, Franco Angeli Edizioni, Milano 2012, p. 82.

micro spazi, costituiti come associazioni culturali, dove sperimentare *nuovamente* la brevità come tentativo di resistenza.

A partire dal 2009, il formato breve irrompe nella scena teatrale spagnola in modo sorprendente dando vita ad un fenomeno straordinario che la rivista britannica «The Guardian» ha definito come «una revolución cultural dentro del teatro español»,³ ed il giornalista Javier Molina de «El País», denomina «Milagro teatral en pequeño formato».⁴ Nella sola città di Madrid, negli ultimi due anni, vengono inaugurate più di 20 sale alternative che si dedicano esclusivamente al formato breve, tra cui si distingue uno spazio che è stato in grado di *trasformarsi* in un vero e proprio marchio, *Microteatro por dinero*,⁵ che si è rivelato un esempio di riferimento per una serie di esperimenti affini. Si tratta di un modello che segue delle regole precise e consiste nella rappresentazione di una micro opera della durata inferiore ai 15 minuti per un numero massimo di 15 spettatori, rappresentata in uno spazio non superiore ai 15 metri quadrati. Caratteristica di questo formato è la messa in scena simultanea durante una sessione continua di 5 o più micro opere selezionate in base ad una tematica mensile.

Microteatro por dinero nasce dall'idea di Miguel Alcantud che nel novembre 2009 presenta un progetto teatrale da realizzarsi in 13 stanze di un antico *prostibulo* di via Ballesta a Madrid, in cui 13 gruppi teatrali autonomi si impegnano a creare un'opera di almeno 10 minuti per un pubblico di meno di 10 persone, affrontando un tema comune: la prostituzione. Senza alcun investimento in pubblicità e con la sola promozione attraverso le reti sociali e i comunicati stampa, l'esperimento ha avuto un esito strepitoso. Opere rappresentate anche 20 volte nell'arco di 3 ore e con un'affluenza di più di 200 persone hanno prodotto un effetto mediatico sorprendente, al punto da motivare gli stessi organizzatori a rendere permanente quel tipo di progetto e creare uno spazio *ad hoc*. Attualmente il marchio *Microteatro* è stato formalmente registrato e ha le sue sedi a Valencia, Almería, Málaga, Sevilla in

³ Si rinvia al sito web: <https://www.theguardian.com/world/2013/feb/28/spain-austerity-arts-funding-microtheatres>.

⁴ MOLINA Javier, *Milagro teatral en pequeño formato*, in «El País Semanal», 07/05/2013, http://elpais.com/elpais/2013/05/03/eps/1367597433_981805.html.

⁵Le attività svolte da *Microteatro por dinero* sono consultabili alla pagina web: <http://microteatromadrid.es/>.

Spagna, México D. F. e Veracruz in Messico, San José in Costa Rica, Buenos Aires e Miami.

Parallelamente a Siviglia, si inaugura un progetto simile denominato *Teatro Mínimo*, la cui peculiarità però risiede soprattutto nell'utilizzo di spazi altri: un deposito, una libreria e un negozio di vestiti. Sempre a Siviglia, si distingue la rassegna *SIN SENTIDO. Muestra de acciones artisticas inclasificables*, coordinata dalla compagnia TuBoh, all'interno del Club *La Bicicletteria*. Obiettivo della programmazione, che adotta *la regola dei 15 min.*, è soprattutto quello di proporre lavori che non siano esclusivamente teatrali ma che prevedano l'utilizzo di altri linguaggi come la danza, la performance e la videoproiezione. Non meno entusiasmante è la scena catalana dove si distinguono sale come *Mini Teatros*, *NanoTeatre*, *Porta 4* e molte altre. Questi spazi, che sembrano seguire la scia di altri modelli già sperimentati in Sud America,⁶ *giocano* con un formato che depurando gli eccessi di un universo teatrale arrugginito nei vecchi templi della cultura, costruisce nuovi luoghi-laboratori,⁷ espressioni di un teatro *sub cutaneo* e chiaro riflesso della cultura post-moderna. Ci si ritrova quindi ad affrontare un peculiare fenomeno che pur rifacendosi alla drammaturgia breve d'autore o alla meno comune sperimentazione scenica del frammento, è innanzitutto determinato da uno spazio che si autodefinisce contenuto estetico del piccolo formato.

All'interno di una profonda eterogeneità, in cui si alternano creazioni più innovative ad altre, nella maggior parte dei casi, essenzialmente convenzionali e d'intrattenimento, relazionate all'imperante dominio del testo e caratterizzate da un gusto comico e popolare, il dato significativo sta nell'aver trasformato il linguaggio teatrale in qualcosa di distinto, altro, rispetto al teatro stesso. Il contenuto risulta essere lo stesso contenitore, il frammento si eleva a forma compiuta, dalla contemplazione si passa alla fruizione distratta, lo spazio teatrale

⁶ A questo proposito è importante fare riferimento all'esperienza del regista argentino Claudio Tolcachir che nel 2005 trasforma la sua casa in un teatro (*Timbre 4*), scuotendo il mondo teatrale con un esito inimmaginabile e diventando, così, un modello per la scena teatrale alternativa spagnola.

⁷ Rispetto alle sale alternative che si dedicano al formato breve in Spagna, segnalo: *Espacio Inestable* (Valencia), *Sala El Apeadero* (Granada), *Escena Espacio Tangente* (Castilla y León), *Teatro Librada* (Lanzarote), *Café de las artes* e *Sala Miriñaque* (Cantabria), *A Regadeira de Adela* (Galicia), *Teatro Bicho* (Zaragoza), *Cortocircuitos* (Córdoba), *Tuerca 27* (Coruña), *Microteatro a la gorra* (Valladolid).

perde la sua sacralità e si adatta al disagio di un bar o di una libreria, i mezzi sono quasi inesistenti, la creatività diventa obbligatoria, i risultati possono essere facili ed accessibili, o rischiosi e azzardati. Le abitudini del pubblico cambiano. Si definiscono nuovi rituali, magari più selvaggi. Le ricadute sociali e culturali si moltiplicano, basti pensare all'importante lavoro di diffusione svolto da riviste specializzate come «Art Teatral», «Estreno», «Ñaque», «Aco-taciones», «Alhucema» e «Primer Acto», così come il numero di festival⁸ e i premi che ogni anno vengono destinati alle *minipiezas* più brillanti tra cui il *Premio Teatro Exprés* (Madrid), *Premio Doña Mencía de Salcedo* (Madrid), *Premios Valladolid de teatro breve*, *Premio Andaluz de Teatro Breve*. *Asociación Teatral Amaltea* (Málaga) e il *Certamen de Teatro Mínimo Rafael Guerrero* (Chiclana de la Frontera).

In questo contesto, che si potrebbe definire *indisciplinato*, nonostante siano riscontrabili dei codici formali che generalmente sembrano sottendere alla produzione di drammaturgia breve⁹ e pur sintetizzando le caratteristiche strutturali de *las piezas cortas*,¹⁰ è comunque necessario che la pratica del formato breve, venga tradotta e quindi definita nella sua totalità, a partire dallo spazio performativo che crea, la ricezione che attiva e di conseguenza l'evento che produce. In funzione quindi di una serie di rapporti interagenti che, di volta in volta, producono un evento specifico, ci si accorge che la determinazione estetica di un certo spazio, già dotato di proprie convenzioni sociali e culturali che concernono la cornice fisica del luogo e quella

⁸Si segnalano *Píndoles – Festival de microteatre fora del teatre* a Barcellona (<http://festivalpindoles.cat/>) e il *ACT Festival* afferente alle città di Bizkaia e Bilbao (<http://bai-bai.net/act/>), iniziative destinate specificamente a gruppi e compagnie che adottano il formato breve.

⁹ Si fa riferimento ai numerosi workshop di Drammaturgia per Micro Teatro presenti sul territorio spagnolo e, in particolare, al seminario *Escribir para Microteatro* (per il quale si rinvia al sito web: <http://ringdelamentira.blogspot.it/2015/04/escribir-para-microteatro.html>), condotto da Javier Berger, drammaturgo sivigliano, in cui vengono forniti strumenti precisi per la scrittura di una micro-opera.

¹⁰ Rispetto alle caratteristiche de *las piezas cortas*, è utile far riferimento ai seguenti aspetti: la breve durata, i prezzi irrisori, gli spazi non convenzionali, la prossimità spettatore-attore, la digitalizzazione del mondo teatrale, la scenografia minimalista, il contatto diretto con le celebrità, la sessione continua, il trampolino di lancio per il grande formato e, infine, la moltiplicazione esponenziale del numero di spettatori.

dell'interazione tra i soggetti che lo usano, è definita non solo dal suo essere *totalmente trasformato o lasciato come si trova*, secondo la distinzione di Schechner,¹¹ ma dal *frame* dell'esperienza¹² che in esso è dato ritrovare. In riferimento allo spazio trovato o predeterminato dal formato breve, per cui una libreria o un deposito produrrà una situazione scenica completamente distinta da una sala nera di 15 mq, è interessante esaminare come esso diventi uno spazio attivo, contenuto estetico e generatore di esperienze.

Contestualizzando in chiave post-moderna le brillanti premonizioni dei rifondatori della scena teatrale del 900, per cui lo «spazio o scena è una realtà, un luogo d'espressione [che] non preesiste alla rappresentazione, [ma] è essa stessa azione drammatica»,¹³ è possibile affermare che i luoghi dove si realizza il formato breve, sono essi stessi co-attori del fenomeno a cui tale pratica fa riferimento. Ciò che sostiene questa ipotesi è la scelta adottata, da alcuni spazi di *trasformarsi* in luoghi di riferimento per la creazione di micro opere. Questo dato è particolarmente interessante in quanto segnala le molteplici ricadute di un potente prodotto culturale che non è solo inventiva degli operatori dello spettacolo, ma anche ambizione di quei luoghi, bar, club, che per amore all'arte o per strategia di marketing scelgono di diventare letteralmente un micro-teatro, rafforzando ancor di più il potenziale di un formato che sembra voler durare a lungo.

Riformulando il concetto di spazio, si trasforma anche il concetto di fruizione e il ruolo stesso dello spettatore, che in alcuni casi «solo per caso diventa spettatore». ¹⁴ A questo va aggiunto il prezzo irrisorio o in alcuni casi totalmente gratuito de *las piezas cortas* che induce anche lo spettatore più disinteressato e non del settore a partecipare attivamente al fenomeno del piccolo formato, dato che sottolinea le profonde trasformazioni del comportamento del pubblico in relazione al suo essere elemento centrale nel disegno della proposta crea-

¹¹ Cfr. SCHECHNER Richard, *Sei assiomi per l'Environmental Theatre*, in Id., *La cavità teatrale*, De Donato, Bari 1968.

¹² Cfr. GOFFMAN Erving, *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Armando, Roma 2001.

¹³ CRUCIANI Fabrizio, *Lo spazio del teatro*, Editori Laterza, Bari 1995, pp. 118-119.

¹⁴ MANGO Lorenzo, *La scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003, p. 183.

Forme liminali.

Minime pratiche estetiche contemporanee in Spagna

tiva e della gestione culturale della *brevitas* ispanica. Il numero limitato di spettatori, la vicinanza *estrema* agli attori, la esigua dimensione degli spazi, il gioco d'interazione e partecipazione collettiva proprio del linguaggio performativo e, ancor di più, cifra di un *modus operandi* di un certo teatro spagnolo che attraverso il *loisir* soddisfa le attese di un pubblico smanioso d'intrattenersi, sono solo alcuni aspetti di un fenomeno che oscilla continuamente tra l'effimero di un evento che si consuma in pochi minuti ed il consolidamento di una forma espressiva che si è fatta genere. Ed è proprio questo os-simoro a sintetizzare la peculiarità del formato breve in Spagna che diventa un'interessante forma di liminalità intesa come *soglia* tra evento e genere, prodotto commerciale e oggetto culturale, contenuto e contenitore, innovazione e tradizione. Se da un lato le minime pratiche estetiche ispaniche rientrano in quell'accezione che Turner definisce liminoide,¹⁵ per cui subendo una riduzione delle complessità, funzionale al consumo, rispondono ad uno scopo d'intrattenimento, dall'altra stabiliscono una variante dell'estetica del performativo che scopre nel frammento il suo punto di forza.

Si definisce, quindi, un nuovo modello o paradigma, che adottando la brevità come formula linguistica ed espressiva, potrebbe essere il contesto ideale per rendere visibile e praticabile lo stato di liminalità, metafora e condizione della cultura post moderna.

Bibliografia

- ARTAUD Antonin, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000.
BARRAGÁN Francisco, *No lo llames performance*, MNCARS, Madrid 2003.
BENJAMIN Walter, *I 'passages' di Parigi*, Einaudi, Torino 2010.
BOURRIAUD Nicolas, *Estetica relazionale*, Postmediabooks, Milano 2010.
BROCKETT Oscar G., *Storia del teatro*, a cura di C. Vicentini, Marsilio, Venezia 2000.
CENTENO Enrique, *La escena española actual*, SGAE, Madrid 1996.
CORNEGO BERNAL Óscar, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Visor, Madrid 1999.
CRUCIANI Fabrizio, *Lo spazio del teatro*, Editori Laterza, Roma-Bari 1995.
DEBORD Guy, *Comentarios a la sociedad del espectáculo*, Anagrama, Barcelona 1999.

¹⁵ Cfr. TURNER Victor, *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna 1986.

- DEBORD Guy, *La sociedad del espectáculo*, PreTextos, Valencia 1967.
- DERIU Fabrizio, *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma 2012.
- ECO Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975.
- FELICI Glauco, *Lirismo e rivolta nella scena spagnola: la transizione alla democrazia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, III. *Avanguardie e utopie del teatro: il Novecento*, Einaudi, Torino 2001.
- FISCHER LICHT Erika, *Estetica del performativo*, Carocci, Roma 2011.
- FISCHER LICHT Erika, *The transformative power of the performance: A New Aesthetics*, Routledge, Abingdon-New York 2008.
- FLOECK Wilfried, DE TORO Alfonso, *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*, Edition Reichenberger, Kassel 1995.
- FLOECK Wilfried, *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*, Vervuert Verlag, Frankfurt 2003.
- FRISBY David, *Frammenti di modernità: Simmel, Kracauer, Benjamin*, il Mulino, Bologna 1992.
- GOFFMAN Erving, *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*, The Free Press of Glencoe, New York 1963.
- GOFFMAN Erving, *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1961.
- GOFFMAN Erving, *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Armando, Roma 2001.
- GÓMEZ GARCÍA Manuel, *Diccionario del teatro*, Ediciones Akal, Madrid 1997.
- GORDON CRAIG Edward, *Il mio teatro*, Feltrinelli, Milano 1980.
- GRISWOLD Wendy, *Sociologia de la Cultura*, il Mulino, Bologna 1997.
- JAMESON Fredric, *Teoría de la postmodernidad*, Trotta, Madrid 1998.
- LEHMANN Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Routledge, London-New York 2006.
- MANGO Lorenzo, *La scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003.
- MEDINA VICARIO Miguel, *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*, Fundamentos, Madrid 2003.
- MOLINARI Cesare, *Teatro e Antiteatro dal dopoguerra ad oggi*, Laterza, Bari 2007.
- PAVIS Patrice, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Lindau, Torino 2004.
- RUIZ RAMÓN Francisco, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra Editorial, Madrid 1983.
- SACCHI Annalisa, *Il posto del Re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Bulzoni, Roma 2012.
- SÁNCHEZ Antonio José, *Dramaturgias de la imagen*, UCLM, Cuenca 1994.
- SÁNCHEZ Antonio José, ABELLÁN Joan, *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, UCLM, Cuenca 2006.
- SÁNCHEZ Antonio José, *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Akal, Madrid 1999.
- SÁNCHEZ Antonio José, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Visor, Madrid 2007.

Forme liminali.

Minime pratiche estetiche contemporanee in Spagna

SCHECHNER Richard, *Verso una poetica della performance*, in Id., *La teoria della performance 1970-1983*, Bulzoni, Roma 1984.

SCHECHNER Richard, *Sei assiomi per l'Environmental Theatre*, in Id., *La cavità teatrale*, De Donato, Bari 1968.

Storia del teatro moderno contemporaneo, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2001.

SZONDI Peter, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino 2000.

TURNER Victor, *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna 1986.

VALENTINI Valentina, *Dopo il teatro moderno*, G. Politi Editore, Milano 1989.

GIULIO SEGATO

**Vietnam-western e detective-cowboy.
Note su due casi di ibridazione nel cinema americano degli
anni Sessanta e Settanta**

Abstract

One of the indicators of ideological crisis that accompanied the escalation of the Vietnam War was the radical revision of three of Hollywood's most important post-war movie genres: Western, Crime movie, and, in particular, the Combat movie. In every military conflict since 1917, in fact, American producers have capitalized on public interest by making movies about Americans in combat. During the Second World War, the film industry was mobilized in order to support the war effort. Therefore, the Hollywood industry developed the distinctive subgenre of the Combat film. Instead, the industry's response to the Vietnam War was different. With the exception of *The Green Berets*, no Hollywood combat movie was made about Vietnam while the war was on. But the American film industry addressed indirectly the crisis of values produced by the war by projecting the issue of Vietnam into the mythical space of the Western movie and by creating new hybrid films that blended western formulas. Sam Peckinpah's *The Wild Bunch* is an evident commentary on the Vietnam War. John Carpenter, with *Assault on the Precinct 13* accomplished a similar process but in a different way: by applying the classic western narrative structure to a crime movie, the director actually dealt with some of the most urgent issues facing American society in the 1970s. My essay will investigate this particular moment of hybridization of the American Cinema by looking closely at two films: *The Wild Bunch* and *Assault on Precinct 13*.

Uno dei segnali di crisi ideologica che accompagnò l'escalation della guerra del Vietnam fu la revisione radicale dei tre più importanti generi cinematografici hollywoodiani del secondo dopoguerra: il western, il *crime movie* e, soprattutto, il *combat movie*.

Durante la Seconda guerra mondiale gli studios hollywoodiani, al loro picco di efficienza produttiva, furono mobilitati per sostenere con i propri film lo sforzo bellico del governo. Di conseguenza, l'industria cinematografica sviluppò uno dei generi cinematografici più distintivi, il *combat movie*. La risposta di Hollywood alla guerra in Vietnam, invece, fu assai diversa: con l'eccezione di *The Green Berets*, non furono prodotti *combat movie* hollywoodiani sul Vietnam mentre la guerra era in corso. La scelta di Hollywood di evitare il soggetto rifletteva la paura di affrontare un tema sul quale il pubblico americano era così intensamente diviso. In realtà, l'industria cinematografica affrontò la crisi di valori sollevata dalla guerra del Vietnam ma indirettamente, proiettando personaggi e storie della guerra indocinese nello spazio

Vietnam-western e detective-cowboy.

Note su due casi di ibridazione nel cinema americano degli anni Sessanta e Settanta

mitico del western. *Il mucchio selvaggio* di Peckinpah, ad esempio, rappresenta una chiara metafora del conflitto indocinese.

John Carpenter, con *Distretto 13: le brigate della morte*, ha compiuto un processo simile ma attraverso modalità differenti: inserendo la struttura narrativa di un film western classico all'interno di un *crime movie*, il regista è riuscito a parlare di temi sgraditi riguardanti la società americana degli anni Settanta.

Premessa

Secondo Richard Slotkin, uno dei più autorevoli storici della cultura degli Stati Uniti, le narrazioni – quelle letterarie come quelle cinematografiche – hanno anche lo scopo di normalizzare o riformulare valori e modelli fissati all'interno di una particolare cultura. Di conseguenza, per lo studioso le narrazioni popolari non solo costituiscono una versione spettacolarizzata della realtà sociale, ma insegnano in una certa misura ad adeguarsi ad essa, rafforzando la conformità ai suoi modelli. Secondo lo storico, il cinema in particolare costituisce, per la sua forza immaginifica, uno strumento di mitopoiesi tanto potente da oltrepassare il meccanismo mimetico della messa in scena, diventando un dispositivo in grado di strutturare la realtà sociale. Seguendo questa prospettiva, Slotkin sottolinea come «the continuity and persistence of particular [film] genres identifies a culture's deepest and most persistent concerns, because it reflects repeated and continuing attempts, over several years or generations, to formulate a mythic response to political and social crises. Likewise, major breaks in the development of important genres may signal the presence of a significant crisis of cultural values and organization».¹

Vietnam-western

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, il poliziesco si consolida come il genere hollywoodiano più aperto a nuove sperimentazioni, oltre a essere molto apprezzato dal pubblico americano, mentre la fantascienza continua quel processo di sviluppo che prepara il terreno per gli

¹ SLOTKIN Richard, *Gunfighters and Green Berets: The Magnificent Seven and the Myth of Counter-Insurgency*, in «Radical History Review», 44 (1989), pp. 65-90 [65].

anni Ottanta, il suo decennio mirabile.² Infine, tra gli anni Trenta e la fine degli anni Cinquanta, il western è certamente il genere che domina il mercato statunitense, sia da un punto di vista quantitativo, sia qualitativo, grazie all'eccezionale abilità di registi come John Ford e Howard Hawks.³ Alla fine della Seconda guerra mondiale, registi eclettici e visionari come Delmer Daves e Nicholas Ray portano il cinema western hollywoodiano verso nuove direzioni modificando i *cliché* consolidatisi nei precedenti vent'anni. Tuttavia, l'avvento degli sceneggiati televisivi, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, risulta fatale per lo sviluppo e la sopravvivenza del genere che, dunque, dagli anni Sessanta subisce un declino – neppure troppo lento – che lo porterà dalla fine degli Settanta a ricoprire un ruolo marginale nelle scelte dei produttori hollywoodiani.

Negli anni Sessanta, e all'inizio degli anni Settanta, però, si assiste a un processo singolare: i simboli e i luoghi mitici dei film western diventano il rifugio ideale per temi, paradigmi critici e personaggi legati alla guerra del Vietnam a cui Hollywood era particolarmente ostile.⁴

Per analizzare questi Vietnam-western, tuttavia, bisogna fare un passo indietro e tornare a dei particolari film bellici prodotti dall'industria cinematografica americana all'inizio degli anni Quaranta. Uno dei segnali di crisi ideologica che accompagnò l'*escalation* della guerra del Vietnam fu la rottura, o la revisione radicale, di uno specifico genere hollywoodiano del secondo dopoguerra, il *combat movie*. Questi film furono prodotti dagli studios – al loro picco di efficienza produttiva e potere economico – per sostenere lo

² Questa valutazione muove da una sintesi di alcuni saggi sul cinema di fantascienza e da una considerazione personale. Si veda PARAIRE Philippe, *Il grande cinema di Hollywood*, Gretnese Editore, Roma 1996. Anche il saggio di LA POLLA Franco, *La fantascienza*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. II, *Gli Stati Uniti*, Einaudi, Torino 2000, to. 2, pp. 1519-1533, sembra implicitamente dar ragione a questa ipotesi (cfr. pp. 1530-1531).

³ Cfr. ROSSO Stefano, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *L'invenzione del west(ern)*, Ombre Corte, Verona 2010, pp. 7-18.

⁴ Anche se non c'è consenso da parte degli storici sulle date del coinvolgimento americano in Vietnam, la maggior parte dei manuali di storia pone il 1961 come data d'inizio del conflitto e il 1975 come data di conclusione (con la caduta di Saigon). Va ricordato che la guerra del Vietnam non fu mai un conflitto dichiarato. Cfr. FREY Marc, *Storia della guerra in Vietnam. La tragedia in Asia e la fine del sogno americano*, trad. it. di U. Gandini, Einaudi, Torino 2008.

sfuerzo bellico del governo. La tipica formula di queste pellicole prevede il racconto della vita di un plotone americano, spesso formato da soldati eterogenei per ceto ed etnia, che riesce ad annullare le proprie differenze razziali e di classe per combattere il nemico, attraverso azioni di grande coraggio e non prive di avvenimenti drammatici. La formula di questi film resistette anche dopo la conclusione della Seconda guerra mondiale. Infatti, nonostante la scarsa popolarità della guerra di Corea tra la popolazione statunitense, Hollywood fu abilissima nell'usare le formule del *combat movie* per far assorbire alla società americana il nuovo conflitto che si stava sviluppando nel territorio asiatico.

La risposta di Hollywood alla guerra in Vietnam, invece, fu totalmente diversa: con l'eccezione di *The Green Berets* (*Berretti Verdi*, 1968), il film di John Wayne apertamente mistificatorio, non furono prodotti film bellici hollywoodiani sul Vietnam mentre la guerra era in corso.⁵ La precisa scelta di Hollywood di evitare il soggetto rifletteva probabilmente la paura di affrontare un tema sul quale il pubblico americano era così intensamente diviso.⁶

In realtà, l'industria cinematografica hollywoodiana affrontò la crisi di valori sollevata dalla guerra del Vietnam ma in modo sibillino, proiettando paure, personaggi e storie della guerra indocinese nello spazio mitico del western. Per capire la struttura di un Vietnam-western è opportuno partire dai film denominati *Mexico Westerns*, caratteristici degli anni Sessanta.⁷ Il tipico intreccio di un *Mexico Western* racconta la storia di un gruppo di pistolieri americani che attraversano il confine con il Messico, in un periodo di crisi rivoluzionaria, per aiutare i contadini a sconfiggere un governante oppressivo o un signore della guerra. A ben vedere, il tema del coinvolgimento

⁵ Furono invece realizzate produzioni minori a basso budget. Cfr. SLOTKIN Richard, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Antheum, New York 1992, pp. 578-592.

⁶ Il fronte interno contrario alla guerra trovò diverse occasioni di espressione: le notizie di massacri dei civili scuotevano l'opinione pubblica che per la prima volta non supportava l'operato del governo. In seguito, i reduci che tornavano in patria erano insultati dai gruppi pacifisti perché rappresentavano proprio ciò che essi combattevano. Si veda YOUNG Marilyn, *The Vietnam Wars 1945-1990*, Harper Perennial Press, New York 1991.

⁷ *Mexico Westerns* è l'espressione usata da Richard Slotkin in *Gunfighter Nation*, cit., ma anche in alcuni saggi precedenti, per indicare proprio quei film western caratteristici degli anni Sessanta in cui una cittadina messicana veniva salvata da cowboy americani.

americano nella rivoluzione messicana non era nuovo ma era stato addirittura oggetto di western muti attorno al 1915, mentre la rivoluzione messicana era ancora in corso, e negli anni Trenta era stato oggetto di due film famosi come *Viva Villa!* (J. Conway, 1934) e *Juarez (Il conquistatore del Messico)*, (W. Dieterle, 1939).⁸ Lo stesso tema era stato riscoperto in seguito grazie all'enorme successo di *Viva Zapata!* (E. Kazan, 1952), e ampliato al meglio da Robert Aldrich in *Vera Cruz* (1954).⁹ Lo sviluppo dei *Mexico Westerns*, dunque, era proceduto di pari passo con l'impegno americano nella lotta per la libertà dei paesi del Terzo Mondo, e non casualmente raggiunse il suo apice durante la guerra del Vietnam.

Richard Slotkin, ha compiuto un'analisi puntuale e articolata sui rapporti tra la guerra del Vietnam e i film western, soffermandosi in particolare su *The Wild Bunch (Il mucchio selvaggio)*, (S. Peckinpah, 1969).¹⁰ Il bellissimo film di Peckinpah, infatti, secondo Slotkin, può essere visto come un vero e proprio commento alla guerra del Vietnam, in particolare all'offensiva del Têt avvenuta nel 1968. Per lo storico americano, inoltre, *The Wild Bunch* rappresenta una delle metafore più riuscite dell'esperienza statunitense in Vietnam: i dilemmi etici e politici alla base del film sarebbero infatti molto simili a quelli che divisero il popolo americano durante la guerra. *The Wild Bunch* non fu tuttavia l'unico film a fornire una rappresentazione indiretta della guerra del Vietnam. Ci furono diversi western girati tra il 1965 e il 1972 che mostrarono più o meno esplicitamente una rilettura simbolica della guerra indocinese, come *The Professionals (I professionisti)*, (R. Brooks, 1966), *Soldier Blue (Soldato blu)*, (R. Nelson, 1970) e *Ulzana's Raid (Nessuna pietà per Ulzana)*, (R. Aldrich, 1972), per citare i più significativi.

Nell'analizzare *The Wild Bunch* Slotkin fa riferimento anche alla struttura familiare del *bunch* in cui Pike (William Holden) rappresenterebbe la figura paterna, Dutch (Ernest Borgnine) quella materna, Angel e i fratelli Gorch

⁸ Cfr. BRUNETTA Gian Piero, *Il western*, in Id., *Storia del cinema mondiale*, cit., Einaudi, Torino 1999, to. 1, pp. 765-793.

⁹ Per un'accurata storia dei *Mexico Western* rimando a STREBY Shelley, *American Sensations: Class, Empire, and the Production of Popular Culture*, University of California Press, Berkeley 2002. Altri riferimenti si trovano in CAWELTI John, *The Six-Gun Mystique Sequel*, Popular Press, Bowling Green 1999.

¹⁰ SLOTKIN, *Gunfighter Nation*, cit., pp. 578-592.

quella dei figli. Seguendo questo schema lo storico giunge a una conclusione particolarmente interessante: l'impulso che determina la decisione del *bunch* di opporsi al generale Mapache (paragonato al dittatore vietnamita Diem), nella cruenta scena conclusiva, non rappresenta affatto una presa di coscienza politica, ma si configura come il desiderio di ricomporre la famiglia grazie al salvataggio di Angel, il giovane messicano membro del *bunch* che era stato catturato e torturato da Mapache. Il valore supremo per cui battersi non è dunque uno scopo pubblico (il bene della popolazione locale sfruttata), bensì il legame interno a un piccolo gruppo esclusivamente maschile. Così, il gruppo capitanato da Pike alla fine fa la cosa giusta – annienta la sanguinaria e crudele squadra di Mapache – ma per il motivo sbagliato (il tentativo di salvare Angel e non la cittadina messicana oppressa), una scelta anomala rispetto alla tipica struttura del western classico. Di conseguenza «l'unico futuro garantito ai fuorilegge di Bishop è la morte: la rivoluzione non li riguarda in quanto problema di un mondo in gestazione che li ha esclusi a priori». ¹¹ Un comportamento questo che ricorda molto da vicino quello presente in tanti romanzi bellici sulla guerra del Vietnam, dove i soldati, del tutto privi di una coscienza storica e politica del conflitto, erano solo preoccupati di salvaguardare il *male bonding*, cioè quel legame indissolubile interno a un gruppo maschile, come ricorda Stefano Rosso parlando dei soldati americani di stanza in Indocina: ¹²

L'unica famiglia per cui vale la pena sacrificare la vita è il *bunch*, la *posse*, il gruppo di fuoco, una microstruttura di rapporti privatissimi e con una dominanza dell'implicito (all'interno del quale contano più i gesti che le parole) che si oppone e ciclicamente entra in conflitto con la sfera pubblica della società: una microstruttura che risolve le tensioni interne con i gesti tipici del *male bonding*. ¹³

¹¹ CAPRARA Valerio, *Sam Peckinpah*, La Nuova Italia, Firenze 1974, p. 83.

¹² È opportuno sottolineare che l'amicizia virile è una caratteristica del western classico che, ad esempio, si ritrova molto spesso nei film di Hawks. Tuttavia tale amicizia non scalza l'obiettivo precipuo dell'eroe, che è quello di salvare la cittadina. Cfr. CAWELTI, *The Six-Gun Mystique*, cit., pp. 3-32.

¹³ ROSSO Stefano, *Musi gialli e berretti verdi. Narrazioni USA sulla guerra del Vietnam*, Edizioni Sestante, Bergamo 2003, pp. 180-181.

In questo quadro, è interessante notare come l'odio (non privo però di ammirazione) che corre tra Pike e Thornton – spiegato allo spettatore solo alla metà del film attraverso un *flashback* – sia dovuto proprio a un caso di amicizia tradita, o ancor più precisamente, di rottura del *male bonding*, l'azione più grave e imperdonabile per i membri del *mucchio* (non a caso Pike ricorda ai compagni che non esiterà a uccidere a sangue freddo chiunque tradirà la fiducia del gruppo).

Dunque, il *bunch* disperato di Pike assomiglia molto di più a un gruppo di fuoco militare che a una banda di fuorilegge e, difatti, sembra rispettare le tipiche regole disciplinari dell'esercito: «per proteggersi e formare un blocco non esitano a mimetizzarsi nei modi dei loro nemici, finanche nella divisione del bottino che diventa – grosso modo – una paga del soldato». ¹⁴ Anche molte delle sparatorie messe in scena da Peckinpah – dalla celebre carneficina finale alla scena tragicomica di Mapache che prova maldestramente a usare la mitragliatrice – ricordano più un film bellico che un western e non solo a causa di una rappresentazione della violenza molto più cruda e realistica. ¹⁵ Si osservi bene, ad esempio, la scena in cui Mapache imbraccia la mitragliatrice, appena consegnatagli da un militare tedesco, e senza sapere come funziona inizia a sparare all'impazzata rischiando di uccidere molti dei suoi stessi uomini. Non era certo una rarità che apparisse una mitragliatrice in un film western, tuttavia, la potenza di fuoco che l'arma scatena – accentuata senza dubbio dalle scelte estetiche di Peckinpah – rende il momento filmico decisamente inusuale. Inoltre la sola presenza di un militare tedesco nella scena rappresenta – questa sì – una rarità in un film western hollywoodiano e rimanda a chiari immaginari bellici.

Continuando a seguire la metafora bellica, Slotkin ravvisa un simbolismo neppure troppo velato: nella lettura dello studioso il *bunch* (assieme a Thornton) rappresenterebbe gli Stati Uniti, Mapache e il suo esercito ricorderebbero il dittatore Diem e lo scalcinato esercito del Vietnam del Sud, mentre Angel sembra richiamare gli *irregolari* vietcong. In questa prospettiva, lo sfasciume fisico-morale di Mapache non è altro che la perfetta antitesi dell'idealismo di

¹⁴ CAPRARA, *Sam Peckinpah*, cit., p. 73.

¹⁵ Per un'analisi puntuale sulla rappresentazione della violenza dei film di Peckinpah rimando all'ottimo PRINCE Stephen, *L'ultraviolenza nel cinema contemporaneo*, in F. La Polla (a cura di), *Sam Peckinpah. Il ritmo della violenza*, Le Mani, Genova 2006, pp. 147-163.

Note su due casi di ibridazione nel cinema americano degli anni Sessanta e Settanta

Angel. Se quest'ultimo talvolta viene isolato da Pike e dal resto della banda – come in effetti avviene a più riprese nel corso della storia – non è certo per motivi razziali ma a causa del suo idealismo politico che risulta inconcepibile agli occhi del gruppo, unito da un'unanime visione apolitica.

Detective-cowboy

Se la commistione tra i film western e i film bellici avviene per occultamento – poiché i simboli, le figure e le immagini belliche vengono nascoste all'interno di un film western – quella tra western e polizieschi assume una forma assai più esplicita. Il motivo principale di questa considerazione risiede nella genesi del poliziesco americano, che infatti nasce già contaminato da codici e stilemi dei western.¹⁶

A partire dalla fine del 1960 i rapporti tra western e poliziesco si sono fatti sempre più stretti (il critico Jean-Loup Bourget afferma «se il Western è quasi scomparso è anche perché si è reincarnato nel Noir»).¹⁷ Molti film (e qualche romanzo) svilupparono un chiaro *plot* poliziesco di ambientazione urbana, il quale tuttavia conteneva evidenti situazioni e simboli che rimandavano all'iconografia western.¹⁸ Basti pensare alle pellicole di Don Siegel che hanno come protagonista Clint Eastwood, forse il primo vero cowboy urbano: *Madigan (Squadra omicidi, sparate a vista!, 1968)* e *Coogan's Bluff (L'uomo dalla cravatta di cuoio, 1968)*, oltre alla serie che ha come protagonista l'ispettore Callaghan.¹⁹ Questa tendenza proseguirà per tutti gli anni Settanta e fino alla metà degli anni Ottanta, quando esce *The Year of the Dragon (L'anno del dragone, 1985)*, il controverso film di Michael Cimino,

¹⁶ Mi riferisco al poliziesco della tradizione americana, quello poi ribattezzato dai critici *hard-boiled*. Cfr. HAMILTON Cynthia, *Western and Hard-Boiled Detective Fiction in America: From High Noon to Midnight*, University of Iowa Press, Iowa City 1987.

¹⁷ BOURGET Jean-Loup, *I generi hollywoodiani: morte e trasformazione*, in Brunetta, *Storia del cinema mondiale*, cit., to. 2, pp. 1535-1568 [1558].

¹⁸ Qualche contaminazione tra film western e poliziesco c'era già stata tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta. Si pensi a film come *Station West (La città della paura, Sidney Lanfield, 1948)* o *Three Hours to Kill (Tre ore per uccidere, Alfred L. Werker, 1954)*.

¹⁹ Nella versione originale il cognome del protagonista è Callhan. *Dirty Harry (Ispettore Callaghan, il caso scorpione è tuo, D. Siegel, 1971)* è il primo film della serie.

il cui eroe (un reduce del Vietnam) è forse uno degli ultimi esempi efficaci di detective-cowboy nel cinema americano.

Nel 1976 John Carpenter riesce a concludere il suo secondo lungometraggio, *Assault on Precinct 13 (Distretto 13: le brigate della morte)*, una produzione iniziata come indipendente ma conclusasi con i soldi degli studios hollywoodiani. Nel suo primo vero film con un budget importante (il primo era più una tesi universitaria), si manifesta tutta la passione di Carpenter per il cinema western classico, quello di John Ford e Howard Hawks. Non a caso, il sottotesto dichiarato di *Distretto 13* va ricercato proprio nella filmografia di Hawks, e, nello specifico, in un western del 1959, *Rio Bravo (Un dollaro d'onore)*, di cui il film di Carpenter appare un vero e proprio *remake* in chiave urbana. Infatti, la struttura narrativa di *Distretto 13*, caratterizzata da un assalto di malviventi a un distretto di polizia in via di dismissione, è modellata fedelmente su quella del film di Hawks e un rigore tutto hawksiano ispira l'evoluzione del film, celebrato da personaggi dalle semplici ma rigide regole di comportamento morale che si muovono in un contesto di western metropolitano. Come nel western di Hawks, c'è un tutore della legge assediato in un edificio di una città invasa da minacciosi e disumani malviventi; quando l'eroe assieme ai suoi bizzarri compagni di fuoco (una segretaria e Napoleone Wilson, uno psicopatico omicida evaso) sembrano soccombere, arrivano gli insperati rinforzi a celebrare un inatteso lieto fine che, tuttavia, è solo di facciata perché un cupo pessimismo pervade lo spettatore durante i titoli di coda. Non solo l'intreccio ricalca piuttosto fedelmente quello del film di Hawks, ma anche la caratterizzazione dei personaggi attinge dall'immaginario western. Napoleone Wilson, ad esempio, è costruito seguendo le modalità dell'uomo solitario contraddistinto da una spiccata laconicità e da un'eccellente abilità nell'uso delle pistole, cioè la caratterizzazione del tipico cowboy protagonista di tanti film western. Un ruolo di eroe/antieroe che vanta numerosi illustri predecessori come John Wayne, Alan Ladd e lo stesso Humphrey Bogart.

Se John Carpenter ha deciso di creare un western urbano, tuttavia, non è solo per rendere omaggio a Howard Hawks, per il quale il regista newyorkese nutre un'ammirazione personale, peraltro mai nascosta. In un'intervista, infatti, Carpenter ha ammesso che dietro a narrazioni spettacolari e apparentemente scanzonate, non disdegna nascondere temi politico-sociali spesso scomodi e tradizionalmente poco graditi alle istituzioni:

Alcuni anni fa ho cominciato a guardarmi in giro, qui da noi, e mi sono detto: ‘Ehi, ma stiamo scherzando?’, ‘davvero la gente crede di essere quello che ci mostra la televisione?’ [...] Allora ho deciso che dovevo dire qualcosa, così, a modo mio. [...] [L]a maggior parte dei miei film veicolano certi elementi tematici che potrebbero essere definiti *politici* o di *commento sociale*. Di solito questi temi sono sepolti al di sotto della superficie, cosicché essi non interferiscono con un *non-analitico* godimento delle storie.²⁰

È interessante osservare come Carpenter, nel suo primo vero lungometraggio usi le formule proprio del western – il genere americano per eccellenza e dunque per certi versi più facilmente attaccabile – per nascondere temi scomodi all’industria hollywoodiana. In *Assault on Precinct 13*, ad esempio, il tema *nascosto* del film è lo smascheramento dell’ipocrisia del sogno americano di creare città *pure*, in cui disordine, delinquenza e caos possano essere controllati facilmente dalle istituzioni. Carpenter smaschera questa illusione mostrando come la violenza esista endemicamente nella società e l’ordine costituito non riesca a contrapporvisi. Il regista presenta allo spettatore, in modo chiaro e coraggioso, un mondo post-Vietnam in cui l’ordine non è più esterno, istituzionalizzato, ma è interno ai suoi personaggi. Il finale, in questo quadro, è emblematico di questa specificità: nella notte dell’assedio, infatti, «un nuovo ordine si è venuto a creare tra gli assediati, fondato sull’eroismo individuale e sulle rovine dell’autorità istituzionale».²¹

Epilogo

Se Rick Altman ha chiaramente mostrato come tutti i film di genere abbiano in comune certe caratteristiche essenziali e che, sin dalle prime pellicole, nascono costitutivamente come film ibridi,²² il processo a cui si assiste alla fine degli anni Sessanta e all’inizio degli anni Settanta appare in ogni caso particolare e costituito da peculiarità specifiche. I due casi di ibridazione appena descritti sono, infatti, influenzati da un evento preciso, unico ed estremamente drammatico della storia americana: la guerra del Vietnam.

²⁰ Intervista contenuta in LIBERTI Fabrizio, *John Carpenter*, Il Castoro, Milano 1997, p. 11.

²¹ LIBERTI, *John Carpenter*, cit., p. 27.

²² Cfr. ALTMAN Rick, *Film/Genre*, trad. it. di A. Santambrogio, Vita e Pensiero, Milano 2004.

L'impatto di questo conflitto sull'immaginario americano non ha paragoni nella storia della cultura degli Stati Uniti e va ben al di là dei testi che lo tematizzano esplicitamente. Gli storici concordano nel ritenere l'esperienza in Vietnam decisiva per il mutamento di alcuni miti fondativi,²³ non ultimo il mito della frontiera sotteso alla politica espansionistica che, in America, aveva portato allo sterminio delle popolazioni originarie. Peckinpah e Carpenter prendono coscienza del cambiamento in atto e trasformano – attraverso modalità e ambientazioni differenti – il periodo eroico ed entusiasmante del West in un tragico assalto finale che può portare solo alla morte o, ancor peggio, alla consapevolezza di una società votata alla morte.

Bibliografia

- ALTMAN Rick, *Film/Genre*, trad. it. di A. Santambrogio, Vita e Pensiero, Milano 2004.
- BOURGET Jean-Loup, *I generi hollywoodiani: morte e trasformazione*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. II, *Gli Stati Uniti*, Einaudi, Torino 2000, to. 2, pp. 1535-1568.
- BRUNETTA Gian Piero, *Il western*, in Id. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. II, *Gli Stati Uniti*, Einaudi, Torino 1999, to. 1, pp. 765-793.
- CAPRARA Valerio, *Sam Peckinpah*, La Nuova Italia, Firenze 1974.
- CAWELT John, *The Six-Gun Mystique Sequel*, Popular Press, Bowling Green 1999.
- FREY Marc, *Storia della guerra in Vietnam. La tragedia in Asia e la fine del sogno americano*, trad. it di U. Gandini, Einaudi, Torino 2008.
- HAMILTON Cynthia, *Western and Hard-Boiled Detective Fiction in America: From High Noon to Midnight*, University of Iowa Press, Iowa City 1987.
- LA POLLA Franco, *La fantascienza*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. II, *Gli Stati Uniti*, Einaudi, Torino 2000, to. 2, pp. 1519-1533.
- LIBERTI Fabrizio, *John Carpenter*, Il Castoro, Milano 1997.
- PRINCE Stephen (a cura di), *Sam Peckinpah's The Wild Bunch*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- PRINCE Stephen, *L'ultraviolenza nel cinema contemporaneo*, in F. La Polla (a cura di), *Sam Peckinpah. Il ritmo della violenza*, Le Mani, Genova 2006, pp. 147-163.
- ROSSO Stefano, *Musi gialli e berretti verdi. Narrazioni USA sulla guerra del Vietnam*, Edizioni Sestante, Bergamo 2003.

²³ Mi riferisco soprattutto a Marilyn Young e a Richard Slotkin.

Vietnam-western e detective-cowboy.

Note su due casi di ibridazione nel cinema americano degli anni Sessanta e Settanta

ROSSO Stefano (a cura di), *L'invenzione del west(ern)*, Ombre corte, Verona 2010.

SLOTKIN Richard, *Gunfighters and Green Berets: The Magnificent Seven and the Myth of Counter-Insurgency*, in «Radical History Review», 44 (1989), pp. 65-90.

SLOTKIN Richard, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Antheum, New York 1992.

STREEBY Shelley, *American Sensations: Class, Empire, and the Production of Popular Culture*, University of California Press, Berkeley 2002.

YOUNG Marilyn, *The Vietnam Wars 1945-1990*, Harper Perennial Press, New York 1991.

SEZIONE 2: CONFINI TRA ARTI E CULTURE

Tematiche letterarie *in limine*

PIETRO GIAMMELLARO

Il mendicante sulla soglia
Spazi, passaggi rituali e identità sociale nell'epica omerica

Abstract

The threshold is perceived as an ambiguous and dangerous crossing place in several ancient Mediterranean civilizations as well as in ethnographic literature and in medieval and modern European folklore. In this paper I focus on the features and the functions of the threshold in the Homeric poems, whilst discussing the meaning and the contextual uses of two Greek words: *oudos*, used to describe the threshold itself, and *thyrai* (the plural of *thyra*, door), which refers to the system of the house-doors, whose meaning can be clearly associated with the modern idea of the threshold.

In the first part I review the occurrences of the threshold and the doors in the *Iliad*: they are mainly related to temples, houses or thalamus, three space-typologies hardly marked in a religious or social sense.

The second part has been devoted to the first twelve books of the *Odyssey*: thresholds or doors are here mostly related to houses, and play a focal role in all the most important narrative contexts (Phaeacians, Polyphemus, Eolus, Kirke, Skylla, etc.).

In the last part, focused on the second half of the *Odyssey* (which tells the story of Odysseus' return to Ithaca disguised as an aged beggar) I try to discuss the strong connection between the system threshold/doors and the figure of the beggar.

La soglia rappresenta uno spazio carico di significati simbolici e rituali per molte delle civiltà del Mediterraneo antico e un ruolo analogo riveste anche in diversi contesti etnografici nonché nel folklore e nelle tradizioni popolari europee.

Nel presente saggio si tenterà di ricostruire il ruolo e la funzione delle soglie nella più antica epica greca, attraverso l'analisi dei due termini *oudòs* e *thyrai* (il plurale di *thyra*, porta).

Nella prima parte saranno passate in rassegna le occorrenze della soglia nell'*Iliade*, prevalentemente collegate a templi, abitazioni private o talami (tre tipologie spaziali fortemente marcate in senso sociale e/o religioso).

Nella seconda parte ci si concentrerà sui primi dodici libri dell'*Odissea*, dove soglie e porte giocano un ruolo decisivo nei più importanti snodi narrativi del poema (L'isola dei Feaci, Polifemo, Eolo, Circe, Scilla, ecc.).

Nella terza parte, focalizzata sulla seconda metà dell'*Odissea* (che racconta la storia del ritorno di Odisseo a Itaca sotto le mentite spoglie di un mendicante), si proverà a discutere la profonda connessione tra il sistema della soglia e la figura dello *ptochos* (il mendicante), che rappresenta nella Grecia arcaica l'emblema più potente della marginalità antropologica, sociale e religiosa.

Il mendicante sulla soglia
Spazi, passaggi rituali e identità sociale nell'epica omerica

La percezione della soglia come uno spazio ambiguo e pericoloso sembra costituire un'attitudine comune a gran parte delle civiltà del Mediterraneo antico.¹ Allargando poi lo spettro della comparazione, non è difficile individuare numerosissimi, significativi confronti nell'ambito della letteratura etnografica,² così come nel folklore e nelle tradizioni popolari dell'occidente medievale e moderno.

È forse possibile affermare che l'attraversamento del confine tra spazi fortemente caratterizzati e connotati dal punto di vista fisico e simbolico viene tematizzato in molti sistemi culturali come un passaggio problematico, che richiede la messa in atto di specifiche procedure rituali. Tuttavia, ben lungi dal voler suggerire facili quanto rischiosi universalismi antropologici, cercherò in questo intervento di ricostruire una *fenomenologia della soglia* nella più antica epica greca, tentando di precisarne la funzione e di individuarne i risvolti sul piano del comportamento religioso e dell'identità sociale.³

Il termine greco per 'soglia' è *οὐδός*, di etimologia sconosciuta secondo gli indoeuropeisti,⁴ connesso con l'accadico *ušdu* secondo Semerano,⁵ ho vo-

¹ Cfr. OGLE Marbury B., *The House-Door in Greek and Roman Religion and Folklore*, in «American Journal of Philology», 32 (1911), pp. 251-271; SEGAL Charles, *Transition and Ritual in Odysseus' Return*, in «La Parola del Passato», XXII (1967), pp. 337-339.

² Cfr. VAN GENNEP Arnold, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, trad. it. di M. L. Remotti, Torino 1981, pp. 14-21; TURNER Victor, *La foresta dei simboli. Aspetti del rituale Ndembu*, Morcelliana, Brescia 1976, pp. 123-142; TURNER Victor, *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*, trad. it di N. Greppi Collu, Morcelliana, Brescia 1972, *passim*; DOUGLAS Mary, *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, trad. it. di A. Vatta, il Mulino, Bologna 1975, pp. 185-204.

³ Per i passi tratti dall'*Iliade* e dall'*Odissea*, mi sono servito delle due traduzioni in prosa curate da Maria Grazia Ciani: OMERO, *Iliade*, a cura di M. G. Ciani, commento di E. Avezzi, Marsilio, Padova 2010 e OMERO, *Odissea*, a cura di M. G. Ciani, commento di E. Avezzi, Marsilio, Padova 2003. Ove necessario, ho modificato la traduzione, sostituendo i termini tradotti con i corrispettivi nell'originale o inserendo tra parentesi porzioni di testo greco. Nelle note bibliografiche seguenti, mi riferirò ai summenzionati volumi rispettivamente con *Il.* e *Od.*, seguiti dal numero romano del libro citato e il numero dei versi.

⁴ «Étymologie inconnue» in CHANTRAINE Pierre, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, Éditions Klincksieck, Paris 1968, p. 836.

⁵ «La formazione di [...] οὐδός presuppone *ušdu* (*išdu* > *ildu*) > *uldu*», in SEMERANO Giovanni, *Le origini della cultura europea*, vol. II, *Dizionario della lingua greca*, Leo Olschki Editore, Firenze 1994, p. 215.

luto tuttavia includere in questa indagine anche un altro termine, propriamente utilizzato per indicare le porte ma – come vedremo – in molti casi sovrapponibile con la nozione moderna di soglia: si tratta della parola *θύρα*, derivata dalla radice indoeuropea **dhwer-*⁶ e usata in Omero sempre nella sua forma plurale, *θύραι*, forse in ragione della tendenza a concepire l'ingresso della casa come un dispositivo complesso, costituito da molti elementi (è una proposta di BENVENISTE 1976, p. 22). In effetti, stando alle ricostruzioni degli storici dell'architettura greca arcaica,⁷ il sistema *οὐδός-θύραι* doveva rappresentare un unico meccanismo funzionale, un meccanismo carico di significati simbolici e rituali ma descritto nelle fonti letterarie facendo insistente riferimento agli elementi più concreti che ne caratterizzano l'aspetto superficiale: materiali di realizzazione, tecniche di costruzione, modalità della messa in opera. Ma anche di questo si dirà diffusamente più avanti.

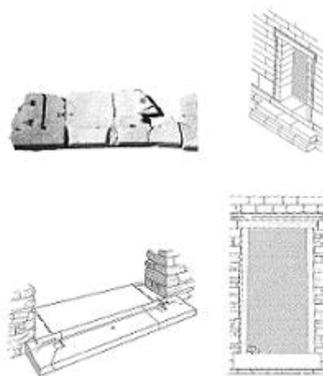


Fig. 1 – Soglie antiche: foto e ricostruzioni; da Ginouvès René, *Dictionnaire Méthodique de l'Architecture Grecque et Romaine*, vol. II, *Éléments constructifs: supports, couvertures, aménagements intérieurs*, Rome-Athens 1992, pll. 20-22.

⁶ CHANTRAINE, *Dictionnaire*, cit., p. 447; BENVENISTE Émile, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, vol. I, *Economia, parentela, società*, trad. it. di M. Liborio, Einaudi, Torino 1976, pp. 311-312.

⁷ Cfr. GINOUVES René, *Dictionnaire Méthodique de l'Architecture Grecque et Romaine*, vol. II, *Éléments constructifs: supports, couvertures, aménagements intérieurs*, Publication de l'École française de Rome, Rome-Athens 1992, pp. 37-39 e 44, tav. 20, 3-4 e tav. 22.

Il mendicante sulla soglia
Spazi, passaggi rituali e identità sociale nell'epica omerica

1. *Iliade*

Le occorrenze dei due termini nell'*Iliade* sono appena una quindicina, e descrivono tre specifiche tipologie: la soglia del tempio,⁸ che delimita uno spazio connotato dal punto di vista sacrale e in quanto tale accessibile solo in certe condizioni favorevoli; la porta dell'abitazione,⁹ che segnala il confine tra lo spazio pubblico e quello privato, e la soglia del talamo,¹⁰ che – all'interno di un luogo già ben connotato come la casa – circoscrive un ambiente ancora più privato, in cui l'uomo greco depone definitivamente la sua identità pubblica e si proietta in una dimensione totalmente individuale, caratterizzata dall'intimità emotiva e sessuale con la sua compagna.

C'è ancora un'ultima attestazione, che ho voluto lasciare fuori da questa rassegna poiché credo che meriti di essere letta nella sua interezza. Nel libro VIII, Zeus ingiunge agli altri dei di non intervenire più direttamente nel conflitto fra Achei e Troiani, minacciando di scagliare i trasgressori «nel Tartaro tenebroso, in fondo all'abisso che sotto la terra sprofonda, là dove sono le porte di ferro [σιδήρειαι τε πύλαι], la soglia di bronzo [χάλκεος οὐδός], tanto lontano dall'Ade quanto il cielo lo è dalla terra».¹¹ L'esilio nel Tartaro è una minaccia temibile persino per un dio, e le porte di ferro, con la soglia di bronzo, costituiscono il limite ultimo, oltrepassare il quale rappresenta un rischio e un pericolo anche per la divinità.

2. *Odissea, libri I-XII*

Uno scenario del tutto differente emerge dall'*Odissea*.

Le occorrenze dei termini selezionati sono in questo caso numerosissime – seppur distribuite non uniformemente tra la prima e la seconda metà del

⁸ Cfr. Il. VI, 87-91 e 297-298: *θύραι* ('porte') del tempio di Atena a Troia; Il. IX, 401-405: *λαῖνος οὐδός* ('soglia di pietra') del tempio di Apollo a Delfi.

⁹ Cfr. Il. II, 788-789 e XXII, 66-71: *θύραι* del palazzo di Priamo; VI, 375: *οὐδός* ('soglia') della casa di Ettore; XXIV, 453-455 e 566-567: porte dell'alloggio di Achille nel campo acheo.

¹⁰ Cfr. Il. IX, 471-477: *θύραι θαλάμοιο* ('porte del talamo') nel racconto di Fenice; IX, 581-583: *οὐδός* del talamo della casa nella storia di Meleagro; XIV, 166-269 e 337-340: *θύραι* del talamo di Zeus ed Era.

¹¹ Il. VIII, 13-16 (cfr. Hes. *Th.*, 811).

poema – e per la gran parte relative a spazi domestici. Si tratta, lo vedremo, di abitazioni assai connotate nei primi dodici libri; della medesima abitazione – la casa di Odisseo a Itaca – a partire dal XIII.

Alla casa di Odisseo si riferisce in verità anche la prima attestazione, in un contesto che ai nostri fini risulta particolarmente significativo. Nel descrivere la violazione dei riti ospitali, il poeta segnala infatti, per contrasto, quale sia la corretta procedura di accoglienza dei visitatori alle porte, delineando con chiarezza i caratteri del rituale di attraversamento della soglia. La dea Atena, sotto le mentite spoglie di Mentès, si reca a Itaca per guidare Telemaco nel suo viaggio alla ricerca di notizie del padre disperso:

Balzò dalle vette dell'Olimpo e si fermò [(σπῆ)] in terra d'Itaca, davanti al porticato [ἐπὶ προθύροισ'] di Odisseo, sulla soglia dell'atrio [οὐδοῦ ἐπ' αὐλείου]. Nella mano teneva l'asta di bronzo e l'aspetto era quello di uno straniero [ξείνοϛ], Mentès, duce dei Tafi. Trovò i Proci superbi che davanti alla porta [προπάροιθε θυράων] giocavano a dadi [...]

[Telemaco] a questo pensava, in mezzo ai proci, quando si accorse di Atena. Subito andò verso il portico [ἰθὺς προθύροιο], irato in cuor suo che sulla porta sostasse l'ospite a lungo [ξείνον δηθὰ θύρῃσιν ἐφειστάμεν]; e quando le fu accanto le prese la mano, si fece dare l'asta di bronzo e le rivolse la parola dicendo: 'ti saluto straniero [ξείνε], sei il benvenuto tra noi; ora prendi del cibo e poi ci dirai di che cosa hai bisogno'.¹²

A partire da questo passo possiamo ricavare già alcune semplici indicazioni sul rituale: lo *xenos* arriva alle porte di un'abitazione e si ferma sulla soglia, in attesa di un invito. Il verbo usato è sempre *histemi* o un suo composto. Se le procedure vengono rispettate in maniera corretta, questa sosta è breve (ecco perché Telemaco si adira con i pretendenti che ignorano l'avventore); colui che risiede nella casa invita lo straniero/ospite¹³ ad attraversare la soglia, gli offre cibi e bevande e solo dopo gli chiede chi sia, da dove venga e quali ragioni lo conducano presso la propria dimora.

L'arrivo di Odisseo alla reggia di Alcinoò segue per ragioni narrative una procedura differente: l'eroe deve infatti giungere al cospetto del sovrano senza mediazioni e conferire direttamente con lui e con la sua sposa per otte-

¹² Od. I, 102-107 e 118-125. Cfr. anche ivi, 255-256.

¹³ Ξείνοϛ in Omero significa inscindibilmente 'straniero' e 'ospite'.

Il mendicante sulla soglia
Spazi, passaggi rituali e identità sociale nell'epica omerica

nere accoglienza, protezione e sostegno sulla via del ritorno in patria. A dispetto di questa ulteriore – e forse più grave – violazione del corretto protocollo rituale di attraversamento di una soglia domestica, e proprio al fine di sottolinearne la centralità, il poeta indulge lungamente sulla descrizione dell'ingresso di Alcinoο, in un passaggio assai suggestivo che merita anch'esso di essere riportato per intero:

Andava intanto Odisseo verso la reggia famosa di Alcinoο; e meditava a lungo nel cuore mentre sostava immobile, prima di toccare la soglia di bronzo [χάλκεον οὐδὸν]. Come fulgore di sole o di luna, così era l'alta dimora del generoso Alcinoο. Correvano ai lati muri di bronzo, dalla soglia all'interno [χάλκεοι μὲν γὰρ τοῖχοι ἐληλέδατ' ἔνθα καὶ ἔνθα, / ἐς μυχὸν ἐξ οὐδοῦ], con un fregio di pietra blu all'intorno. Porte dorate [χρύσειαι δὲ θύραι] chiudevano, dentro, la casa ben costruita. D'argento erano gli stipiti, sulla soglia di bronzo [ἀργύρεοι δὲ σταθμοὶ ἐν χαλκῆρ' ἔστασαν οὐδῶ], d'argento l'architrave al di sopra, d'oro l'anello alla porta. Cani d'oro e d'argento stavano all'uno e all'altro lato: li fabbricò Efesto perché fossero di guardia alla reggia del grande Alcinoο, immortali e giovani sempre. [...]

Immobile [στὰς] guardava stupito il paziente divino Odisseo, ma quando ebbe tutto ammirato nell'animo, rapido varcò la soglia [ὑπὲρ οὐδὸν ἐβήσεται] ed entrò nella casa.¹⁴

Osserviamo che, pur in assenza del legittimo signore della casa (colui che dovrebbe formulare l'invito ad entrare), Odisseo si ferma sulla soglia – il poeta usa ancora, per ben due volte, il verbo *histemi* – ammira nel dettaglio tutti gli elementi dell'ingresso di Alcinoο, descritti, di nuovo, con una particolare attenzione all'aspetto più concreto e materiale; e il particolare dei cani d'oro e d'argento costruiti da Efesto a guardia delle porte rappresenta, mi pare, un chiaro segnale della rilevanza rituale di quel passaggio.¹⁵

Con l'aiuto di Atena, Odisseo si assicura la protezione dei Feaci e, nel contesto di un banchetto, racconta ai presenti le sue peregrinazioni di ritorno da Troia: a partire da questo momento, ogni attraversamento della soglia è sempre marcato da un punto di vista narratologico. Di più: alcuni degli snodi

¹⁴ Od. VII, 81-94 e 133-135.

¹⁵ Cfr. BECK William, *Dogs, Dwellings and Masters: Ensemble and Symbol in the Odyssey*, in «Hermes», 119 (1991), pp. 160-161.

narrativi più centrali di tutta la vicenda si strutturano proprio in relazione all'attraversamento di una soglia.¹⁶

Non è questa la sede per analizzare nel dettaglio tutte le occorrenze: menzioneremo qui solo le più significative.

L'episodio di Polifemo, che mette in scena il confronto con un'alterità radicale, basata sulla violazione sistematica di tutte le norme del vivere civile, a cominciare dal mancato rispetto dei rituali di ospitalità, è interamente costruito attorno all'attraversamento di una soglia: lo si desume dal testo, e lo si può facilmente osservare anche nelle diverse iconografie antiche; la vicenda è nota: Odisseo e i suoi compagni si fermano all'ingresso della grotta, entrano e rimangono intrappolati dall'enorme masso che il Ciclope utilizza come porta (*θύραι*).¹⁷ L'eroe induce Polifemo all'ubriachezza e gli conficca un palo nell'unico occhio. Dopo l'accecazione, è ancora la soglia il limite da superare per ottenere la salvezza,¹⁸ come sembrerebbe sottolineare una pittura parietale di Tarquinia che – nel narrare per immagini l'episodio – mostra sullo sfondo proprio l'uscio della grotta, rendendolo graficamente come una porta vera e propria.¹⁹

¹⁶ Cfr. DE JONG Irene, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, p. 423.

¹⁷ Cfr. Od. IX, 240-243 e 304-305.

¹⁸ Cfr. *ivi*, 415-418.

¹⁹ Cfr. WEBER-LEHMANN Cornelia *Ulisse nella Tomba dell'Orco II a Tarquinia*, in B. Andrae, C. Parisi Presicce (a cura di), *Ulisse. Il mito e la memoria*, Catalogo della Mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 22 Febbraio-2 Settembre 1996), Progetti Museali Editore, Roma 1996, p. 161.

Il mendicante sulla soglia
Spazi, passaggi rituali e identità sociale nell'epica omerica



Fig. 2 – Accecamento di Polifemo. Pittura parietale etrusca, Tarquinia, Tomba dell'Orco (IV sec. a.C.).

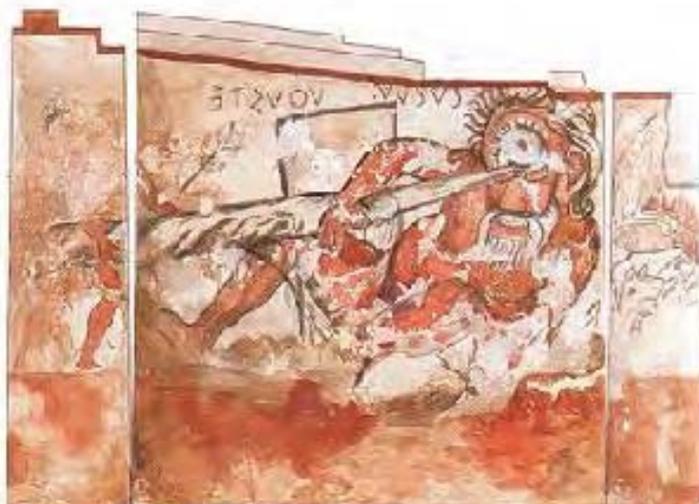


Fig. 3 – Acquerello moderno dell'Accecamento di Polifemo.

Polifemo si siede sull'ingresso, vicino alle porte, per impedire la fuga dell'eroe, che riesce ad attraversare il passaggio solo grazie al celebre stragemma del montone.

Alla seconda visita presso la casa di Eolo, Odisseo si ferma ancora sulla soglia (*οὐδός*), vicino agli stipiti, prima di essere scacciato come un uomo invisio agli dei.²⁰

Anche la vicenda di Circe tematizza il passaggio attraverso una soglia. I compagni di Odisseo arrivano alla sua casa e si fermano davanti alle porte (*ἐν προθύροισι*), la chiamano, la dea apre le porte (*θύραι*) e li invita a entrare; il poeta usa in questo caso due versi pressoché formulari: «*Si fermarono - Mi fermai davanti alle porte della dea dai bei capelli [...] Lei uscì subito aprendo le porte splendenti*» [corsivo mio].²¹

Circe rispetta in apparenza le regole del rituale di accoglienza, per poi avvelenarli e trasformarli in porci. Lo stesso trattamento è riservato all'eroe, che riesce a contrastare il veleno solo grazie ai poteri di una pianta divina, il *moly*. Nell'iconografia antica, il focus della rappresentazione sugli elementi architettonici e sulle porte è ancora una volta vistoso.



Fig. 4 – Odisseo presso la casa di Circe.

Rilievo in marmo noto come *Tabula Odysseaca Rondanini* (Età augustea).

²⁰ Cfr. Od. X, 62-63.

²¹ Od. X, 220 e 230: «ἔσταν δ' ἐν προθύροισι θεᾶς καλλιπλοκάμοιο [...] / ἢ δ' αἴψ' ἐξελθοῦσα θύρας ὧϊξε φαιινὰς» ≈ ivi, 310 e 312: «ἔστην δ' εἰνὶ θύρῃσι θεᾶς καλλιπλοκάμοιο [...] / ἢ δ' αἴψ' ἐξελθοῦσα θύρας ὧϊξε φαιινὰς».

Il mendicante sulla soglia
Spazi, passaggi rituali e identità sociale nell'epica omerica

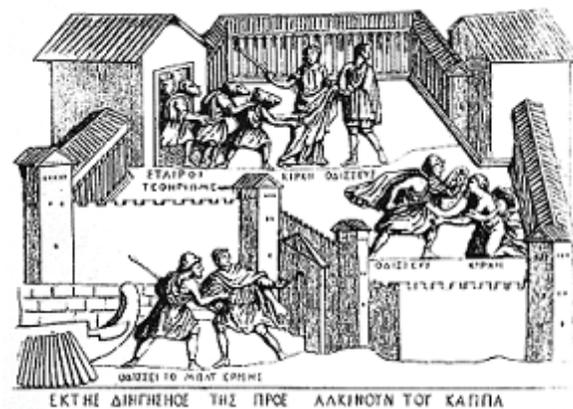


Fig. 5 – Disegno moderno della *Tabula Odysseaca Rondanini*.



Fig. 6 – Odisseo davanti alle porte di Circe.

Pittura parietale romana, Roma, Villa di Livia sull'Esquilino (fine I sec. a.C.).

L'episodio di Scilla, raccontato nel libro XII, è in sé la storia dell'attraversamento di un passaggio, e di nuovo si fa riferimento alle porte (*θύραι*).²²

²² Cfr. Od. XII, 256.

All'arrivo presso Itaca, infine, è ancora l'ingresso doppio di una grotta («δύω [...] θύραι») ²³ a consentire l'approdo di Odisseo in patria in incognito.

A partire da questo momento, comincia la vicenda dell'eroe presso la sua casa, nei panni di un mendicante.

3. *Odissea, libri XIII-XXIV*

In tutta la lunga sequenza narrativa che occupa la seconda metà del poema, vedremo come il binomio soglia/mendicante (in greco *πτωχός*) costituisca una costante nella rappresentazione degli eventi, sia sul piano materiale dello spazio fisico entro cui si svolge l'azione, sia sul versante più squisitamente simbolico e rituale. Odisseo *πτωχός* mette in scena, presso la propria casa, tutta una serie di modalità comportamentali tipiche dell'accattonaggio che – con i teorici del *non-verbal behaviour* – chiameremo *self-adaptors*, vale a dire quei tratti che implicano un posizionamento significativo, volontario o coatto, all'interno di uno spazio fisico o di un contesto sociale dato. ²⁴ La vicenda di Odisseo mendicante costituisce un osservatorio particolarmente ricco sotto questa specie: il testo omerico si caratterizza infatti per la propensione a *mostrare* più che a raccontare, prestandosi perciò più di altri ad un'analisi delle relazioni prossemiche e dei risvolti antropologici ad esse sottesi.

Il primo dato significativo in questo senso, e certamente il più vistoso e articolato linguisticamente, consiste proprio nella costante focalizzazione omerica sullo spazio fisico riservato al mendicante: la soglia, appunto; uno spazio che – di nuovo – è ben definito anche architettonicamente. Se, come abbiamo visto, in tutto il poema la soglia assume sempre un ruolo e una funzione specifica all'interno della narrazione, è solo nel racconto del mendicante che essa entra prepotentemente a far parte dell'azione, con un ruolo progressivamente sempre più determinante fino alla risoluzione finale. Odisseo *πτωχός* mostra in questo frangente di padroneggiare alla perfezione le regole condivise e i codici spaziali propri della mendicizia: in tre scene successive, che proveremo ad analizzare nel dettaglio, egli riesce a mettere in

²³ Od. XIII, 109-112.

²⁴ Cfr. LATEINER Donald, *Sardonic Smile. Nonverbal Behavior in Homeric Epic*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1995, p. 180.

Il mendicante sulla soglia
Spazi, passaggi rituali e identità sociale nell'epica omerica

campo pressoché tutti i protocolli prossemici e rituali dell'accattonaggio, oscillando costantemente tra il rispetto della norma e la sua violazione in un continuo altalenare carico di tensione narrativa che dà forma a tutta la parte finale del poema.

Prima scena: giunto al palazzo, Odisseo si ferma sulla soglia di frassino («ἐπὶ μελίνου οὐδοῦ»),²⁵ all'interno delle porte («ἔντοσθε θυράων»)²⁶ e si appoggia allo stipite di cipresso («κλινάμενος σταθμῷ κυπαρισσίνῳ»)²⁷. Dopo aver ricevuto un cesto dal figlio Telemaco, il legittimo proprietario della casa, su esortazione di Atena comincia a fare il giro tra i proci, da destra («ἐνδέξια»),²⁸ tendendo la mano («πάντοσε χεῖρ' ὀρέγων»)²⁹. E lo fa – aggiunge il poeta – *come se fosse stato un mendicante da sempre* («ὡς εἰ πτωχὸς πάλαι εἶη»)³⁰. Sopporta gli insulti dei presenti e subito si dirige verso la soglia («αὐτίς ἐπ' οὐδὸν ἰὼν»)³¹. A questo punto la finzione scenica del travestimento è pienamente credibile, e l'eroe comincia intenzionalmente a violare le norme prossemiche,³² rivolgendosi direttamente ad Antinoo, recitando per lui la parte del mercante caduto in miseria e incalzandolo affinché anche lui gli offra come gli altri cibo in elemosina.³³ Al rifiuto del pretendente, Odisseo risponde con parole dure – violando ancora una volta il codice della mendicizia:³⁴ ne scaturisce uno scontro aperto, col lancio di uno sgabello cui Odisseo reagisce in maniera remissiva, assumendo di nuovo un comportamento da πτωχός e determinando nei presenti disagio e vergogna per le

²⁵ Od. XVII, 339.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, 340. Per lo stipite cfr. anche ivi, 221-222.

²⁸ Od. XVII, 360-366.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Od. XVII, 413.

³² Cfr. LATEINER Donald, *Heroic Proxemics: Social Space and Distance in the Odyssey*, in «Transactions of the American Philological Association», 122 (1992), pp. 145-146.

³³ Cfr. Od. XVII, 405-452.

³⁴ Cfr. ivi, 453-457.

azioni sconsiderate ed empie di Antinoo, mentre nel frattempo ha riconquistato la sua posizione sulla soglia («ἐπ' οὐδὸν»),³⁵ lo spazio di sicurezza dove depone il frutto dell'elemosina.

Seconda scena: l'arrivo del mendicante Iro che cerca di scacciare Odisseo dal vestibolo («εἶκε, γέρον, προθύρου»)³⁶ dà luogo ad un altro scontro, descritto stavolta come una rissa tra accattoni, che si svolge tutto *sulla* soglia e – quel che è più importante – *per* la soglia. Iro rappresenta in questo frangente un antagonista per l'identità fittizia di Odisseo così come i proci rappresentano la controparte per la sua identità reale:³⁷ non diversamente dai proci, egli infrange le norme condivise dell'ospitalità, rivendicando la propria giurisdizione su quello spazio liminare costituito dalla soglia. All'inizio cerca di evitare il corpo a corpo, e si rivolge all'eroe con parole ingiuriose tentando di allontanarlo. E Odisseo risponde chiamando in causa proprio la soglia: «Sciagurato, io non faccio e non dico nulla di male, e a nessuno impedisco di farti dei doni, anche molti. Questa soglia [οὐδός] può accoglierci entrambi e non è bene invidiare le cose altrui».³⁸ Ma il richiamo non è sufficiente: la tracotanza di Iro (figura di quella dei pretendenti) ha la meglio e i due mendicanti si scontrano. Odisseo prevale senza difficoltà, suscitando il divertito entusiasmo degli astanti; trascina il malconcio contendente fuori dal portico, fino al cortile e alle porte esterne («διὲκ προθύροτο [...], ὄφρ' ἵκετ' αὐλήν αἰθούσης τε θύρας»)³⁹ e riprende posto sulla soglia («ἄψ δ' ὃ γ' ἐπ' οὐδὸν ἰὼν κατ' ἄρ' ἔζετο»),⁴⁰ stavolta come legittimo *titolare* di quello spazio.⁴¹

Terza scena: gli ultimi riferimenti odissiaci alla soglia sono anche, non a caso, i più significativi ai fini della risoluzione finale della vicenda. I proci

³⁵ Ivi, 466-467.

³⁶ Od. XVIII, 10. [Trad. it. mia: «vattene, vecchio, dal vestibolo».]

³⁷ Cfr. LEVINE Daniel B., *Odyssey 18: Iros as Paradigm for the Suitors*, in «The Classical Journal», 77 (1982).

³⁸ Od. XVIII, 15-18.

³⁹ Od. XVIII, 101-102.

⁴⁰ Od. XVIII, 110.

⁴¹ È interessante osservare come, nel difficile processo di riappropriazione del suo ruolo di signore della casa, Odisseo esordisca proprio con la riconquista della soglia.

Il mendicante sulla soglia
Spazi, passaggi rituali e identità sociale nell'epica omerica

preparano un lauto banchetto nella casa di Odisseo – che siede, da mendicante, dentro la sala, vicino alla soglia di pietra («παρὰ λάϊνον οὐδόν»)⁴². Nonostante le minacce di Telemaco, gli insulti non cessano;⁴³ ma l'eroe resiste, sorride remissivamente e mantiene salda la posizione. È a questo punto che Penelope propone la celebre prova dell'arco, il vincitore della quale otterrà il privilegio di condurre la regina con sé. Telemaco prepara la prova, e posiziona l'arco del padre proprio sulla soglia («ἐπ' οὐδόν»)⁴⁴. Tutti i pretendenti si cimentano nella gara, calcando uno per uno quella soglia dove siede il mendicante.⁴⁵ Ma nessuno di loro ha successo: solo Odisseo, il falso *πρωχός*, riesce senza sforzi nell'impresa e – dalla soglia – dismette i cenci rivelando la sua vera identità e dà inizio al massacro dei proci: «sulla grande soglia [ἐπὶ μέγαν οὐδόν] balzò impugnando l'arco e la faretra piena di frecce».⁴⁶

Le funzioni dello spazio sono ora rovesciate: la grande sala, teatro della gozzoviglia sfrenata dei pretendenti, diventa la loro prigionia e la soglia, sede marginale destinata ai mendicanti, diventa il punto strategico, da espugnare per sottrarsi ad una morte certa, come Eurimaco non manca di sottolineare:

Amici, quest'uomo non fermerà le sue mani invincibili: ora che ha il lucido arco e la faretra, dalla soglia ben levigata [οὐδοῦ ἄπο ξεστοῦ] scaglierà frecce finché non ci avrà ucciso tutti quanti. [...] Su di lui piombiamo compatti per vedere se dalla soglia [οὐδοῦ] e dalle porte [θυράων] riusciamo a smuoverlo, per correre poi in città e dare l'allarme al più presto.⁴⁷

Come si vede, ancora una volta gli attributi di stipiti, soglia e porte descrivono i materiali di costruzione o le modalità di fabbricazione: lo stipite di

⁴² Od. XX, 258.

⁴³ Cfr. Od. XX, 287-302.

⁴⁴ Od. XXI, 124.

⁴⁵ Cfr. Od. XXI, 149: l'uso della medesima espressione formulare («στῆ δ' ἄρ' ἐπ' οὐδόν ἰὼν καὶ τόξου περιήτιζεν») testimonia, se ce ne fosse bisogno, la centralità della soglia nella costruzione narrativa di tutto l'episodio.

⁴⁶ Od. XXII, 2-3.

⁴⁷ Ivi, 70-77. Cfr. anche ivi, 91, dove Anfinomo si scaglia contro Odisseo per scacciarlo dalle 'porte' (θυράων) e ivi 107, dove l'eroe ordina al figlio Telemaco di andare a prendere le armi, ché non lo caccino via dalle 'porte' (θυράων).

cipresso (*κυπαρίσσινος*)⁴⁸ o la soglia, di pietra (*λάινος*),⁴⁹ di quercia (*δρύϊνος*)⁵⁰ larga (*μέγας*),⁵¹ ben levigata (*ξεστός*).⁵² Questi particolari, apparentemente irrilevanti, rivestono invece un'importante funzione narrativa: il poeta vuole cioè sottolineare come lo spazio liminare che segna il passaggio tra il *fuori* e il *dentro* – connotato nell'immaginario del suo pubblico come un luogo pericoloso e pregno di significati religiosi e di norme rituali – sia contemporaneamente, nel suo racconto, anche uno spazio fisico, costituito di elementi materiali e tangibili, che rappresenta simbolicamente il passaggio di Odisseo da una condizione di minorità economica e sociale al suo legittimo ruolo di signore della casa, ma che agisce anche, nello svolgersi dell'azione scenica, come un nodo topografico chiave ai fini di un'offensiva vittoriosa dell'eroe. Questi aspetti sono facilmente riconoscibili anche nella più celebre delle rappresentazioni iconografiche della *Mnesterophonia*, dipinta dal pittore di Issione su uno splendido cratere a campana a figure rosse del IV sec. a.C., conservato al *Musée du Louvre*.



Fig. 7 – *Mnesterophonia* (massacro dei pretendenti).

Cratere a campana a figure rosse del Pittore di Issione, Campania (fine IV sec. a.C.).

⁴⁸ Cfr. *ivi*, 340.

⁴⁹ Cfr. *Od.* XX, 258.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, 43.

⁵¹ Cfr. *Od.* XXII, 2.

⁵² Cfr. *Od.* XVIII, 33; XXII, 72.

Il mendicante sulla soglia
Spazi, passaggi rituali e identità sociale nell'epica omerica

I tre quarti dell'immagine sono occupati dai pretendenti, che cercano di difendersi dall'attacco: quelli di loro che sono ancora vivi hanno tutti lo sguardo rivolto verso sinistra dove, in assetto da combattimento, si riconoscono dall'alto il porcaro Eumeo (caratterizzato dalla barba imbiancata), Odisseo che imbraccia l'arco e indossa il pileo, e Telemaco, nudo, protetto da un grande scudo metallico. Tutti e tre i personaggi, rivolti verso l'interno della sala, sono collocati davanti agli stipiti della porta, sulla soglia, come a costituirne un vero e proprio presidio, così da impedire il passaggio dei proci e la loro fuga.



Fig. 8 – *Mnestrophonia* (particolare).

È opportuno a questo punto esplicitare alcuni nodi prospettici a partire dai quali procedere; lo *πρωχός* descritto nell'*Odissea* costituisce per noi una fonte di documentazione fondamentale, poiché è per molti versi un mendicante paradigmatico: tale deve essere per garantire la plausibilità della finzione e in ultima analisi la tenuta di tutto l'intreccio narrativo. E tuttavia non bisogna perdere di vista che la mendicizia rappresenta per Odisseo una condizione solo temporanea, un'identità fittizia che, ironicamente, nasconde il suo opposto. Se dunque l'attraversamento della soglia consente all'eroe omerico di transitare dall'esclusione all'inclusione e contemporaneamente dal grado più basso a quello più alto della scala sociale, ciò è possibile solo in ragione del fatto che si tratta di un passaggio dalla finzione del mendicare alla realtà del governare.

Questo principio vale, ad un livello più basso, anche per tutti i soggetti a vario titolo inseriti con un ruolo e una funzione nella compagine sociale: tutti, attraversando la soglia, transitano da uno status ad un altro; tutti tranne i mendicanti.

La soglia è cioè, per lo *πτωχός*, non – come per gli altri cittadini – un passaggio sia pure problematico tra un *fuori* e un *dentro*; essa rappresenta al contrario l'unica sede che gli è consentito di occupare permanentemente. Ecco perché, nei testi successivi, la collocazione del mendicante sulla soglia o presso le porte diventa un *topos* letterario ricorrente e quasi proverbiale.

4. Dopo Omero

Già alla fine del VI secolo Teognide, nel descrivere i dolori dell'esistenza, indica il peggiore dei mali nel disprezzo dei figli verso gli anziani genitori, detestati «come un mendicante all'uscio [ὡσπερ πτωχὸν ἐσερχόμενον]». ⁵³ E scacciato «come un mendicante [ὡσπερ πτωχός]» ⁵⁴ dalle porte di una città egiziana è anche il Menelao coperto di stracci dell'*Elena* di Euripide. Negli *Acarnesi* di Aristofane, poi, tutto il lungo dialogo tra Diceopoli ed Euripide si svolge proprio sulla 'porta di casa' (*θύρα*) del tragediografo ateniese, che alla fine, esasperato dalle richieste dell'interlocutore, gli intima di allontanarsi dalla sua 'soglia' («ἄπελθε λαίνων σταθμῶν»). ⁵⁵

Neppure gli dèi si sottraggono a questa prossemica della soglia. Il celeberrimo racconto di Diotima nel *Simposio* platonico ritrae Penia, la dea della povertà, intenta a elemosinare («προσαιτήσουσα») i resti del banchetto per la nascita di Afrodite aggirandosi intorno alle porte («περὶ τὰς θύρας»). Un tratto che erediterà anche il figlio Eros, che è «sempre povero [πένης αἰεὶ ἐστὶ] [...] aspro, incolto sempre scalzo e senza casa, e si sdraia sulla terra nuda, dormendo all'aperto davanti alle porte e per le strade [ἐπὶ θύραις καὶ ἐν ὁδοῖς ὑπαίθριος κοιμώμενος], secondo la natura di sua madre, e sempre accompagnato dall'indigenza». ⁵⁶

⁵³ Theogn. *El.* I, 278.

⁵⁴ Eur. *El.* 789-791.

⁵⁵ Ar. *Ach.* 449.

⁵⁶ Pl. *Symp.* 203 b.

Il mendicante sulla soglia
Spazi, passaggi rituali e identità sociale nell'epica omerica

Tutte le attività dello *πωχός* sembrano svolgersi sugli usci delle case altrui: dalle più essenziali, come dormire o mangiare,⁵⁷ alle più *ricreative*, come schiamazzare davanti alle porte di una prostituta.⁵⁸ La prossemica della soglia è rispettata persino nell'immagine paradossale, descritta nel *Nigrino* di Luciano, di un mondo alla rovescia in cui i ricchi, privati della presenza dei loro adulatori, si recano alle porte dei mendicanti («ἐπὶ τὰς θύρας τῶν πωχῶν»)⁵⁹ e li pregano di venire a vedere la loro felicità.

Il mendicante «ἐπ' ἀλλοτρίαις θύραις» (alle porte altrui) diventa un'icona ricorrente, anche nei testi più tardi,⁶⁰ e si tratta di un'icona presumibilmente assai realistica, nonché longeva, ben oltre i confini della grecità e del mondo antico in generale: nelle cronache, nei documenti religiosi e nei codici di leggi di età medievale e moderna questo particolare aspetto della vita dei mendicanti è sempre sottolineato e tematizzato, di solito nel senso della stigmatizzazione,⁶¹ e con le medesime caratteristiche arriva alla nostra esperienza contemporanea, in relazione – oggi – non solo con la questione delle nuove povertà, con il problema dei modelli di sviluppo socio-economico e con l'annoso tema del *welfare* ma anche, fatalmente, con la realtà globale delle migrazioni.

Senza voler istituire ipotetiche linee di continuità tra la mendicizia antica e il complesso e variegato fenomeno dell'accattonaggio moderno, occorre però osservare come dalla Grecia arcaica alla società globalizzata del XXI secolo l'immagine del mendicante all'uscio continui ad accompagnare le rappresentazioni letterarie e iconografiche della mendicizia, penetrando nell'immaginario collettivo con una potenza e una pervicacia la cui ragion d'essere merita forse una riflessione più profonda.

⁵⁷ Cfr. Antifane, fr. 242 Kassel-Austin, *apud* Ath., *Deipn*, II, 86, 71e.

⁵⁸ Cfr. Ath., *Deipn*. XIII, 48, 585a-b.

⁵⁹ Luc., *Nigr*. 23.

⁶⁰ Cfr., per es. Plut. *Stoicos absurdiora poetis dicere*, 1058 D-E; Fav. *De exilio*, 3.1 ed. A. Tepefino Guerra, Appendix Proverbiorum, 3, 23; Fav. *De exilio*, 3.1 ed. A. Tepefino Guerra.

⁶¹ Cfr. DEAN Hartley (a cura di), *Begging Questions. Street-level Economic Activity and Social Policy Failure*, The Policy Press, Bristol 1999, pp. 2-3 e, nello stesso volume, ERSKINE Angus, MCINTOSH Ian, *Why Begging Offends: Historical Perspectives and Continuities*, pp. 31-32; JORDAN Bill, *Begging: The Global Context and International Comparison*, pp. 44-45.

Ad un primo, elementare livello di osservazione, la presenza di mendicanti sulla soglia qualifica un'opposizione, altrettanto elementare, tra chi può disporre di una dimora e chi no. E una dimora implica nella gran parte dei casi non solo la disponibilità di risorse economiche ma anche, sul piano immateriale, l'accesso ad un sistema di relazioni codificato, sia nella sfera privata che in quella pubblica. La soglia rappresenta il confine tra questi due contesti, il limite che nello stesso tempo unisce e separa lo spazio collettivo da quello individuale, istituendo una distinzione tra ambiti che sorregge e sostanzia l'ordine sociale. In questo senso, la soglia è a tutti gli effetti un *non-luogo*, un territorio non connotato in un senso o nell'altro, una finestra di indifferenziato tra due spazi rigorosamente codificati.

Il mendicante, che per statuto occupa questo *non-luogo*, si definisce allora come una *non-persona*,⁶² come una figura sociale che non sta né dentro né fuori e che con la sua sola presenza mette in discussione le partizioni fisiche e simboliche su cui si fonda tutto l'ordine sociale costituito. Conducendo la sua esistenza sulla soglia, egli rappresenta l'incarnazione di una dialettica non risolta tra appartenenza ed estraneità: è, in altre parole, un errore di sistema, che costantemente richiede una rinegoziazione di spazi, ruoli e funzioni.

Una domanda a cui società diverse rispondono in modi differenti. In altri termini, una società come quella greca antica può affrontare e riassorbire questa istanza sul piano delle norme etiche e religiose: tutti i mendicanti, che – in virtù della loro marginalità – dominano sullo spazio del margine per eccellenza, la soglia, vengono da Zeus:⁶³ godono perciò di un rispetto e di una protezione che travalica le normali dinamiche sociali e si colloca su un piano sacrale e rituale.

Nel mondo contemporaneo, al contrario, i mendicanti rappresentano l'emblema visibile del fallimento di un sistema di *welfare* e politiche sociali inadeguato e insufficiente. Si preferisce dunque rimuovere il problema relegandoli in spazi urbanisticamente e simbolicamente marginali e ghettizzan-

⁶² Mutuo l'espressione dal bel libro di DAL LAGO Alessandro, *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, Feltrinelli, Milano 2004².

⁶³ Cfr. Od. VI, 207-208 = XIV, 57-58.

Il mendicante sulla soglia
Spazi, passaggi rituali e identità sociale nell'epica omerica

doli come una categoria a sé stante, connotata – oggi più di ieri – anche sulla base dell'etnia.⁶⁴

Bibliografia

- ANDRAE Bernard, *I paesaggi odissiaci dell'Esquilino*, in B. Andrae, C. Parisi Pre-sicce (a cura di), *Ulisse. Il mito e la memoria*, Catalogo della Mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 22 Febbraio-2 Settembre 1996), Progetti Museali Editore, Roma 1996, pp. 194-197.
- BECK William, *Dogs, Dwellings and Masters: Ensemble and Symbol in the Odyssey*, in «Hermes», 119 (1991), pp. 158-167.
- BENVENISTE Émile, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, vol. I, *Economia, parentela, società*, trad. it. a cura di M. Liborio, Einaudi, Torino 1976 [1969].
- CHANTRAINE Pierre, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, Éditions Klincksieck, Paris 1968.
- DAL LAGO Alessandro, *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, Feltrinelli, Milano 2004².
- DEAN Hartley (a cura di), *Begging Questions. Street-level Economic Activity and Social Policy Failure*, The Policy Press, Bristol 1999.
- DE JONG Irene, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- DOUGLAS Mary, *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, trad. it. di A. Vatta, il Mulino, Bologna 1975 [1966].
- ERSKINE Angus, MCINTOSH Ian, *Why Begging Offends: Historical Perspectives and Continuities*, in H. Dean (a cura di), *Begging Questions. Street-level Economic Activity and Social Policy Failure*, The Policy Press, Bristol 1999, pp. 27-42.
- GIAMMELLARO Pietro, *Coperto di misere vesti. Forme del vestire e codici di comportamento nel racconto omerico di Odisseo mendicante*, in S. Botta (a cura di), *Abiti, corpi, identità. Significati e valenze profonde del vestire*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2009, pp. 75-85.
- GINOUVÈS René, *Dictionnaire Méthodique de l'Architecture Grecque et Romaine*, vol. II, *Éléments constructifs: supports, couvertures, aménagements intérieurs*, Publication de l'École française de Rome, Rome-Athens 1992.
- JORDAN Bill, *Begging: The Global Context and International Comparison*, in H. Dean (a cura di), *Begging Questions. Street-level Economic Activity and Social Policy Failure*, The Policy Press, Bristol 1999, pp. 44-45.
- LATEINER Donald, *Heroic Proxemics: Social Space and Distance in the Odyssey*, in «Transactions of the American Philological Association», 122 (1992), pp. 133-163.

⁶⁴ Cfr. DEAN, *Begging Questions*, cit., e DAL LAGO, *Non-persone*, cit., *passim*.

- LATEINER Donald, *Sardonic Smile. Nonverbal Behavior in Homeric Epic*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1995.
- LEVINE Daniel B., *Odyssey 18: Iros as Paradigm for the Suitors*, in «The Classical Journal», 77 (1982), pp. 200-204.
- OGLE Marbury B., *The House-Door in Greek and Roman Religion and Folklore*, in «American Journal of Philology», 32 (1911), pp. 251-271.
- OMERO, *Iliade*, a cura di M. G. Ciani, commento di E. Avezzù, Marsilio, Padova 2010.
- OMERO, *Odissea*, a cura di M. G. Ciani, commento di E. Avezzù, Marsilio, Padova 2003.
- PASQUIER Alan, *Il massacro dei pretendenti*, in B. Andrae, C. Parisi Presicce (a cura di), *Ulisse. Il mito e la memoria*, Catalogo della Mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 22 Febbraio-2 Settembre 1996), Progetti Museali Editore, Roma 1996, pp. 396-432.
- REECE Steve, *The Stranger's Welcome. Oral Theory and Aesthetics of the Homeric Hospitality Scenes*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1993.
- SEGAL Charles, *Transition and Ritual in Odysseus' Return*, in «La Parola del Passato», XXII (1967), pp. 321-342.
- SEMERANO Giovanni, *Le origini della cultura europea*, vol. II, *Dizionario della lingua greca*, Leo Olschki Editore, Firenze 1994.
- TURNER Victor, *La foresta dei simboli. Aspetti del rituale Ndembu*, trad. it. di N. Greppi Collu, Morcelliana, Brescia 1976 [1967].
- TURNER Victor, *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*, trad. it. di N. Greppi Collu, Morcelliana, Brescia 1972 [1969].
- VAN GENNEP Arnold, *I riti di passaggio*, trad. it. di M. L. Remotti Bollati Boringhieri, Torino 1981 [1909].
- WEBER-LEHMANN Cornelia, *Ulisse nella Tomba dell'Orco II a Tarquinia*, in B. Andrae, C. Parisi Presicce (a cura di), *Ulisse. Il mito e la memoria*, Catalogo della Mostra (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 22 Febbraio-2 Settembre 1996), Progetti Museali Editore, Roma 1996, pp. 160-173.

FAUSTO MARIA GRECO

La morale del *rendere il colpo* in Elie Wiesel e in Primo Levi

Abstract

The study analyzes and compares the novels *Se non ora, quando?* (1982) by Primo Levi with *Les portes de la forêt* (1964), *Le Cinquième Fils* (1983) and *L'Oublié* (1989) by Elie Wiesel. In his testimonies, novels, short stories and essays about the Holocaust, Elie Wiesel repeatedly describes events and episodes of meetings and debates between victims and oppressors. German persecutors and Eastern European Jewish victims of the deportation and the extermination move around boundaries and limits that are clear in physical, geographical, political and ethical senses. But these separations and differences are revisited when Jewish main characters of *Les portes de la forêt*, *Le Cinquième Fils* and *L'Oublié* refuse passiveness and react to the Nazi persecutions. Almost the same phenomenon happens in the novel by Primo Levi where Mendel, the protagonist and alter ego of the author, explains why it is necessary to return the violence and to kill the Germans. The Jewish partisans of *Se non ora, quando?*, as well as the main characters of the aforementioned novels by Wiesel, experience a desire for revenge that leads them across the border between oppressed and oppressors.

L'intervento esamina e compara la scrittura romanzesca di Primo Levi in *Se non ora, quando?* (1982) con quella di Elie Wiesel ne *Le porte della foresta* (1964), ne *Il quinto figlio* (1983) e ne *L'oblio* (1989). Nella sua lunga carriera di scrittore e testimone della Shoah, Wiesel ha riscritto più volte, con varianti significative, episodi di confronto tra vittime e carnefici. I persecutori tedeschi e le vittime delle deportazioni e dello sterminio delle comunità ebraiche orientali si muovono in genere lungo confini e margini netti, in senso sia fisico che politico e morale. Tali separazioni e distinzioni vengono però ridefinite allorché gli ebrei protagonisti de *Le porte della foresta*, de *Il quinto figlio* e de *L'oblio* abbandonano la passività per reagire alle persecuzioni. Nella scrittura d'invenzione di Primo Levi si registra un fenomeno simile quando Mendel, protagonista e alter ego dell'autore in *Se non ora, quando?*, spiega le ragioni per cui è necessario *rendere il colpo* e *uccidere i tedeschi*. I combattenti ebrei dell'opera di Levi, come i protagonisti dei romanzi citati di Wiesel, sono animati da uno spirito di vendetta che li fa muovere rischiosamente sul crinale che distingue gli oppressi dagli oppressori.

Per l'etimologia, ebreo è colui che sta dall'altra parte, sulla sponda opposta oppure oltre un confine: in tal senso, la posizione degli ebrei è sempre

stata al margine e in bilico.¹ Fisseremo, però, l'attenzione su un margine particolare all'interno della narrativa di due scrittori di origine ebraica: il confine che separa, in senso morale, l'oppresso dall'oppressore, un tema centrale nella riflessione di Elie Wiesel e di Primo Levi.

Lo scrittore di origine romena Elie Wiesel, insignito del premio Nobel per la pace nel 1986, ha riscritto più volte, seppure con alcune varianti, episodi e vicende di confronto tra vittime e carnefici nei suoi numerosi romanzi e racconti, tutti legati all'esperienza e alla memoria della Shoah. Come nelle narrazioni sulla deportazione e sulla prigionia, così nelle vicende di guerra, di resistenza e di vendetta nei confronti dei nazisti, particolarmente ne *Le porte della foresta* (1964),² ne *Il quinto figlio* (1983)³ e ne *L'oblio* (1989),⁴ i carnefici tedeschi e le loro vittime provenienti dalle comunità ebraiche dell'Europa orientale si muovono entro confini e margini netti, sia in senso fisico (i confini che dividono i territori conquistati dai tedeschi dalle regioni difese da russi e polacchi) che politico e morale. Si osserva un fenomeno simile nel romanzo di Primo Levi sulla resistenza di gruppi di ebrei dell'est Europa, *Se non ora, quando?* (1982).⁵ Tuttavia, nel momento in cui gli ebrei protagonisti dei romanzi di Wiesel e di Levi reagiscono in armi alle persecuzioni ed esplorano il campo degli oppressori – sia inoltrandosi nel territorio nemico che cedendo alla violenza e alla vendetta –, assistiamo a una ridefinizione e a un approfondimento di quelle distinzioni.

¹ Per il dibattito sull'etimologia del termine *ebreo* cfr. WEIPPERT Manfred, *Die Landnahme der israelitischen Stämme in der neueren wissenschaftlichen Diskussion*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1967, pp. 66-102, e LORETZ Oswald, *Habiru – Hebräer. Eine soziolinguistische Studie über die Herkunft des Gentiliziums 'ibri vom Appellativum habiru*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1984. Si vedano anche KÜNG Hans, *Ebraismo*, trad. It. Di G. Moretto, RCS Libri/BUR, Milano 2013, pp. 24-27, e LOEWENTHAL Elena, *L'ebraismo spiegato ai miei figli*, Bompiani/RCS, Milano 2014, pp. 13 e 42.

² WIESEL Elie, *Le porte della foresta*, trad. it. a cura di L. Guarino, Longanesi, Milano 1989.

³ WIESEL Elie, *Il quinto figlio*, trad. it. a cura di D. Vogelmann, Giuntina, Firenze 1984.

⁴ WIESEL Elie, *L'oblio*, trad. it. a cura di F. Ascari, Bompiani, Milano 2007.

⁵ LEVI Primo, *Se non ora, quando?*, Einaudi, Torino 1982.

L'opera più nota di Wiesel è *La notte*,⁶ pubblicata nel '58 a Parigi: contiene il racconto della deportazione ad Auschwitz, dove l'autore giunse dalla città di Sighet, nella Transilvania appena annessa all'Ungheria, all'età di quattordici anni insieme al padre cinquantenne. Nei drammi, nei testi narrativi e nei saggi che Wiesel pubblica dopo *La notte* ricorrono temi che innervano il primo libro di testimonianza: il senso di colpa del sopravvissuto per aver avuto una sorte diversa da quella dei tanti *sommersi*; l'accusa nei confronti di Dio, le cui prerogative di signore della storia vanno ripensate; la polemica nei confronti dell'indifferenza dei governi occidentali rispetto allo sterminio degli ebrei.

Con le risorse dell'invenzione e dell'immaginazione, lo scrittore ed ex deportato riesce a illuminare anche l'altra faccia del senso di colpa, cioè la collera dei perseguitati verso i carnefici, attraverso la rappresentazione letteraria della resistenza ebraica ai nazisti. È il caso de *Le porte della foresta*, uno dei primi romanzi di Wiesel, in cui il giovane ebreo ungherese Grégor, scampato agli arresti e alle deportazioni di massa ordinate dai tedeschi, si unisce a un gruppo di partigiani che ignorano la sorte toccata ai correligionari, ma sono convinti che il pianto e il lamento delle comunità ebraiche facilitino il compito agli assassini.⁷ Grégor racconta loro la storia del massacro di una comunità ebraica, avvenuto nell'indifferenza generale. La lezione della storia recente è che la generazione alla quale il protagonista e gli stessi compagni di lotta appartengono è quella dei colpevoli:

Siamo tutti implicati nel delitto, anche se lo combattiamo: non c'è scampo. La colpa dell'assassino ricade sulle vittime. Ecco dov'è la follia della nostra generazione, nella complicità fra carnefici e vittime.⁸

Messo in salvo dal padre in una grotta, Grégor vi ha incontrato un altro giovane ebreo: Gavriel, che pure ha deciso di non piangere più. Il misterioso personaggio (che dice di aver pregato invano il Messia di trasgredire gli ordini di Dio e di salvare gli ebrei dallo sterminio) incrocerà ancora il percorso

⁶ WIESEL Elie, *La notte*, trad. it. a cura di D. Vogelmann, prefazione di F. Mauriac, Giuntina, Firenze 1980.

⁷ Cfr. WIESEL, *Le porte della foresta*, cit., p. 15.

⁸ Ivi, p. 154.

del protagonista, sempre ostentando humour e un sorriso beffardo: il riso, dice, è la «vendetta»⁹ degli uomini nei confronti dei castighi che Dio manda loro.

Leib, il capo dei partigiani a cui Grégor si unisce, è un suo vecchio compagno di scuola ed è legato a Clara. Della donna si innamora anche Grégor, il cui senso di colpa aumenta quando Leib cade prigioniero dei tedeschi. In un passaggio decisivo del romanzo, il protagonista partecipa a una vendetta compiuta dal gruppo di partigiani contro un contadino che ha ucciso a tradimento il loro compagno Yehuda (il quale, significativamente, è morto ridendo). La donna del contadino, che in precedenza lo aveva denunciato, mentre si compie la vendetta, si pente e inveisce contro i partigiani. Così, Grégor si sofferma a considerare la rottura dell'estasi dell'amore e ne ricava un incitamento a vivere la propria passione per Clara. Quest'ultima sarà a lungo prigioniera dei sensi di colpa, anche dopo la fine della guerra e il trasferimento della coppia negli Stati Uniti (una delusione d'amore che affretta la morte dell'amico tradito dal protagonista è anche in *Se non ora, quando?*¹⁰ di Primo Levi). L'amore di Clara e Grégor è sentito come un «gioco colpevole»,¹¹ perciò occorrerà lottare con i fantasmi del passato.

Ne *Le porte della foresta* il senso dell'esperienza partigiana è chiaro: anche nella ribellione, la negatività dell'uomo appare in tutta la sua evidenza. L'atto di vendetta ha mostrato la trasformazione del desiderio di giustizia in un «odio dissennato».¹² Per quanto riguarda poi l'accusa nei confronti di Dio, anche se la divinità fosse responsabile del male, Grégor non smetterebbe di sentirsi colpevole: infatti denuncia ai compagni la propria passività in occasione dell'arresto dell'amico di cui ha insidiato la donna. Nello stesso tempo, la guerra ha rivelato la vera natura dell'uomo, «polvere divenuta speranza»: ¹³ la speranza si esprime soprattutto nella gioia del canto e della preghiera, di cui è custode la tradizione ebraica. Per aprirsi alla gioia, il prota-

⁹ Ivi, p. 30.

¹⁰ Cfr. LEVI, *Se non ora, quando?*, cit., pp. 141-149.

¹¹ WIESEL, *Le porte della foresta*, cit., p. 206.

¹² Ivi, p. 218.

¹³ Ivi, p. 108.

gonista dovrà passare attraverso il pianto, veicolo di liberazione. La sua logica contrasta con la risata beffarda di Gavriel, vero e proprio richiamo di morte:

Erano anni che, senza una ragione apparente, le lacrime gli si accumulavano in petto; ne era perfettamente consapevole. Un peso divenuto familiare gli gravava costantemente sul cuore. A volte, per la strada, si fermava e respirava profondamente per non scoppiare in singhiozzi. [...] Grégor si torceva le mani: no, non qui, non adesso; un'altra volta, altrove, nel silenzio, forse nella felicità, le lacrime sgorgheranno ed egli piangerà un giorno intero, una settimana, un anno.¹⁴

Il riconoscimento della propria debolezza e l'espressione di una sincera empatia verso i sofferenti sono le risorse utili a «combattere la notte e vincerla».¹⁵ A questa esigenza rispondono due romanzi di Wiesel degli anni Ottanta: *Il quinto figlio* e *L'oblio*. Quando vi lavora, lo scrittore si è appassionato da tempo alla tradizione chassidica, alla sorte dell'ebraismo russo e al dialogo intergenerazionale in seno alle comunità ebraiche: i sopravvissuti alla Shoah gli sembrano ancora animati da un senso di impotenza e di colpevolezza, mentre i loro figli non riescono a coltivare la speranza.¹⁶ Il problema investe la continuità stessa del popolo ebraico, unito nella memoria.

Ne *L'oblio*, la cui vicenda è ambientata nella seconda metà degli anni Ottanta, Elhanan è un anziano ebreo ungherese che vive a New York. È figlio di una vittima della Shoah e durante la seconda guerra mondiale è stato partigiano, nel dopoguerra profugo in Germania e in Palestina, prima del trasferimento definitivo in America. Elhanan ha appena scoperto che una malattia incurabile minaccia la sua memoria: vorrebbe perciò trasferire interamente i propri ricordi al figlio quarantenne Malkiel, che dal canto suo è preda di un'angoscia incontrollabile. Redattore del «New York Times», innamorato di un'intraprendente giornalista, Malkiel è nato nel 1948 a Gerusalemme, ha dunque la stessa età dello Stato di Israele. Come la giovane nazione ha raccolto l'eredità di tremila anni di storia del popolo ebraico, così Malkiel si misura

¹⁴ Ivi, p. 233.

¹⁵ Ivi, p. 227.

¹⁶ Cfr. WIESEL Elie, *Al sorgere delle stelle*, trad. it. a cura di A. M. Guerrieri, Marietti, Casale Monferrato 1985, pp. 162-163.

con la memoria della sofferenza paterna. Intraprende un lungo viaggio fino alla cittadina natale del padre, Biserica Alba in Romania, per rivivere i sogni e i drammi di Elhanan, con la pretesa di passare per la sua stessa sofferenza e rendere la propria vita un prolungamento di quella del genitore. Scoprirà che non si può vivere contemporaneamente nel passato e nel presente, che una misura di oblio è indispensabile per riaprirsi alla vita: conclusione che si legge anche ne *Il quinto figlio* e vale per tutti i figli dei sopravvissuti. In Malkiel matura in parallelo la consapevolezza che costituisce il fine ultimo del suo viaggio: la vendetta, frutto della collera degli ebrei scampati allo sterminio e divenuti partigiani (come è stato Elhanan), genera altra violenza e prolunga l'ingiustizia. Nella vendetta non c'è alcun riscatto e lo dimostra la storia di Itzik, l'amico con il quale Elhanan, tredicenne all'atto dello scoppio della seconda guerra mondiale, si è unito ai partigiani ebrei che seguivano il fronte russo e incalzavano l'esercito ungherese, alleato dei nazisti.

La memoria di Elhanan rievoca le imprese compiute, a cominciare dall'opzione per la resistenza, espressa a Kiev nel '39, quando lui e Itzik hanno incontrato tre superstiti della comunità ebraica locale che ridevano in modo strano, non di gioia né di trionfo. Il loro riso ricorda quello di Gavriel ne *Le porte della foresta* perché viene «dall'altra parte della fede e della collera»,¹⁷ è «un riso che solo i morti potrebbero apprezzare»¹⁸ e, infatti, è il riso dei partigiani «giustizieri»,¹⁹ ai quali Itzik ed Elhanan si sarebbero uniti. Se le azioni di rappresaglia condotte contro i tedeschi hanno procurato a Itzik il soprannome di «vendicatore»,²⁰ nondimeno Elhanan ha coltivato l'ossessione della vendetta, soprattutto dopo il ritorno nel villaggio natale, dove ha saputo della deportazione dei genitori e delle violenze inflitte alla comunità ebraica dai Nyilas, gli antisemiti ungheresi. Alla fine della guerra, quando Itzik ha violentato la vedova di un antisemita, Elhanan ha disapprovato, ma il suo tentativo di fermare il compagno è stato timido e senza frutto. In vecchiaia, Elhanan si sente ancora in colpa «per non aver impedito all'amico di eccedere, per non aver difeso meglio la giovane donna violenta-

¹⁷ WIESEL, *L'oblio*, cit., p. 134.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 138.

ta, vittima della collera e della sofferenza ebrei male assunte». ²¹ Lo stupro è stato «una violazione della persona umana, [...] una profanazione della sua divinità», ²² una bestemmia.

Il problema della vendetta è centrale ne *Il quinto figlio*. Il protagonista – ancora di nome Malkiel – è un giovane ebreo timido e riservato, cresciuto a New York, che avverte la disperazione dei genitori, portatori di una memoria dolorosa di persecuzione e di deportazione, legata all'esperienza del ghetto di Davarowsk in Polonia. A distanza di trent'anni dalle vicende del ghetto, il protagonista scopre che l'ex ufficiale nazista responsabile della strage della comunità ebraica di Davarowsk è ancora vivo e si trova in Germania. Malkiel vorrebbe portare a termine la vendetta fallita dal padre diversi anni prima, anche a nome del fratellino Ariel, ucciso a soli sei anni dai tedeschi.

Nel corso del viaggio verso il carnefice, l'impressione del protagonista è di essere divenuto prigioniero della collera, dell'ira, dell'odio: Malkiel condivide l'ossessione della memoria, centro della vita del padre e degli altri sopravvissuti conosciuti negli Stati Uniti. La questione morale sconfinava in quella religiosa:

I mistici antichi si sono scontrati con questo problema apparentemente insolubile: il Messia, dicono, arriverà il giorno in cui l'umanità tutta intera sarà giusta o ingiusta. Perché allora non tentare l'ingiustizia? ²³

Non è però attraverso la vendetta che Malkiel può liberarsi dei «fantasmi notturni e voraci» ²⁴ che lo braccano. Quando raggiunge, smaschera e umilia l'ex ufficiale tedesco, gli ricorda le esecuzioni sommarie, le torture, le sofferenze inflitte alla comunità ebraica e gliene chiede inutilmente ragione, Malkiel ha ormai maturato la consapevolezza di rivestire, al pari del suo interlocutore, un ruolo: personaggi sul palcoscenico della deportazione e dello sterminio. La persona che si cela dietro la maschera dell'aguzzino non im-

²¹ Ivi, p. 162.

²² Ivi, p. 165.

²³ WIESEL, *Il quinto figlio*, cit., p. 141.

²⁴ Ivi, p. 131.

porta più.²⁵ Al termine del confronto, il protagonista è libero dall'odio e dalla sete di vendetta. La determinazione raggiunta è una scelta definitiva: non il passaggio nel campo dell'ingiustizia, ma la testimonianza.

Racconterò. Parlerò. Dirò la solitudine dei sopravvissuti, l'angoscia dei loro figli. Dirò la morte del mio fratellino. Dirò, ricorderò le ferite, i lutti, le lacrime. [...] La giustizia non può che essere umana; passa attraverso il linguaggio, il quale deve essere giustificato dalla memoria. È nella vita che le parole giuste si trasformano in atti di giustizia; mai nella morte.²⁶

Veicolo di liberazione è ancora il pianto, per Malkiel come per suo padre. Tra le lacrime che rigano il volto del fratellino morto (al quale ha scritto numerose lettere), Malkiel immagina di veder spuntare un sorriso. Nel più recente libro di memorie di Elie Wiesel, le lacrime hanno una funzione analoga: ricordando il proprio matrimonio, celebrato il 2 aprile del 1969 a Gerusalemme, lo scrittore nomina un pianto liberatorio sgorgato dopo aver cercato e sognato, tra parenti, amici e conoscenti presenti alla cerimonia, degli «invitati invisibili»,²⁷ ovvero i familiari inghiottiti dal lager.

In Wiesel la memoria, strettamente correlata all'identità ebraica, ha un decisivo risvolto etico. L'anziano Elhanan, nell'ultimo dei suoi frammenti o «ritorni di memoria»²⁸ in conclusione de *L'oblio*, raccomanda al figlio di non rinnegare mai l'ebreo che è in lui, di restare solidale con il proprio popolo e, attraverso di esso, con l'umanità intera:

Un uomo come te, Malkiel, può amare il suo popolo senza odiare gli altri. Dirò addirittura che è perché amo il popolo ebraico che trovo in me la forza e la fede per amare quelli che seguono altre tradizioni e menano vanto di altre credenze.²⁹

²⁵ Sulla tendenza dell'autore a rappresentare il male come una messinscena in cui sia annullata la singolarità della vittima e del carnefice, cfr. SOZZI Matteo, *La notte di Auschwitz. La concezione del male nei testi letterari di Elie Wiesel*, Transeuropa, Massa 2014, p. 83.

²⁶ WIESEL, *Il quinto figlio*, cit., p. 172.

²⁷ WIESEL Elie, *Tutti i fiumi vanno al mare. Memorie*, trad. it. a cura di V. Accame, Bompiani, Milano 2002, p. 490.

²⁸ WIESEL, *L'oblio*, cit., p. 220.

²⁹ Ivi, pp. 263-264.

Il dibattito sull'uso della forza militare e della tortura da parte dello Stato di Israele, il nodo problematico del dialogo con il mondo arabo e palestinese, la condizione ambigua della vita ebraica nella diaspora, che emergono dallo sfondo della vicenda ne *L'oblio*, mostrano come il tema della rinuncia alla violenza si carichi di nuove valenze nei romanzi di Wiesel degli anni Ottanta.

Nella scrittura d'invenzione di Primo Levi è Mendel, protagonista e alter ego dell'autore in *Se non ora, quando?*, a spiegare perché sia necessario «rendere il colpo»³⁰ ai tedeschi (l'espressione, che non figura nel testo del romanzo, sarà discussa ne *I sommersi e i salvati*, a proposito delle riflessioni dello scrittore ed ex deportato Jean Amery):

Al mio paese i tedeschi hanno fatto scavare una fossa dagli ebrei, e poi li hanno messi in piedi sull'orlo, e li hanno fucilati tutti, anche i bambini, e anche parecchi cristiani che nascondevano gli ebrei, e fra i fucilati c'era mia moglie. E dopo di allora io penso che uccidere sia brutto, ma che di uccidere i tedeschi non ne possiamo fare a meno.³¹

Nel romanzo dell'82, che costituisce anche un risarcimento rispetto alla brevità dell'esperienza partigiana di Levi, i combattenti ebrei sono animati da uno spirito di vendetta che li porta a muoversi rischiosamente sul crinale che distingue gli oppressi dagli oppressori, parallelamente allo sconfinamento fisico oltre le linee nemiche.

Gli eventi di *Se non ora, quando?* si svolgono tra il luglio del '43 e l'agosto del '45. Una cartina geografica dell'Europa mostra il percorso seguito dai personaggi, da Valuetz fino a Milano. Mendel, l'orologiaio di Strelka che è scampato alla strage della sua comunità, si muove per buona parte del libro con Leonid, un giovane moscovita riservato e scontroso. All'inizio della vicenda, Mendel dice di sentirsi un disperso, non un disertore. I dispersi non sono né vivi né morti, bensì come dei «fantasmi»³² e ricordano i lupi, alla ricerca disperata di mezzi di sussistenza. Quando il racconto si apre, Mendel e Leonid si trovano già dalla parte tedesca del fronte; non a

³⁰ LEVI Primo, *I sommersi e i salvati* [1986], in Id., *Opere*, a cura di M. Belpoliti, introduzione di D. Del Giudice, Einaudi, Torino 1997, vol. II, pp. 995-1153 [1098-1099].

³¹ LEVI, *Se non ora, quando?*, cit., p. 74.

³² Ivi, p. 7.

caso, a questo punto si pone la prima domanda sul male: «perché esistono i tedeschi?». ³³ L'ordine di Mosca è che i dispersi, se sorpassati dal fronte, evitino la cattura nascondendosi. Mendel, però, vuole unirsi ai partigiani; in tal senso egli avverte «una spinta, uno stimolo, come una molla compressa: una cosa da fare». ³⁴ Il dilemma è tra la stanchezza, la paura e il ribrezzo delle armi, da una parte, e il senso di onore e di dovere, addirittura il «bisogno di decenza» ³⁵ dall'altra. Anche nel testo di Levi emerge, dunque, l'idea che la dignità si difenda soltanto con la ribellione armata. Mendel ragiona sul perché i tedeschi odino gli ebrei e sostiene che nessun uomo possa dirsi superiore a un altro; ma poiché l'odio dei tedeschi è un dato di fatto, non resta che rispondere alla violenza: soltanto uccidendoli, si dimostra loro di essere uomini. ³⁶

Mendel e Leonid si uniscono al gruppo comandato da Gedale, una banda di ebrei sfollati da tutta l'Europa orientale. I partigiani appaiono stanchi, ma non sconfitti: hanno strappato armi ai nemici, indossato uniformi senza gradi, «assaporato più volte il cibo aspro dell'uccidere». ³⁷ Sono protagonisti di un processo di rovesciamento:

Il mondo si era capovolto: questi ebrei erano [agli occhi dei russi] alleati ed armati, come gli inglesi, come gli americani, e come tre anni prima era stato alleato anche Hitler. Le idee che ti insegnano sono semplici e il mondo è complicato. Alleati, dunque: compagni d'armi. ³⁸

Il capovolgimento esprime qui un'alternativa possibile, non una vertigine del pensiero come accade altrove nell'opera di Levi. ³⁹ Eppure diversi elementi del testo fanno riferimento al senso di vertigine, all'esplosione e

³³ Ivi, p. 9.

³⁴ Ivi, p. 17.

³⁵ Ivi, p. 18.

³⁶ Cfr. ivi, pp. 73-74.

³⁷ Ivi, p. 104.

³⁸ Ivi, pp. 104-105.

³⁹ Cfr. GRECO Fausto Maria, *Rovesciamento e alterazione nei racconti Uranio, Vanadio e in Auschwitz, città tranquilla*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VI (2016), pp. 81-95.

all'abbandono nei confronti di una furia a lungo contenuta: i partigiani gedalisti sono «allegri e feroci, come animali a cui si schiude la gabbia, come schiavi insorti a vendetta».⁴⁰ Infatti «l'avevano gustata, la vendetta, pur pagandola cara».⁴¹ Di fronte al gruppo di ebrei in armi, i tedeschi, sopraffatti, si scoprono finalmente «mortalì»,⁴² ma quella della resistenza ebraica è una lotta disperata:

una guerra in cui non ci si volta a guardare indietro e non si fanno i conti, una guerra di mille tedeschi contro un ebreo e di mille morti ebrei contro un morto tedesco. Erano allegri perché erano senza domani e non si curavano del domani, e perché avevano visto i superuomini sguazzare nell'acqua gelata come le rane: un regalo che nessuno gli avrebbe più tolto.⁴³

Un capovolgimento quanto mai significativo è nell'episodio della festa celebrata nell'accampamento partigiano, la sera dell'arrivo di Piotr. Pavel si esibisce in un'imitazione di Hitler: si disegna due baffetti, si bagna un ciuffo di capelli, saluta gli altri con il braccio teso e inizia in tedesco un discorso rabbioso, in cui si mescolano incitamenti e offese ai tedeschi, spronati a difendere il sangue della grande Germania. All'improvviso Pavel abbandona la lingua dei carnefici per continuare in yiddish e tutti ridono:

era straordinario sentire Hitler, nel pieno del suo delirio, che nella lingua dei paria incitava qualcuno a massacrare qualcun altro, non si capiva se i tedeschi a massacrare gli ebrei o viceversa. Lo applaudirono con frenesia, gli chiesero il bis e Pavel, dignitosamente, invece di replicare il suo numero (che, spiegò, aveva collaudato nel 1937 in un cabaret di Varsavia) cantò *O sole mio*, in una lingua che nessuno comprendeva e che lui sosteneva essere italiano.⁴⁴

Il discorso di Hitler si confonde con il grido di resistenza del popolo ebraico. Di riscossa e di vendetta parla anche il canto intonato da Dov con

⁴⁰ LEVI, *Se non ora, quando?*, cit., p. 105.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ivi, pp. 105-106.

⁴⁴ Ivi, p. 116.

l'accompagnamento del violino: nel testo, che si immagina scritto durante la prigionia da un altro partigiano, le «pecore del ghetto»⁴⁵ non sono più rassegnate all'offesa, ma finalmente capaci di colpire, cogliendo nel presente l'occasione di fuggire dall'«Europa delle tombe»⁴⁶ e dirigersi alla terra «Dove saremo uomini fra gli altri uomini».⁴⁷ Gedale stesso ha composto la musica e nell'eseguirlo è pienamente rapito dalla vertigine: non crede più alla ragione, bensì alla vodka, alle donne e al *parabellum*.⁴⁸ Mentre guida il suo gruppo verso occidente e si inoltra nel territorio controllato dai tedeschi, il proposito che lo anima è di «attraversare le frontiere e fare la nostra giustizia».⁴⁹ Egli è convinto che i soli ebrei in grado di salvarsi siano quelli che scelgono la via della guerra, in quanto non esiste più una casa a cui tornare, neppure a mille chilometri di distanza. La guerra dei senza patria non si combatte al fronte, di fianco agli eserciti nazionali, ma nelle retrovie, alle spalle del nemico. La ricostruzione in Palestina della casa perduta è un miraggio: per ora conta uccidere i nazisti.⁵⁰

Il senso di solitudine del gruppo partigiano cresce a partire dall'agosto del '44: dopo lo sbarco in Normandia, i tedeschi preparano il contrattacco e chiudono i primi campi di sterminio, mentre l'esercito russo, avanzando, scioglie le bande di combattenti ebrei e di superstiti dei lager che incontra. Sembra che gli ebrei valgano soltanto come martiri. In Germania, Gedale avverte sempre di più lo spaesamento, che è inizio di una nuova consapevolezza. Fino ad allora e soprattutto in occasione della morte di Leonid, il comandante ha saputo gettarsi ogni esperienza alle spalle, non ha concesso alcuna priorità alla ragione, nessun pensiero al domani. Suonare il violino è stato per lui un esercizio opposto alla riflessione; Gedale si è infatti disabituato a «pensare alla maniera seria, ricavare le conseguenze dalle premesse».⁵¹

⁴⁵ Ivi, p. 119.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Cfr. ivi, p. 121.

⁴⁹ Ivi, p. 130.

⁵⁰ Cfr. ivi, p. 156.

⁵¹ Ivi, p. 180.

Nel maggio del '45, a guerra finita, i gedalisti vendicano su una decina di capi di un villaggio tedesco, nei pressi di Dresda, l'uccisione a tradimento di una loro compagna. Anche in questo caso, i dubbi che animano Mendel non scuotono Gedale. Al primo interessa che, uccidendo per rappresaglia, gli ebrei si siano comportati allo stesso modo dei tedeschi. Questo esclude che si possa mai raggiungere la pace: gli abitanti del villaggio di Neuhaus sono anche loro degli sfollati e gli ebrei sanno cosa significhi questa sorte. Mendel esprime qui, meglio degli altri compagni, il disagio di sentirsi come disadattati sulla soglia dell'Occidente e della pace, al pari dei tedeschi incontrati in una Germania ferita a morte, punita dopo che si è «ubriacata di sangue».⁵²

Quando il gruppo giunge a Plauen, nei pressi della linea ferroviaria che congiunge Berlino, Monaco e il Brennero, Gedale diviene amico di un manovale delle ferrovie. Quest'ultimo, anch'egli musicista, aiuta i partigiani ebrei a salire su un treno. Certo, il manovale è un tedesco, ma Gedale osserva:

Beh, che c'entra? In guerra non c'è andato, ha sempre fatto il ferroviere, suona il flauto e nel '33 non ha votato per Hitler. Lo sai, tu, che cosa avresti fatto se fossi nato in Germania, da un padre e da una madre purosangue, e se a scuola ti avessero insegnato tutte quelle loro bubkes del sangue e del suolo?⁵³

È la prima volta che Gedale assume un punto di vista diverso. Questa prerogativa è stata, fino ad ora, soltanto di Mendel. Se nel corso della vicenda il comandante si è dimostrato per certi versi speculare ai tedeschi, incapaci di vedere secondo altre prospettive, ora Gedale sembra non rispondere più esclusivamente alla logica della guerra e della vendetta. La sua distinzione (un uomo non va giudicato per l'appartenenza a un popolo che si è macchiato di gravi delitti) precede di poco un evento assai più significativo: l'avvicinamento a una nuova frontiera, quella con l'Italia, segna la dismissione del violino. Allo strumento capita un guasto «irreparabile»⁵⁴ durante la festa consumata sul treno. L'abbandono del violino sul fondo della strada ferrata, fuori dalla portiera del convoglio, è un segno inequivocabile di cambiamento. Mentre i compagni danzano e cantano ancora «immemori e sel-

⁵² Ivi, p. 228.

⁵³ Ivi, pp. 232-233.

⁵⁴ Ivi, p. 237.

vaggi»,⁵⁵ finalmente in «risalita»,⁵⁶ il violino cade sul ghiaione «con un rintocco funereo»: ⁵⁷ è il rovescio, inevitabile, dell'ebbrezza disperata di cui i gedalisti hanno dato prova oltre le linee nemiche. La dimensione della morte domina la loro condotta molto più che l'animo di Mendel, dubbioso e mai del tutto rassegnato a vedere una logica di giustizia nella vendetta.

L'Italia, nel romanzo di Levi, è il paese in cui lo straniero non viene visto con ostilità: lo spiegano i quattro uomini della Brigata Palestinese che discutono con i gedalisti al Brennero, il 25 luglio del '45. Poiché per inviare ebrei in Palestina occorre imbrogliare (gli inglesi), l'Italia è il posto giusto per farlo. Dopo aver consegnato le armi ai sionisti, Gedale e compagni si dichiareranno profughi, dispersi; fingeranno quella passività il cui rifiuto è alle origini stesse della banda e delle imprese dei gedalisti. L'esito della vicenda, ancora frutto di inversione, di rovesciamento, sottolinea, con le parole dell'agente sionista, che le definizioni sono flessibili: allo stesso modo è stata piegata la rigidità delle frontiere.

Se non ora, quando?, come ha osservato Marco Belpoliti, è un libro sulla lacerazione: tutti i suoi personaggi vivono interiormente un dissidio. Primo Levi ragiona su questa condizione nell'antologia personale de *La ricerca delle radici*⁵⁸ e percepisce in se stesso una divisione: tra l'identità di chimico e quella di scrittore, di testimone e di letterato, di animale e di uomo.⁵⁹ Per Wiesel si può invece parlare di sdoppiamento. Nella conclusione de *Il quinto*

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*. L'espressione è assai significativa in Levi (cfr. MATTIODA Enrico, *Levi*, Salerno Editrice, Roma 2011, pp. 24-25) e qui viene potenziata da un'altra visione cara all'autore: quella del mondo da ripopolare, reso fertile da un diluvio. In *Se non ora, quando?* si legge: «Finite le insidie, finita la guerra, la via, il sangue e il ghiaccio, morto il satàn di Berlino, vuoto e vacante il mondo, da ricreare, da ripopolare, come dopo il diluvio. In risalita, in allegra salita verso il valico: salita, *alià*, si chiama così il cammino quando si esce dall'esilio, dal profondo, e si sale verso la luce» (*ibidem*). Il ritmo rapido e sfrenato del violino di Gedale, poco prima di rompersi, cresce secondo il medesimo andamento.

⁵⁷ LEVI, *Se non ora, quando?*, cit., p. 238.

⁵⁸ Cfr. BELPOLITI Marco, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Guanda, Milano 2015, p. 437; LEVI Primo, *La ricerca delle radici* [1981], in Id., *Opere cit.*, vol. II, pp. 1473-1480.

⁵⁹ Cfr. POLI Gabriella, CALCAGNO Giorgio, *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, Mursia, Milano 1992, pp. 35 e 214-215.

figlio, il protagonista e narratore dice di essere al contempo Malkiel, figlio di Rachele e di Reuven Tamiroff, sopravvissuti allo sterminio degli ebrei polacchi, e Ariel, il bambino ebreo figlio dei Tamiroff portato via «in una tempesta di cenere»:⁶⁰ «Ariel era e non era morto; io ero e non ero vivo».⁶¹ Tale sdoppiamento riecheggia quello conclusivo de *La notte*, la prima testimonianza di Wiesel sulla deportazione, dove compare la figura di un sopravvissuto che è costantemente accompagnato dal suo doppio morto:

Tre giorni dopo la liberazione di Buchenwald io caddi gravemente ammalato: un'intossicazione. Fui trasferito all'ospedale e passai due settimane fra la vita e la morte. Un giorno riuscii ad alzarmi, dopo aver raccolto tutte le mie forze. Volevo vedermi nello specchio che era appeso al muro di fronte: non mi ero più visto dal ghetto. Dal fondo dello specchio un cadavere mi contemplava. Il suo sguardo nei miei occhi non mi lascia più.⁶²

Nella prima versione in yiddish della testimonianza, intitolata *Un di Velt hot geshvign* («E il mondo taceva») e pubblicata in Argentina nel '56 (due anni prima della versione francese), l'ex deportato rompeva lo specchio che gli aveva restituito un'immagine di morte. Il testo in yiddish dava voce, in particolare, al risentimento del narratore ed ex deportato nei confronti dei persecutori. Quello stesso risentimento è al centro di molti romanzi, racconti e saggi che Wiesel ha scritto dopo *La notte*: in tali opere, come abbiamo visto, proprio la rinuncia ai propositi di vendetta e di rivalsa consente una liberazione dall'odio e dall'angoscia e una piena espressione della memoria. Nella conclusione de *Il quinto figlio* si legge: «La giustizia non può che essere umana; passa attraverso il linguaggio, il quale deve essere giustificato dalla memoria. È nella vita che le parole giuste si trasformano in atti di giustizia; mai nella morte».⁶³

⁶⁰ WIESEL, *Il quinto figlio*, cit., p. 174.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² WIESEL, *La notte*, cit., p. 112. Per un confronto tra le due versioni della testimonianza di Wiesel sulla deportazione, cfr. SEIDMAN Naomi, *Elie Wiesel and the Scandal of Jewish Rage*, in «Jewish Social Studies», III, 1 (1996), pp. 19-35, e WIEVIORKA Annette, *L'era del testimone*, trad. it. di F. Sossi, Raffaello Cortina, Milano 1999, pp. 48-53.

⁶³ WIESEL, *Il quinto figlio*, cit., p. 172.

Bibliografia

- BELPOLITI Marco, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Guanda, Milano 2015.
- GRECO Fausto Maria, *Rovesciamento e alterazione nei racconti Uranio, Vanadio e in Auschwitz, città tranquilla*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VI (2016), pp. 81-95.
- KÜNG Hans, *Ebraismo*, trad. it di G. Moretto, RCS Libri/BUR, Milano 2013.
- LEVI Primo, *Se non ora, quando?*, Einaudi, Torino 1982.
- LEVI Primo, *La ricerca delle radici*, in Id., *Opere*, a cura di M. Belpoliti, introduzione di D. Del Giudice, Einaudi, Torino 1997, vol. II, pp. 1359-1528.
- LEVI Primo, *I sommersi e i salvati*, in Id., *Opere*, a cura di M. Belpoliti, introduzione di D. Del Giudice, Einaudi, Torino 1997, vol. II, pp. 995-1153.
- LOEWENTHAL Elena, *L'ebraismo spiegato ai miei figli*, Bompiani/RCS, Milano 2014.
- LORETZ Oswald, *Habiru – Hebräer. Eine sozio-linguistische Studie über die Herkunft des Gentiliziums `ibrî vom Appellativum habiru*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 1984.
- MATTIODA Enrico, *Levi*, Salerno Editrice, Roma 2011.
- POLI Gabriella, CALCAGNO Giorgio, *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, Mursia, Milano 1992.
- SEIDMAN Naomi, *Elie Wiesel and the Scandal of Jewish Rage*, in «Jewish Social Studies», III, 1 (1996), pp. 19-35.
- SOZZI Matteo, *La notte di Auschwitz. La concezione del male nei testi letterari di Elie Wiesel*, Transeuropa, Massa 2014.
- WEIPPERT Manfred, *Die Landnahme der israelitischen Stämme in der neueren wissenschaftlichen Diskussion*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1967.
- WIESEL Elie, *La notte*, trad. it. a cura di D. Vogelmann, prefazione di F. Mauriac, Giuntina, Firenze 1980.
- WIESEL Elie, *Il quinto figlio*, trad. it a cura di D. Vogelmann, Giuntina, Firenze 1984.
- WIESEL Elie, *Al sorgere delle stelle*, trad. it. a cura di A. M. Guerrieri, Marietti, Casale Monferrato 1985.
- WIESEL Elie, *Le porte della foresta*, trad. it. a cura di L. Guarino, Longanesi, Milano 1989.
- WIESEL Elie, *Tutti i fiumi vanno al mare*, Bompiani, Milano 2002.
- WIESEL Elie, *L'oblio*, trad. it. a cura di F. Ascari, Bompiani, Milano 2007.
- WIEVIORKA Annette, *L'era del testimone*, trad. it di F. Sossi, Raffaello Cortina, Milano 1999.

SEZIONE 2: CONFINI TRA ARTI E CULTURE

Identità ibride e scritture dell'alterità

MARINA AGNELLI, CAMILLA BINASCO, ELENA OGLIARI

Breaking into the Boundaries of World Literature: Tahar Ben Jelloun's *L'enfant de sable*¹

Abstract

The essay aims to analyze the novel *L'enfant de sable* (1985) – the first bestseller by the French-Moroccan author Tahar Ben Jelloun – in the perspective of World Literature as underpinned by the theories of David Damrosch and Pascale Casanova. This theoretical approach illustrates to what extent the success of a literary work is the product of the intersection between its aesthetic value and the socio-economic dynamics governing the literary market. A global writer on the threshold of two worlds, Ben Jelloun concocts a hybrid work in which Persian-Arabic literary and cultural traditions melt together with their Western counterparts. In particular, *L'enfant de sable* is characterized by a multilayered hybridity for a strategy of negotiation between the two cultures is employed at many levels: narratological, intertextual and linguistic. This strategy of hybridity/negotiation may be deemed as a mere compromise to reach a larger readership. Indeed, analyzing the novel within this theoretical framework highlights its ambiguities: remarkably, the author has been accused of commodifying his own culture to create a product palatable to the Euro-American market and compliant with Westerners' expectations about the Arabic world – the topic appealing to French readers being the evidence of it. Yet, this reading also points out the novel's undeniable aesthetic value: Ben Jelloun succeeds in merging two traditions artfully while opening a window into recondite aspects of Moroccan culture.

Il presente articolo propone una lettura in prospettiva World Literature del primo romanzo di successo dell'autore franco-marocchino Tahar Ben Jelloun, *L'enfant de sable* (1985). Il ricorso a tale approccio teorico, che si avvale delle intuizioni di Bourdieu e di alcuni studi di Casanova e Damrosch, permette di illustrare in che misura il successo di un lavoro letterario sia il prodotto di intersezioni tra il suo valore estetico e le dinamiche socioeconomiche che regolano il mercato editoriale. Nell'opera di Ben Jelloun, collocata come il suo autore sulla soglia tra due mondi, confluiscono elementi di due sistemi letterari e culturali: quello occidentale e quello arabo-persiano. Ne *L'enfant de sable* è riscontrabile un'ibridità su più livelli – narratologico, intertestuale e linguistico – che può essere interpretata, nel quadro teorico della World Literature, come una strategia di negoziazione tra due culture per incontrare il favore di un pubblico più ampio. Dalla lettura del romanzo in questa prospet-

¹ Individual sections were written by Binasco (2), Ogliari (3) and Agnelli (4).

Breaking into the Boundaries of World Literature:
Tahar Ben Jelloun's *L'enfant de sable*

tiva emergono ambiguità e criticità riguardanti l'opera di Ben Jelloun: da un lato l'accusa di orientalismo forzato per vendere un prodotto conforme alle aspettative dell'Occidente sul Mondo Arabo, dall'altro l'apprezzamento per un'opera in cui l'autore combina magistralmente due culture in una costruzione linguistica e narrativa di innegabile valore estetico, che ha il merito di aprire una finestra di contatto tra due culture.

1. *Introduction*

A burgeoning field of study, World Literature is intimately related to the concept of *limen*, because its objects of analysis are those literary works «that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language».² The focus is on the ability of a work to transcend the boundaries of the culture that has produced it, an ability today favored by the process of globalization, which makes cultural-political boundaries more fluid and enables writers from marginal areas to aim at a global readership. At the same time, to be studied in the perspective of World Literature, a work should provide a «window, [i.e.] a privileged mode of access into some of the deepest qualities of its culture of origin».³ This is the case with the novel *L'enfant de sable* (1985),⁴ the first international bestseller by the French-Moroccan author Tahar Ben Jelloun, which opens a window into recondite aspects of Moroccan culture and society under the French rule. Yet, the author enriches his narrative also with allusions to the Western literary canon, thus demonstrating his status of global writer standing between two Worlds: Western and Arabic. His dual formation also enables him to discern the demands of the Euro-American market, which grants a much wider readership than the Arabic:⁵ thus, in *L'enfant de sable*, Ben Jelloun deploys a set of strategies of hybridization and compromise that mainly imply a confrontation with Western literary taste, an attuning to it and which concern three fundamental aspects – narrative style, theme and language. Their analysis

² DAMROSCH David, *What Is World Literature?*, Princeton University Press, Princeton 2003, p. 4.

³ DAMROSCH David, *How to Read World Literature*, Wiley-Blackwell, Hoboken 2008, p. 66.

⁴ BEN JELLOUN Tahar, *L'enfant de sable: roman*, Édition du Seuil, Paris 2014.

⁵ Cf. CASANOVA Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Seuil, Paris 1999.

reveals the author's heavily criticized ambition to reach the Western readership, but being aware of it should not prevent from acknowledging the aesthetic value of *L'enfant de sable*, which strikes its readers as a well-constructed novel at the narratological and linguistic levels and even sheds light on aspects of the colonial Morocco less pleasant to Western eyes.

2. *Negotiating literary blending through narrative embedding*

Moroccan but resident in France, Ben Jelloun is an author defined by a «rhizomatic positioning»⁶ as he stands between the two shores of the Mediterranean, Western and Arabic. *L'enfant de sable* mirrors this ambivalent position for it can be viewed as the result of a negotiation between the two traditions and cultures. Through narrative structure and extensive intertextuality, Ben Jelloun achieves a blending of Western and Arabic techniques and references, aimed to the same metadiegetic discourse.

L'enfant de sable narrates the gender unrest of Ahmed/Zahra, born female but raised as male in colonial Morocco by the father, concerned by inheritance matters. From the beginning, Zahra's story is depicted as a «circular street»,⁷ with twists, involutions and no certain ending. The narrative mode follows this cyclic pattern and thanks to concentric micronarratives strengthens the mystery and openness of the story. *Enchâssement* (embedding) is the main technique: within an extradiegetic frame, multiple storytellers gradually prevail over the omniscient narrator, blurring the diegetic levels. In chapters I-XIII the reader is puzzled by the riveting tales of the storytellers, whose intradiegetic narrations also grow to frame metadiegetic insertions: letters, Ahmed's diary, stories by the audience. Here the entanglement not only affects the diegesis but subverts narrative roles, emphasizing the enchanting power of language. After a sudden disappearance of the storytellers, former spectators continue the interrupted story with their own parallel versions. Apparently now the narration becomes easier, but against linearity the doubt of authenticity surfaces. Every interpretation is presented as

⁶ LEWIS Mary Anne, *Between Francophonie and World Literature in French: Tahar Ben Jelloun's evolving authority*, in «The Journal of North African Studies», 21:2 (2016), pp. 301-309 [302].

⁷ BEN JELLOUN, *L'enfant*, cit., p. 14. Other occurrences at p. 19, 57.

Breaking into the Boundaries of World Literature:
Tahar Ben Jelloun's *L'enfant de sable*

equivalent so that the authority of each narrator is subtly undermined and the reader's expectation of a truthful account is challenged. This kaleidoscopic narration, full of delays and refractions, seems to end with Fatouma who pretends to be Zahra: yet, a new *conteur* appears shuttering all her claims. It is the Blind Troubadour who re-opens the narration with elliptic memories about a woman who might be the main character. At last, the first storyteller returns and ends the circle of narration, but by abandoning the story he paradoxically establishes its incompleteness, finalizing the shift of focus from content to narration itself. In a way that recalls concerns and techniques of Western postmodern debates, textuality and discourse are fragmented and questioned while barriers between narrators, characters and reader appear persistently distorted. Throughout the novel, the embedding reverses all the narrative levels, inviting the discovery and appreciation of the infinite potential of narrative.

Besides *enchâssement*, another strategy reinforcing the metadiegetic dimension is the intertwining of oral and written forms of discourse. Presented as the account of an oral story based on a written book, the novel displays a narrative hybridity: the embedding of forms of discourse separates the levels of narration keeping them distinct and guiding the reader. The text features several oral rhetoric devices – repetitions, addresses to the audience, metaphors, narrative detours – which abound in the first part, where the storytellers often sound so redundant to appear «devoured»⁸ by their sentences. The characterization of every narrator with traits of orality diverges neatly from the written syntax and rhythms of Ahmed's diary. This distinctive oral quality along with the setting reminds of traditional Arabic storytelling. Ben Jelloun's «hypnotic mix of fable and modernity»⁹ resembles the ancient Moroccan custom of *raconteurs* who earn their living by telling stories in the market square. So, both the *enchâssement* and the tension toward orality force the attention on language while also referring to different literary traditions. Built on a structure that combines Arabic models with literary demands of Western postmodernity, the novel engages the audience in an os-

⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁹ According to the Lebanese novelist Hanan al-Sahykh in JAGGI Maya, *Interview: Tahar Ben Jelloun*, <https://www.theguardian.com/books/2006/may/06/featuresreviews.guardianreview27>.

cillatory movement between the familiar and the unfamiliar: «the sort of relation most likely to make a productive change in our own perceptions and practices», as Damrosch specified (DAMROSCH 2003, pp. 11-12).

This double canon is also noticeable in the deep intertextuality running throughout the work. The most obvious reference – evident in the use of *enchâssement* – is *The Arabian Nights*, which modeled the French representations of Persian-Arabic culture in the Western canon since its first translation.¹⁰ But quotations from different authors and genres surface the novel: Quranic Surahs, Sufi or mystic poetry of Firdoussi and Ibn Al-Fârid coexist with allusions to Western tradition, in keeping with Ben Jelloun's strategy of negotiation. In particular, there is a subterranean imagery (labyrinth, libraries and esoterica) related to Borges, also disguised as an intradiegetic storyteller: the Blind Troubadour is presented as a librarian from Buenos Aires who cites passages from Borges's stories (*The Garden of Forking Paths* and *The Secret of the Phoenix*).¹¹ However, the two canons are handled differently: if the association with Borges is insisted but never explicit, the Arabic references always recur with some details or explanations out of consideration to the Western reader. This subtle compromise reveals a preference for non-Arabs or non-Arabist readers, therefore the risk of simplifying Arabic imagery and materials. Nonetheless, the last chapters complete the blending of Arabic and Western literary worlds. Through Borges alter ego the narration assumes the point of view of Western tradition,¹² intensifying the contrast with Arabic settings, themes and characters. But cultural and literary differences come together and build an atmosphere of mystery reaching its acme with the Troubadour's narration that establishes a mythical dimension. Meanwhile, he confirms the core of the previous stories and of the whole novel:

¹⁰ Cf. JACQUEMOND Richard, *Translation and cultural hegemony: the case of French-Arabic translation*, in L. Venuti (ed.), *Rethinking translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, Routledge, London 1992, pp. 130-158 [151].

¹¹ For a complete list of Borges' references see FAYAD Marie, *Borges in Tahar Ben Jelloun's L'Enfant de sable: Beyond Intertextuality*, in «The French Review», 67, 2 (1993), pp. 291-299.

¹² Cf. AIZENBERG Edna, *Borges Postcolonial precursor*, in «World Literature Today», 66 (1992), pp. 21-26. Aizenberg defines Borges a forerunner of postcolonial novelists as Ben Jelloun exactly for the hybrid positioning here discussed.

both the intradiegetic and metadiegetic levels aim to reveal how discourse can enchant the audience and fulfil its inner curiosity and desire to get lost in depths and turns.

In conclusion, embedding is the novel's matrix, as it marks diegetic levels, forms of discourse and intertextuality. Ben Jelloun's previous work *Harrouda* (1974)¹³ already presents the same attempt of negotiating between traditions and genres and, as *L'enfant de sable*, it is also characterized by an episodic structure with several narrators and a metadiegetic correlation between writing and characters.¹⁴ Yet, the book has no clear plot and is hardly recognizable as a novel by the Western audience, since it is a fragmented succession of myths, poems, poetical prose, essays. In contrast, in *L'enfant de sable*, both narrative structure and intertextuality are kept in control through style and a more balanced compromise on form is reached. Ben Jelloun designs a novel where Arabic and Western cultures meet and contribute to a metadiegetic discovery of voids, gaps and uncertainties in language and narration. With its gender quest Ahmed/Zahra becomes emblematic of the world of narration defined by similar ambiguity and mystery so that the discontinuity of the subject reflects the one of narration. Ben Jelloun so finalizes the negotiation and manages to open a window between the shores of the Mediterranean.

3. *A timely topic: a case of culture commodification?*

In *L'enfant de sable* multiple storytellers take the floor to narrate their own version of Zahra's story. Their tales blend so chaotically that the narrative structure resembles a maze of entangled words: it is an endless succession of accounts which is mirrored and visually rendered by the descriptions of the fictional space the characters inhabit. Entanglement indeed characterizes the very space where the storytellers unfold their narratives: a medina appearing as «un enchevêtrement des lieux – des rues et des places».¹⁵

¹³ BEN JELLOUN Tahar, *Harrouda*, Denoël, Paris 1973.

¹⁴ Cf. AMAR Ruth, *Harrouda: le postmodernisme de Tahar Ben Jelloun*, in «Nouvelles Études Africaines», 17, 1 (2002), p. 26.

¹⁵ BEN JELLOUN, *L'enfant*, cit., p. 166. «As an entanglement of places – of streets and squares» [trans. mine]

The parallel between narrative structure and fictional space is enhanced by the use of words signifying openings in relation to both. Ben Jelloun conceives a narrative in which barriers dividing characters from creators are breached: since in every story there exist «des portes d'entrée ou de sortie»,¹⁶ by passing these thresholds the characters of a storyteller's tale often steal into the metadiegetic universe to become narrators themselves.¹⁷ And entryways/exits (doors, gates, windows) abound also in the setting description, but these openings are less traversable than the former ones: they may even become closings for the characters, especially if female. In the novel, women are depicted within enclosed spaces – in their house or at the *hammam* – while men are seen in the market square or in the streets. Ben Jelloun so represents the institution of sexual segregation in traditional Islamic societies, divided by strict space boundaries into two spheres: the domestic one, distinctly female, and the sphere of public spaces, exclusively male. When Zahra muses that her condition opens up doors to her, she exposes the territoriality of Muslim sexuality: only disguised as a boy she can escape a life circumscribed by closed doors and trespass into traditionally male spaces.¹⁸

Besides domestic seclusion, other constraints affecting women are explored in the novel albeit less thoroughly: the narrative is punctuated with episodes highlighting to what extent women's inferiority to men is institutionalized in Islamic societies. As Ahmed says, being a man means behaving «comme un être naturellement supérieur à la femme», a *status quo* endorsed by «la religion, le texte coranique, la société, la tradition, la famille, le pays».¹⁹ The issue of gender inequality in Muslim countries still arouses great interest in the West, but it was of much broader interest when the novel was published. In the 1980s, France was undergoing the so-called *Lepénisa-*

¹⁶ *Ibid.*, p. 43. «Doors to enter or exit» [trans. mine]

¹⁷ Cf. ERICKSON John, *Metokoi and Magical Realism in the Maghrebian Narratives of Tahar Ben Jelloun and Abdelkebir Khatibi*, in L. Parkinson Zamora, W. B. Faris (eds.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham 1995, pp. 427-450 [442].

¹⁸ Cf. BEN JELLOUN, *L'enfant*, cit., p. 44.

¹⁹ *Ibid.*, p. 130. «As a being naturally superior to women» and «Religion, the Quran, society, tradition, family, the country» [trans. mine].

Breaking into the Boundaries of World Literature:
Tahar Ben Jelloun's *L'enfant de sable*

tion des esprits, which heightened anti-Maghrebian bias: the propaganda evoked images of oppressed women to point out the danger of allowing immigrants in the country. Consequently, readers sought confirmation of Le Pen's words in books written by Arabs. Maghrebian authors were in the spotlight: suffice it to say that, when Ben Jelloun won the Goncourt prize in 1986, a juror let himself slip that people would blame the *Le Pen-effect* for his winning, as they would have if he had lost.²⁰

In the perspective of World Literature, the choice of a theme appealing to the French can be deemed as a strategy adopted to reach a wider readership. It is a necessary compromise because, as Damrosch noted, «foreign works have difficulty entering a new arena if they don't conform to the receiving country's image of what the foreign country should be [...]» (DAMROSCH 2003, p. 117). It may be reasonably argued that, in 1980s France, readers expected books about Arab countries to cover the issue of women's oppression.²¹ However, Ben Jelloun's consideration for the Western readership has brought him harsh criticism by scholars and writers who believe that his strategy of compromise is nothing but a profitable exploitation of certain aspects of Islamic society to meet Euro-American tastes. El Younssi claims that the author «capitalizes on the clichéd trope of 'oppressed women' in Arab-Muslim societies»²² and by doing so he also fails to answer Spivak's call for a World Literature undermining today monolithic view of Islam.²³ His critiques are in line with those expressed by the writer Choukri, who dismisses his colleague's novels as commercial products meant to succeed on the French market.²⁴ Bourkhis and Boughali likewise expose a supposed commodification of Arab culture in Ben Jelloun's works, taxing them with

²⁰ Cf. GAILLARD Philippe, *Tahar le fou, Tahar le sage*, in «Jeune Afrique», 1987, pp. 44-46. Interestingly, Ben Jelloun won the Goncourt two years after the *exploit* of *Le Front National* at the European elections.

²¹ The graphic features usually arouse certain assumptions about a book's contents: significantly, the cover of the first edition of our novel shows two women made invisible by long *djellabas*.

²² EL YOUNSSI Anouar, *An Exoticized World Literature: Ben Jelloun at the Two Shores of the Mediterranean*, in «Alif: Journal of Comparative Poetics», 34 (2014), pp. 225-250 [238].

²³ Cf. *Ibid.*, p. 248.

²⁴ Cf. *Ibid.*, p. 234.

exoticism. While the former blames the novelist for overdramatizing Arab women's lot due to «sa volonté de faire dans l'exotisme» (BOURKHIS 1995, p. 193) the latter resents the reification of Moroccans dragged into the «boue d'un exotisme à la commande» (BOUGHALI 1987, p. 124).²⁵

However undeniable the tension towards the Western readership is, I nonetheless believe that Ben Jelloun does not debase the Arab culture in *L'enfant de sable* and that his critics fail to see how his representation of Moroccan society highlights the influence of the colonizer in shaping it. The novel does not merely provide sheer orientalist entertainment to its readers, but poses questions about the effects of the French rule, unveiling some of its unpleasant aspects, probably unfamiliar to Westerners. *L'enfant de sable* opens a window into Maghrebian culture, showing the melange of traditions forming it, as clear in the narratological and intertextual analysis.²⁶ But it is above all a window into Moroccan culture and society in the 1930s and 1940s, at the time of the Protectorate. People struggled against a rule which left the country in poverty: in chapter XVI Fatouma meditates on a land inhabited only by women and children, having the young men emigrated. Moreover, since the colonizers paternalistically felt responsible for improving women's life, their emancipation was seen as a concession to the foreigners by some embittered men, constantly reminded of their cultural inferiority. In *L'enfant de sable* national freedom is thus supposed to be in the hands of the superior men: at Ahmed's birth, the father publishes a note saying that this birth will bring prosperity to the country, whereas only shame had followed his daughters' births. Certainly, Ben Jelloun looks at the French/Western readership, but his attitude towards it is not an accommodating one.

4. *An Arabized-French novel: a well-constructed linguistic strategy*

In *L'enfant de sable*, the liminality between two worlds not only emerges at narratological and thematic levels, but also concerns its linguistic dimen-

²⁵ «His will to exoticize», «Mud of an exoticism à la commande» [trans. mine]. Similarly, El Younsi views the intertextual reference to *The Arabian Nights* in the light of exoticism.

²⁶ Cf. MARROUCHI Mustapha, *Breaking Up/Down/Out of the Boundaries: Tahar Ben Jelloun*, in «Research in African Literatures», XXI, 4 (1990), pp. 71-83.

sion. Ben Jelloun's linguistic choices play a fundamental role in terms of strategies adopted to reach a compromise with Western demands. The author creates a novel relying on French syntax, grammar and vocabulary: he then artfully combines them with elements from other languages in order to escort his reader through familiar and unfamiliar spaces by means of linguistic strategies. The novel's linguistic structure so perpetuates the oscillatory movement characterizing the whole narrative. *L'enfant de sable* is built on a multilingual dimension for the author inserts snippets of languages other than French, i.e. Spanish and Arabic. This plurilingualism is intertwined with intertextuality, as it occurs mainly in quotations from Borges, Arabic poetry and Surahs.

The coexistence of these languages results in a slightly Arabized French whose Arabic components may be considered – at first glance – the vehicle for an act of resistance against the language of the former colonizer, as it occurs with many postcolonial Algerian writers.²⁷ Yet, the French reader's understanding is never impaired, because the multilingualism is mediated by the author by means of translation or, in the case of passages from the Quran, of paraphrases.²⁸ Even the presence of Arabic terms does not impede a fluent reading process: first, the meaning of most of them – e.g. *henné* or *hammam* – is so familiar to western readers that an explanatory footnote would be seen as pedantic.²⁹ Second, more uncommon Arabic terms are always inserted into a context where their meaning can easily be deduced.³⁰ The same process of mediation is enacted when dealing with culture-specific

²⁷ Cf. IGOUJIL M. Kamel, *Postcolonial Algerian Writers In French: Language As Representation And Resistance*, in M. K. Igoudjil, S. Arfaoui-Abidi (eds.), *International conference proceedings on science, art and gender in the global rise of indigenous languages*, Institut supérieur des sciences humaines, Université de Jendouba, Jendouba 2014, pp. 168-188 [168].

²⁸ For observant Muslims, the Quran (the Word of God) must be reported only in Quranic Arabic, the sacred language, and cannot be translated directly. Ben Jelloun thus resorts to paraphrases in French whenever his narrators quote it.

²⁹ While in the French edition no graphical distinction marks Arabic or Spanish words, in the Italian one published by Einaudi, *Creatura di sabbia*, foreign words are italicised and footnotes explaining their meaning are added.

³⁰ Cf. BEN JELLOUN, *L'enfant*, cit., p. 28 for an example of mediated multilingualism: «On coupa les cheveux d'Ahmed, on lui maquilla les yeux avec du khôl. On l'installa sur un cheval en bois après lui avoir passé une djellaba blanche et couvert la tête d'un fez rouge».

elements, which are accompanied by commentaries or periphrases addressed to the French reader, in a process of cultural (rather than linguistic) translation:

Elle me donna aussi un tapis de prières où est reproduit, dans une trame désordonnée, la fameuse Nuit de noces de Chosroes et Hirin, miniature persane illustrant un manuscrit du Khamzeh, œuvre du poète Nizamy. Cela pour l'insolence. Jamais un bon musulman n'irait faire sa prière sur un dessin érotique du XVI^e siècle!³¹

Ben Jelloun's consideration for the French – and generally speaking – Western readership attracted much criticism: the decision to write in a *major language* instead of Arabic – of which he boasts a deep knowledge – has been perceived as a lucrative action, French being the necessary instrument to sell «his 'products' to the Western readership». ³² But, as Casanova states in her seminal *La République mondiale des Lettres*, authors from peripheral and marginal countries need to write or to be translated in a *dominant language*, in order to reach a larger publishing market; in her view, linguistic dynamics – especially after the process of decolonisation – are based on the *prestige* languages, a literary and cultural prestige, but mainly political and economic: the balance between powers in literary world passes through powerful political relationships (CASANOVA 1999, pp. 124-125).³³

Undeniably, French grants direct access to Paris, one of the major publishing centers identified by Casanova, and to a wider readership than Arabic. According to statistics, works in French are more translated than those in Arabic and this is proved by Ben Jelloun's success: *L'enfant de sable* has

³¹ *Ibid.*, p. 163. The reference is to a work by the poet Nizamy, who is not so famous in the West: thus, the periphrases and the comment are clearly meant for the French reader. «She also gave me a prayer rug decorated, in a confused tangle, with the famous Wedding Night of Chosroes and Hirin, a Persian miniature depicting a Kamzeh manuscript by the poet Nizamy. What an insolence! A good Muslim would never pray on a XVI century erotic picture!» [trans. mine].

³² EL YOUNSSI, *An Exoticized*, cit., p. 226.

³³ Casanova draws the definition of *dominant language* linked to linguistic and economic dynamics from Pierre Bourdieu's essay *Ce que parlait veut dire*, Fayard, Paris 1982.

Breaking into the Boundaries of World Literature:
Tahar Ben Jelloun's *L'enfant de sable*

been translated into more than forty languages, including English which implies entering the powerful Anglophone publishing market.

Ben Jelloun's linguistic choices are heavily criticized by El Younssi, for whom Ben Jelloun debases Arabic language: indeed, he deems the linguistic construction of the novel as a confirmation of the author's desire to sell the product «at the global market» (EL YOUNSSI 2014, p. 228). However, the ambition to be read worldwide was not the only reason why he chose French instead of Arabic. As the author himself claimed, the adoption of a major language is mainly due to his great consideration for French language and literature and to the freedom inherent to it. On the one hand, it is freedom of artistic expression, because Quran Arabic intimidates him: «[...] It is a sacred language, given by God in the shape of the Koran, [...] one feels very small in front of this language».³⁴ On the other hand, French grants Ben Jelloun freedom of speech and subtracts him from censorship in the Arabic World, of which he had been victim. While Ben Jelloun's novels and essays are translated and have a remarkable success all over the world, they circulate difficultly in Arabic countries: there, they are submitted to the revision of editors, who modify sensibly the Arabic translation and suppress passages which could be attacked by local censorship.³⁵ By writing in French, Ben Jelloun can deal with topics that would be taboo in Islamic cultures.

Writing in French is a key-factor in *L'enfant de sable* success, allowing the novel and its author to overpass boundaries and enter the international editorial system. Yet, the choice of French and the critiques voiced against it should not prevent the acknowledgment of the novel's aesthetic value, evident also at the linguistic level. As Bott wrote for «Le Monde»: «with [Ben Jelloun] under the sign of Borges, the language of Racine and Balzac is put at the service of the Oriental story».³⁶ Bott's statement can be read as a confirmation of the author's linguistic strategies, used to meet western readers' expectations on Arabic culture. On the other hand, it is undoubtedly a praise

³⁴ GUPPY Shusha, *The Art of Fiction CLIX*, in «Paris Review», 41, 152, Fall 1999, pp. 40-62 [44].

³⁵ Cf. SARDIN Pascale, *Trouble dans le genre – de la traduction anglo-américaine de L'Enfant de sable de Tahar Ben Jelloun*, <http://transatlantica.revues.org/4355>.

³⁶ Cf. MARKHAM James M., *Arab Novelist Falls In Love With French*, <http://www.nytimes.com/1987/11/25/world/arab-novelist-falls-in-love-with-french.html>.

to Tahar Ben Jelloun's remarkable linguistic work and to his ability to master different languages systems and combine them into a fluid and almost Classic French.

References

- AIZENBERG Edna, *Borges Postcolonial Precursor*, in «World Literature Today», 66 (1992), pp. 21-26.
- AMAR Ruth, Harrouda: *le postmodernisme de Tahar Ben Jelloun*, in «Nouvelles Études Africaines», XVII, 1 (2002), pp. 21-34.
- BEN JELLOUN Tahar, *Harrouda*, Denoël, Paris 1973.
- BEN JELLOUN Tahar, *L'enfant de sable: roman*, Édition du Seuil, Paris 2014.
- BOUGHALI Mohamed, *Espaces d'écriture au Maroc*, Afrique-Orient, Casablanca 1987.
- BOURKHIS Ridha, *Tahar Ben Jelloun: la poussière d'or et la face masquée. Approche linguistique*, Éditions l'Harmattan, Paris 1995.
- CASANOVA Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Seuil, Paris 1999.
- DAMROSCH David, *What is World Literature?*, Princeton University Press, Princeton 2003.
- DAMROSCH David, *How to Read World Literature*, Wiley-Blackwell, Hoboken 2008.
- EL YOUNSSI Anouar, *An Exoticized World Literature: Ben Jelloun at the Two Shores of the Mediterranean*, in «Alif: Journal of Comparative Poetics», 34 (2014), pp. 225-250.
- ERICKSON John, *Metoikoi and Magical Realism in the Maghrebian Narratives of Tahar Ben Jelloun and Abdelkebir Khatibi*, in L. Parkinson Zamora, W. B. Faris (eds.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham 1995, pp. 427-450.
- FAYAD Marie, *Borges in Tahar Ben Jelloun's L'enfant de sable: Beyond Intertextuality*, in «The French Review», LXVII, 2 (1993), pp. 291-299.
- GAILLARD Philippe, *Tahar le fou, Tahar le sage*, in «Jeune Afrique», 2/12/1987, pp. 44-46.
- GUPPY Shusha, *The Art of Fiction CLIX*, in «Paris Review», 41, 152 (Fall 1999), pp. 40-62.
- IGOUDJIL M. Kamel, *Postcolonial Algerian Writers In French: Language As Representation And Resistance*, in K. Igoudjil, S. Arfaoui-Abidi (eds.), *International conference proceedings on science, art and gender in the global rise of indigenous languages*, Institut supérieur des sciences humaines, Université de Jendouba, Jendouba 2014, pp. 168-188.
- JAGGI Maya, *Interview: Tahar Ben Jelloun*, <https://www.theguardian.com/books/2006/may/06/featuresreviews.guardianreview27> (accessed 5/1/2017).

Breaking into the Boundaries of World Literature:
Tahar Ben Jelloun's *L'enfant de sable*

- JACQUEMOND Richard, *Translation and cultural hegemony: the case of French-Arabic translation*, in L. Venuti (ed.), *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, Routledge, London 1992, pp. 130-158.
- LEWIS Mary Ann, *Between Francophonie and World Literature in French: Tahar Ben Jelloun's Evolving Authority*, in «The Journal of North African Studies», XXI, 2 (2016), pp. 301-309.
- MARKHAM James M., *Arab Novelist Falls in Love With French*, <http://www.nytimes.com/1987/11/25/world/arab-novelist-falls-in-love-with-french.html> (accessed 1/10/2016)
- MARROUCHI Mustapha, *Breaking Up/Down/Out of the Boundaries: Tahar Ben Jelloun*, in «Research in African Literatures», XXI, 4 (1990), pp. 71-83.
- SARDIN Pascale, *Trouble dans le genre – de la traduction anglo-américaine de L'enfant de sable de Tahar Ben Jelloun*, <http://transatlantica.revues.org/4355> (accessed 1/10/2016).

ANNACLAUDIA GIORDANO

***Scrivere tra due culture:
quali i confini della letteratura nederlandese?***

Abstract

The country of origin. Writing between two cultures theme, chosen for the 2001 edition as a tribute for the *multicultural authors*, turns the *Boekenweek* into the theatre of a debate in which literary issues reflect the uncertainties of a society whose traditional pillars are tottering. The main question is: which are the borders of Dutch literature? An *Other* literature is assumed to exist and to differentiate for a particular condition: it is written by authors who inhabit a boundary position between two cultures.

The authors refuse each label which relegates them to any category only on the basis of ethnic diversity, rejecting the dichotomy allochthonous-autochthonous both in a literary and social context.

Among critics, Anbeek questions if it makes sense to speak of them as a separate group, considering that the authors themselves declare they have a Dutch literary background. Minnard opposes to place them in a *third-place context*, since it is *within* the collective literary scene that they contribute to create a new sense of *Dutchness*. Brems goes one step further when he questions: does Dutch literature still exist?

I decided then to focus on the works of three female writers born in Morocco, Rachida Lamrabet, Naima El Bezaz and Khadija Arib, whose leitmotiv is the identity conflict between two cultures, between tradition and emancipation, between family and wish for autonomy.

Con il tema *Il Paese d'origine. Scrivere tra due culture* per l'edizione 2001, quale omaggio agli *autori multiculturali*, la *Boekenweek* diviene teatro di un dibattito in cui si affrontano questioni letterarie che riflettono le incertezze di una società che vede vacillare i suoi tradizionali pilastri. La domanda di fondo è: quali sono i confini della letteratura nederlandese? Si pone così l'esistenza di una letteratura *altra* che si differenzia per una condizione: chi la produce occupa uno spazio liminare tra due culture.

Gli autori rifiutano ogni etichetta che li releghi in una categoria unicamente sulla base della diversità etnica, respingendo la dicotomia autoctoni/alloctoni in ambito letterario e sociale.

Tra i critici Anbeek si chiede se abbia senso parlare di un gruppo a sé stante dal momento che gli autori dichiarano di avere un background letterario nederlandese. Minnard si oppone a collocarli in un contesto di *in between*, in quanto è proprio all'interno del panorama letterario collettivo che contribuiscono alla formazione di un nuovo concetto di *Dutchness*. Brems va persino oltre domandandosi: esiste ancora la letteratura nederlandese?

Scrivere tra due culture:
quali i confini della letteratura nederlandese

Ho scelto così di concentrarmi su tre autrici di origine marocchina, Rachida Lamrabet, Naima El Bezaz e Khadija Arib, nelle cui opere il conflitto identitario della conciliazione tra due culture, tra tradizione ed emancipazione, tra famiglia e desiderio di autonomia è il leitmotiv principale.

Boekenweek 2001: il dibattito

Tra gli eventi più popolari dell'editoria nederlandese si annovera la *Boekenweek*, ovvero la Settimana del Libro, che propone ogni anno il *Boekenweekgeschenk*, libro scritto per l'occasione da un autore di prestigio e distribuito in omaggio nelle librerie ai lettori che abbiano fatto un acquisto nella settimana dell'evento.

Nel 2001, anno della 66^a edizione, il comitato organizzatore presenta come tema: *Het land van herkomst. Schrijven tussen twee culturen* ('Il Paese d'origine. Scrivere tra due culture'). Il direttore Henk Kraima ne motiva la scelta quale una forma di riconoscimento dell'alta qualità letteraria raggiunta dalle opere scritte in nederlandese da autori originari di altri Paesi: «Als je naar de Nederlandse literatuur van de afgelopen tien jaar kijkt, dan denk ik dat de multiculturele auteurs voor de belangrijkste verandering hebben gezorgd».¹ Come sottolinea lo stesso Kraima, l'attenzione è puntata su un fenomeno che caratterizza il panorama letterario nederlandese degli ultimi venti anni, ovvero la comparsa sempre più consistente di opere scritte da autori alloctoni. A produrle sono le cosiddette seconde generazioni, vale a dire i figli degli immigrati marocchini e turchi, nati nei Paesi Bassi e in Belgio verso gli inizi degli anni Settanta oppure arrivati da piccoli nella fase dei ricongiungimenti familiari.

Sebbene l'intento sia di omaggiare i cosiddetti *multiculturele auteurs*, gli scrittori a cui Kraima fa riferimento colgono l'occasione per affrontare una spinosa questione, sollevata già da alcuni critici e ora riproposta proprio dalla scelta del tema *scrivere tra due culture*: cosa significa essere un *multiculturele auteur* o, secondo la formula più utilizzata, un *allochtone auteur*?

¹ «Se si guarda alla letteratura nederlandese degli ultimi dieci anni, credo che agli autori multiculturali si attribuiscono i cambiamenti più importanti» [trad. mia]. BUIKEMA Rosemarie, MEIJER Maaïke, *Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging 1980-2000*, Sdu Uitgevers, Den Haag 2004, p. 383.

La *Boekenweek* diviene così teatro di un acceso dibattito in cui scrittori e critici intervengono con articoli, saggi ed interviste, dipanando questioni letterarie che riflettono le fragilità, le incertezze e i dubbi di una società che vede vacillare i tradizionali pilastri su cui aveva costruito la propria identità. La domanda di fondo è: quali sono i confini della letteratura nederlandese?

Nuove voci nella letteratura nederlandese

Tra i primi autori di retroterra culturale non europeo a scrivere in lingua nederlandese spicca il nome di Halil Gür (Turchia, 1951), che costretto ad interrompere l'università per ristrettezze economiche, si trasferisce nei Paesi Bassi nel 1974, inizialmente con un visto da turista. Il suo debutto letterario avviene nel 1984 con *Gekke Mustafa*, una raccolta di racconti che documentano la dura vita di Ali, immigrato clandestino che cerca di sopravvivere tra mille difficoltà nel Paese di arrivo. Nel 1986 l'opera vince la prima edizione dell'*E. du Perronprijs*, conferito dall'Università di Tilburg a persone attive per promuovere la convivenza e l'armonia tra diverse culture.

È però a partire dalla seconda metà degli anni Novanta che la produzione degli *scrittori multiculturali* aumenta in maniera considerevole.

Nel 1992 viene istituito l'*El Hizjra-Literatuurprijs*, un premio letterario annuale per autori nederlandesi di origini marocchine e arabe, con il proposito di far emergere un'immagine positiva di una comunità che tramite i media arriva in maniera spesso negativa.² Per diversi scrittori oggi affermati l'*El Hizjra-Literatuurprijs* ha costituito un importante trampolino di lancio.

Nel 1994 il volume di poesie *Mijn vormen* segna l'esordio di Mustafa Stitou (Marocco, 1974), accolto molto positivamente dalla critica e dai lettori. Nel 1995 è la volta del romanzo *Hoezo bloedmooi* di Hans Sahar (Marocco, 1974) e di *De weg naar het noorden* di Naima El Bezaz (Marocco, 1974), mentre esordiscono nel 1996 Hafid Bouazza (Marocco, 1970) con la raccolta *De Voeten van Abdullah* e Abdelkader Benali (Marocco, 1975) con il romanzo *Bruiloft aan zee*.

Le storie e le immagini raccontate da questa generazione di giovani scrittori catturano la curiosità dei lettori e della critica. Le case editrici vanno a

² BREMS Hugo, *Altijd weer vogels die nesten beginnen: geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*, Bakker, Amsterdam 2006, p. 670.

Scrivere tra due culture:
quali i confini della letteratura nederlandese

caccia di nomi esotici da aggiungere alle proprie collane, interessate inizialmente più alla forma che alla qualità delle opere.

Dal canto loro gli autori, se da un lato hanno la possibilità di lanciarsi sul mercato letterario, dall'altro avvertono e temono il rischio di marginalizzazione: essere raggruppati e rinchiusi all'interno di una categoria unicamente sulla base della propria diversità etnica, indipendentemente dalla loro scrittura. Emerge inoltre l'insofferenza nei confronti delle etichette loro assegnate, prima tra tutte quella che entrerà maggiormente in uso nella lingua nederlandese: la definizione *allochtone schrijvers* (scrittori alloctoni).

Alloctoni, multiculturali, o più semplicemente scrittori?

La formula *scrivere tra due culture* proposta dalla *Boekenweek* identifica una forma di letteratura che si differenzia per una particolare condizione: chi la produce occupa uno spazio liminare tra due culture. Ciò che gli autori stessi respingono è la posta in essere di una forma di scrittura *altra*, riconducibile ad una nuova categoria letteraria.

Molteplici sono le denominazioni utilizzate per identificare le opere scritte da questi autori. Le formule più ricorrenti sono quelle di *allochtonenliteratuur* (letteratura alloctona) e *migrantenliteratuur* (letteratura di migrazione).³

In nederlandese il termine *allochtoon* (alloctono) – dal greco ἄλλος (*állos*) *altro*, e γῆν (*chthòn*) *terra* – significa letteralmente ‘iemand die van elders afkomstig is’ (persona che ha origini altrove).⁴ Utilizzato inizialmente in ambito geologico, il termine fu proposto per la prima volta nel 1971 dalla sociologa Hilda Verwey-Jonker come alternativa alle espressioni *gastarbeider*, *buitenlander* e *immigrant*, con il significato di «persona non nata nei

³ TOPOLSKA Urszula, *Terminologische uitsluiting? Beschouwing over de terminologische benadering van het werk van Nederlandse schrijvers met een andere culturele achtergrond*, in A. J. Gelderblom et al. (a cura di), *Neerlandistiek de grenzen voorbij. Handelingen Vijftiende Colloquium Neerlandicum*, (Groningen, 24-30 augustus 2003), Internationale Vereniging voor Neerlandistiek, Woubrugge 2004, p. 352.

⁴ Definizione tratta dalla versione on-line del dizionario Van Dale: http://www.vandale.nl/opzoeken?pattern=allochtoon&lang=nn#.VwaTO_mLTIV [cons. il 20/12/2016].

Paesi Bassi».⁵ Successivamente, da quando nel 1999 il CBS⁶ ha definito come *allochtoon* una persona di cui almeno uno dei genitori è nato all'estero, il termine viene associato frequentemente alle seconde generazioni, definite anche *nieuwe Nederlanders*.

Ton Anbeek, scrittore e studioso di letteratura, esprime un certo scetticismo nell'utilizzo della formula *allochtone auteurs* (autori alloctoni), sottolineandone la genericità e soprattutto l'ambiguità: «Is het niet vreemd dat bijvoorbeeld Ethel Portnoy, een Amerikaanse die in het Nederlands schrijft, nooit een 'allochtoon auteur' wordt genoemd?».⁷ Anbeek pone inoltre una riflessione: se scrittori come Stitou e Bouzza dichiarano di avere come modelli poeti nederlandesi quali Claus, Achterberg o Gossaert, fino a che punto ha senso identificare questa nuova generazione di scrittori come gruppo a sé stante?⁸

A tale interrogativo Bert Paasman, esperto di letteratura nederlandese postcoloniale, risponde che la *etnische literatuur* (letteratura etnica), espressione da lui utilizzata in alternativa ad *allochtone literatuur*, appartiene a pieno titolo alla letteratura nederlandese, pur presentando dei tratti che la caratterizzano come una categoria avente delle specifiche connotazioni (*etnica*), ma non per questo inferiore per qualità e dignità artistica.⁹ Nell'alveo della *etnische literatuur* Paasman include autori provenienti dalle ex-colonie (Suriname, Sud Africa, Indonesia), rifugiati politici, *gastarbeiders*, nonché migranti di prima generazione (nati in Paesi extra-europei e che hanno subito in maniera diretta il processo migratorio) e di seconda generazione (nati o arrivati in Europa in tenera età), pur rilevando la presenza di forti differenze tra i vari gruppi.

⁵ VAN DER STEEN Margit, De 'uitvinding' van de allochtonen, <https://www.historici.nl/nieuws/de-%E2%80%98uitvinding%E2%80%99-van-de-allochtonen> [cons. il 02/08/2016].

⁶ *Centraal Bureau voor de Statistiek*, equivalente all'Istat in Italia.

⁷ «Non è strano ad esempio che Ethel Portnoy, un americano che scrive in nederlandese, non sia mai definito come 'autore alloctono'?» [trad. mia]. ANBEEK Ton, *Fataal succes. Over Marokkaans-Nederlandse auteurs en hun critici*, in «Literatuur», XVI (1999), p. 335.

⁸ *Ibidem*.

⁹ PAASMAN Bert, *Een klein aardrijkje op zichzelf, de multiculturele samenleving en de etnische literatuur*, in «Literatuur», XVI, 6 (1999), p. 332.

Scrivere tra due culture:
quali i confini della letteratura nederlandese

Hugo Brems, storico della letteratura, si spinge oltre, invitando a riflettere su una questione posta anche dalla studiosa Odile Heynders:¹⁰ esiste ancora la letteratura nederlandese? Entrambi partono dalla constatazione che la società nederlandese stia cambiando e che tali cambiamenti si riflettano sulla letteratura. Brems propone quindi l'espressione *multiculturele literatuur* (letteratura multiculturale) quale prodotto di una società multiculturale, restringendo nella *nieuwe generatie allochtone schrijvers* (nuova generazione di scrittori alloctoni) principalmente i giovani di origine marocchina e turca da un lato, dall'altro i rifugiati politici.¹¹ Ciò che accomuna le due categorie e che per Brems le differenzia dagli immigrati provenienti da Indonesia, Antille e Suriname è l'assenza di un rapporto coloniale tra il Paese d'origine ed i Paesi Bassi, il che non comporterebbe l'innestarsi di un rancore storico nei confronti dell'ex colonizzatore.

La lista delle espressioni che ricorrono all'interno di saggi, articoli ed interviste è lunga e variegata: *migranten auteurs* (autori migranti), *biculturele schrijvers* (scrittori biculturali), *schrijvers op het kruispunt van twee culturen* (scrittori a cavallo tra due culture), *schrijvers tussen culturen* (scrittori tra culture).¹²

Secondo Julien Vermeulen la molteplicità di denominazioni è da correlarsi all'imbarazzo da parte dei critici nell'adoperare una terminologia che generi un certo grado di insofferenza da parte degli autori.¹³

Benali e Bouazza sono tra le voci che con più vigore respingono le etichette loro assegnate. Nel definire il proprio retroterra letterario, Bouazza dichiara di essersi formato sulle opere di autori quali Borges, Nabokov e Rushdie e di avere imparato a conoscere la letteratura araba solo in età adulta.¹⁴

¹⁰ HEYNDERS Odile, *Ten geleide. Literaturen in het Nederlands*, in «Literatuur», XVI (1999), p. 322.

¹¹ BREMS, *Altijd*, cit., p. 669.

¹² TOPOLSKA, *Terminologische*, cit., p. 351.

¹³ VERMEULEN Julien, *Culturele diversiteit in de Nederlandse literatuur. Aanzet tot bibliografie*, in «Kunsttijdschrift Vlaanderen», 58 (2009), p. 307.

¹⁴ PRANDONI Marco, *Se fossi in te andrei in Olanda. Letteratura della migrazione nei Paesi Bassi contemporanei*, I Libri di Emil, Bologna 2015, p. 72.

Il Marocco, sottolinea, non è tanto la terra delle sue origini quanto quella che ha ispirato la sua immaginazione.¹⁵

Un monito contro la categorizzazione viene anche dal critico Graa Boomsma, che interviene nel dibattito sostenendo che l'etichetta «scrivere tra due culture» abbia un effetto ghetizzante, invitando ad abbandonare l'uso di formule che inducano ad una distinzione tra *noi* e *loro*, tra *autoctono* ed *alloctono*: l'unica patria di un autore, secondo Boomsma, è la lingua.¹⁶ Della stessa opinione è Marcel Möring, il quale afferma che il vero scrittore non può che avere origine da un unico Paese: «de republiek der letteren».¹⁷

Alla stregua di Boomsma e Möring, Liesbeth Minnard si oppone all'idea di collocare questi autori in un contesto di *in-between*, di cosiddetto *terzo spazio*, in quanto è proprio all'interno del panorama letterario nederlandese che le loro opere contribuiscono alla formazione di quello che Minnard definisce un nuovo concetto di *Dutchness*.¹⁸

Versante fiammingo: un vuoto da colmare

Rispetto ai Paesi Bassi in cui gli scrittori *alloctoni* si affermano già all'inizio degli anni Novanta, lo scenario belga presenta due sostanziali differenze: una di carattere temporale e l'altra di carattere numerico. Nelle Fiandre il debutto degli autori *alloctoni* avviene, infatti, soltanto nel 2005, anno dell'esordio di Chica Unigwe. Il ritardo e la mancanza di scrittori rispetto ai vicini olandesi spinge la critica e le istituzioni fiamminghe ad interrogarsi sulle ragioni di tale fenomeno, con la diffusa percezione che ci si trovi davanti ad un vuoto da dover colmare.

¹⁵ BUIKEMA, MEIJER, *Cultuur*, cit., p. 388.

¹⁶ BOOMSMA Graa, *Gedroomde schrijversbent*, in «Vrij Nederland», 10 maart 2001.

¹⁷ MÖRING Marcel, *Daar hoor ik thuis*, in «Vrij Nederland», 17 maart 2001.

¹⁸ MINNARD Liesbeth, *New Germans, New Dutch: Literary interventions*, University Press, Amsterdam 2008, p. 54.

Scrivere tra due culture:
quali i confini della letteratura nederlandese

Come rileva Tom Van Imschoot,¹⁹ ad affermarsi è l'idea che la cultura fiamminga possa trarre un profondo arricchimento dal contributo delle diverse minoranze culturali presenti al suo interno e che sia quindi necessario favorirne l'espressione attraverso tutti i canali possibili.

Su tali premesse si colloca la nota emanata nel 2000 dal ministro della Cultura Bert Anciaux, che presentava come elementi cardine della propria agenda politica la diversità e le relazioni interculturali, nonché l'emancipazione dei «nuovi cittadini delle Fiandre».²⁰ Il programma viene accolto dal *Vlaams Fonds voor de Letteren*, che mette a punto una *intercultureel letterenbeleid* (politica letteraria interculturale) con l'obiettivo di avvicinare al mondo letterario fiammingo gli autori emergenti di retroterra culturale straniero.²¹

Vengono così organizzati corsi di specializzazione e laboratori di scrittura indirizzati alle minoranze etniche, come ad esempio il workshop *Vreemd in het schrijven*, tenuto nel 2003 dalla casa internazionale della letteratura Passa Porta, a cui partecipano tra gli altri Rachida Lamrabet e Mustafa Kör. Uno degli eventi di maggior successo è il premio letterario per autori emergenti *Kleur de Kunst!* istituito dall'associazione *Kif Kif* nel 2005, che segna l'esordio di giovani scrittori ed artisti le cui opere sono pubblicate nella raccolta *Kif Kif. Nieuwe stemmen uit Vlaanderen* (*Kif Kif. Nuove voci dalle Fiandre*).

Sulla spinta di tali iniziative, i primi autori di origine alloctona fanno capolino nell'editoria fiamminga.

La casa editrice *Meulenhoff/Manteau* vanta la pubblicazione di *De smaak van Sneeuw* (2004) e *De Feniks* (2005) ad opera di Chica Unigwe (Nigeria,

¹⁹ VAN IMSCHOOT Tom, *Naar een Vlaamse minderheidsliteratuur?*, in «Rekto Verso», 33, januari-februari 2009, <http://www.rektoverso.be/artikel/naar-een-vlaamse-minderheidsliteratuur> [cons. il 20/12/2016].

²⁰ DE MUL Sara, *The Netherlands is doing well. Alloctoon writing talent is blossoming there: Defining Flemish Literature, Desiring Alloctoon Writing*, in W. Behschnitt, S. De Mul, L. Minnaard (a cura di), *Literature, Language and Multiculturalism in Scandinavia and the Low Countries*, 71, Rodopi, Amsterdam-New York 2013, p. 130.

²¹ Ivi, p. 131.

1974), i primi due libri scritti da penna alloctona.²² Nel 2007 Rachida Lamrabet (Marocco, 1970) e Mustafa Kör (Turchia, 1976) pubblicano rispettivamente *Vrouwland* e *De lammeren*, per entrambi romanzo d'esordio. Nel 2008 Lamrabet si aggiudica il *BNG Nieuwe Literatuurprijs* per la raccolta *Een kind van God*, mentre nel 2009 Naima Albdouini (Belgio, 1981, marocchina di origine) presenta il suo primo romanzo *Voyeur*. Seguono una serie di romanzi ad opera dello scrittore e regista teatrale Fikry El Azzouzi (Belgio, 1978, marocchino di origine): *Het Schapenfeest* (2010), *De handen van Fatma* (2013), *Drarrie in de nacht* (2014) e *Alleen Zij* (2016).

Ciononostante, se confrontate con i Paesi Bassi, la presenza degli scrittori alloctoni e la quantità delle opere da loro prodotte nelle Fiandre risultano piuttosto esigue. Quali le ragioni che determinano questi due diversi scenari?

Il primo motivo, come sottolinea Brems, è senza dubbio di carattere empirico: il numero degli alloctoni nederlandofoni in Belgio è significativamente inferiore rispetto a quello dei Paesi Bassi. Brems riporta i dati del 2002, anno in cui nelle Fiandre su una popolazione di circa 5,7 milioni si registravano poco più di 275.000 abitanti di nazionalità straniera (4,6%). Altri due possibili motivi suggeriti da Brems sono la scarsa presenza di una tradizione letteraria coloniale e postcoloniale fiamminga e la mancanza di attenzione e di iniziative, almeno prima di una certa data, da parte delle case editrici e delle associazioni culturali.²³

Interessante è la posizione di Jamila Amadou (Marocco, 1979) che nell'articolo *Wij spreken pas als jullie luisteren*²⁴ (Noi parleremmo se voi ascoltaste) sostiene che il silenzio volontario degli aspiranti nuovi scrittori sia legato all'assenza di un pubblico pronto ad ascoltarli, in quanto l'unico posto loro riservato nel panorama letterario fiammingo sarebbe quello di portavoce delle comunità culturali da cui provengono.²⁵ Questa *ossessione per la rappresentatività* è evidenziata anche da Tom Van Imschoot, che rile-

²² BEKERS Elisabeth, *Chronicling Beyond Abyssinia. African Writing in Flanders, Belgium*, in E. Bekers, S. Helff, D. Merolla (a cura di), *Transcultural Modernities: Narrating Africa in Europe*, Rodopi, Amsterdam-New York 2013, p. 64.

²³ BREMS, *Altijd*, cit., p. 674.

²⁴ AMADOU Jamila, *Wij spreken pas als jullie luisteren*, in «De Standaard», 13 oktober 2004.

²⁵ DE MUL, *The Netherlands*, cit., p. 132.

Scrivere tra due culture:
quali i confini della letteratura nederlandese

va come gli scrittori alloctoni siano valutati non tanto per la loro qualità letteraria ma sulla base del loro grado di *rappresentatività culturale*, ossia della misura in cui raccontino qualcosa sulla minoranza etnica da cui provengono.²⁶

La questione viene ripresa anche da Rachida Lamrabet nell'intervento del 21 marzo 2013 presso la *Edinburgh World Writers' Conference*. In riferimento a ciò che la letteratura fiamminga rappresenti per lei, Lamrabet parla di una *letteratura nazionale quasi ostile*:

It was a literature that I could not touch or add something to; it left no room for other stories because these other stories were simply not considered part of the national patrimony, or part of the collective narrative. Sure, these other stories could be very interesting and informative, but they remained the stories of the others, stories from the periphery, that could never affect or alter what was considered the centre or the norm.²⁷

A sostegno della sua opinione, Lamrabet cita le parole del noto critico Mark Cloosterman: «Sure, we like to read allochthonous writers, but only if they meet our criteria and if they make bold statements we secretly enjoy».²⁸

Secondo l'autrice, nonostante i suoi libri parlino di identità, di migrazione, di una società in divenire, tutto ciò che incarna la realtà attuale in Belgio, diversi lettori e critici sono convinti che la sua opera letteraria non abbia nulla a che fare con loro, ma che si tratti di letteratura *altra*, in contrapposizione a quella nazionale. Lamrabet sottolinea come nella società belga sia fortemente radicata la divisione semantica sulla base delle origini etniche al punto da stigmatizzare due categorie contrapposte, *autoctoni* ed *alloctoni*, in cui,

²⁶ VAN IMSCHOOT, *Naar een Vlaamse*, cit. Nell'articolo l'autore utilizza l'espressione «representatiedwang».

²⁷ «Era una letteratura in cui non potevo né toccare né aggiungere qualcosa; non lasciava spazio per le altre storie perché erano semplicemente non considerate parte del patrimonio nazionale, o parte della narrativa collettiva. Certo, queste altre storie potevano essere molto interessanti ed educative, ma rimanevano le storie degli altri, storie di periferia, che non avrebbero mai potuto toccare o alterare ciò che era considerato il centro o la regola» [trad. mia]. LAMRABET Rachida, *A National Literature*, Keynote presented at *Edinburgh World Writers' Conference*, Brussels 21 March 2013.

²⁸ «Certo, ci piace leggere gli scrittori alloctoni, ma solo se questi rispondono ai nostri criteri e se fanno delle affermazioni forti che noi nel nostro intimo condividiamo» [trad. mia]. *Ibidem*.

come rileva Sara De Mul, il diritto degli autoctoni di affermare la propria identità è prioritario rispetto a quello di tutti gli altri. Sia Lamrabet che De Mul individuano come all'origine di questa netta demarcazione vi sia la paura che l'identità nazionale fiamminga, costruita dopo un processo lungo e doloroso, possa essere stravolta, trasformata in qualcos'altro. Paura che contribuisce ad alimentare un diffuso senso di nazionalismo che sfocia nelle attuali tensioni politiche e nelle spinte separatiste in favore della costituzione di uno stato-regione indipendente delle Fiandre. In particolare per Sara De Mul il ricordo del minoritarismo fiammingo continua a mantenere in vita nelle Fiandre un senso di subalternità,²⁹ quella subalternità che secondo Mia Doornaert conferisce ai fiamminghi «l'aspetto di un popolo risentito, schizofrenico, intollerante, non di una maggioranza consapevole ma di una incurabile minoranza complessata».³⁰

È in quest'ottica che diversi critici leggono l'ansia di colmare l'assenza di scrittori alloctoni come l'urgente bisogno di mettersi al passo con i vicini olandesi e allo stesso tempo di costruire una propria identità letteraria autonoma ed in grado di contraddistinguersi dal restante contesto nederlandofono.

Marginalità, identità, appartenenza: le inquietudini delle seconde generazioni

Prendendo spunto dal dibattito sorto in occasione della *Boekenweek*, è emerso come la nuova generazione di scrittori respinga con fermezza ogni etichetta che li releghi in una posizione liminare rispetto alla letteratura nazionale collettiva, a cui essi sentono e rivendicano di appartenere. Questa forte e al tempo stesso delicata tensione tra marginalità e senso di appartenenza attraversa le loro opere, dando forma a contraddizioni, inquietudini e incomprensioni di una società che sta vivendo ciò che è definito un «dramma multiculturale».³¹

²⁹ DE MUL, *The Netherlands*, cit., p. 128.

³⁰ DOORNAERT Mia, *Wrokkige Vlamingen* (Il risentimento delle Fiandre), in «De Standaard», 14 September 2009.

³¹ SCHEFFER Paul, *Het multiculturele drama*, in «NRC Handelsblad», 29 januari 2000.

Scrivere tra due culture:
quali i confini della letteratura nederlandese

Il conflitto identitario della conciliazione tra due culture, tra tradizione ed emancipazione, famiglia e desiderio di autonomia è un leitmotiv ricorrente. Un conflitto che, per citare solo due esempi, le protagoniste di *Vrouwland*³² di Lamrabet e di *De Verstotene*³³ di El Bezaz tentano di risolvere recidendo ogni legame con la cultura e la famiglia di origine per la conquista della propria libertà.

In *Vrouwland* la protagonista Mariam ripudia la cultura da cui proviene, vissuta come incarnazione di marginalità ed arretratezza, cambia persino nome in Mara, ed abbandona per sempre la casa paterna per vivere con Peter, fidanzato belga. Una scelta drastica che esprime il rifiuto di sottostare alle regole di una comunità maschilista per ritagliarsi un ruolo di donna forte ed emancipata nella società. Il muro di sicurezza che Mara erge attorno a sé rivela però tutta la sua fragilità nel momento in cui alcune figure del passato fanno ritorno nella sua vita. La delusione maggiore è quella nei confronti del partito che la mette ai margini, rivelando di avere sfruttato l'esotismo di Mara solo per fini elettorali. Una serie di circostanze la riportano, dopo anni, in Marocco, in un viaggio che mette in discussione tutte le certezze che credeva aver costruito. Ed è proprio lì che viene chiamata a fare un bilancio della sua esistenza: «Sei felice?», le chiede la giovane moglie dello zio, mentre è dedicata alle faccende domestiche.³⁴ Una domanda a cui Mara non riesce a dare una risposta. La protagonista finisce così col sentirsi estranea sia nella comunità marocchina sia nella società belga in cui ha cercato in tutti i modi di crearsi una nuova identità.

Nel romanzo *De Verstotene* è Mina ad essere ripudiata dalla famiglia e dalla comunità marocchina per avere criticato, in alcuni appunti divulgati a tradimento da un compagno di classe, le interpretazioni oscurantiste del Corano. Cacciata violentemente dai genitori, all'età di 18 anni la protagonista deve ripartire da zero. Per superare il dolore del brutale distacco, opera un processo di rimozione: si lascia tutto alle spalle e cambia il suo nome in Amélie Céline, nel tentativo di cancellare ogni traccia della vecchia identità. Raggiunta con gli anni una posizione da impiegata stimata ed affidabile,

³² LAMRABET Rachida, *Vrouwland*, Meulenhoff/Manteau, Antwerpen 2007.

³³ EL BEZAZ Naima, *De Verstotene*, Em. Querido's Uitgeverij, Amsterdam-Antwerpen 2011².

³⁴ LAMRABET, *Vrouwland*, cit., p. 203.

Amélie riceve una grande delusione allorché il capo affida l'incarico di responsabile alla collega Esther. Alla crisi lavorativa si aggiunge quella sentimentale: al termine di una vacanza a New York il fidanzato Mart le annuncia di avere deciso di porre fine alla loro lunga relazione e si trasferisce da una coppia di amici. Amélie ha così un crollo. Si prende un periodo di malattia ed inizia ad andare da una psicologa che con fatica la aiuta a far riaffiorare il passato rimosso: le seconde nozze del padre, l'ossessione della madre per la religione e le rigide regole imposte a lei e alla sorella, fino al ripudio. Il dramma personale si intreccia ed acuisce con il dramma sociale: la notizia dell'assassinio del regista Theo van Gogh per mano del ventisettenne marocchino Mohammed Bouyeri sconvolge profondamente Amélie. A turbarla più di tutto è la vicinanza con quel giovane, il riconoscere nella violenza di quell'atto lo stesso fanatismo ed estremismo raggiunto dalla madre. Rimasta incinta di un giovane ebreo presentatole dalla collega Esther, viene rifiutata da lui quando apprende che è musulmana. Tradita e respinta anche dalla realtà sociale in cui aveva creduto di iniziare una nuova vita, Amélie sale sul cornicione del balcone con l'intenzione di farla finita. Quando però sembra cambiare idea al pensiero del bambino che ha in grembo, perde l'equilibrio. Quell'equilibrio che in vita non aveva mai trovato la fa precipitare nel vuoto.

La conflittualità tra sfera familiare e sfera sociale emerge ancora nel romanzo *De man die niet begraven wilde worden*³⁵ di Lamrabet, in cui il giovane Moncif si ritrova, per l'ennesima volta, nel faticoso ruolo di mediatore. Il fratello Hamid è morto esprimendo il desiderio di essere cremato, prassi vietata dalla religione musulmana. Moncif è di nuovo nel mezzo: tra i genitori, che vogliono seppellire il figlio in Marocco, e la cognata belga, la quale pretende sia rispettata la volontà del marito. Uno degli insegnamenti che il padre di Moncif cerca di trasmettere ai figli è quello di non cadere nell'errore di sentire il Belgio come la propria casa, in quanto agli occhi degli europei loro resteranno sempre dei marocchini. Stranieri da tollerare. Da adolescente Moncif non riesce a comprendere e ad accettare la posizione del padre, ma crescendo si trova amaramente a constatarla. Lo choc maggiore arriva con la vittoria alle amministrative locali del partito dal motto *Ons Volk op eigen Bodem* (Il nostro popolo sul proprio suolo), che aveva basato l'intera campa-

³⁵ LAMRABET Rachida, *De man die niet begraven wilde worden*, De Bezige Bij, Antwerpen 2011.

Scrivere tra due culture:
quali i confini della letteratura nederlandese

gna elettorale contro gli stranieri. Moncif non demorde: la fiducia nel costruirsi un futuro nella sua città sembra ripagarlo quando ottiene un ruolo di prestigio all'interno di un'affermata società assicurativa. Il monito del padre però si traduce in realtà quando Moncif viene arrestato, tenuto in fermo per qualche giorno e licenziato in tronco dopo otto anni di servizio, perché i membri di un'associazione culturale da lui fondata avevano sfilato in una manifestazione in solidarietà del mondo arabo degenerata in atti vandalici. Al pari di Mariam e Mina, per Moncif è il segno di una sconfitta, la mancata appartenenza ed identificazione ad un contesto socio-culturale in cui riesca a sentirsi a casa.

Una risposta positiva e, a mio avviso, un'efficace sintesi delle riflessioni sul valore della scrittura di questa nuova generazione di scrittori, è quella a cui giunge Khadija Arib (Marocco, 1960) nel romanzo autobiografico *Couscous op Zondag*.³⁶ Nel libro quanto nella vita, Khadija sceglie di fungere da ponte tra le due realtà, quella olandese di tutti i giorni e quella della comunità marocchina di Rotterdam Nord, offrendo il suo sostegno alle famiglie marocchine e agli altrettanto disorientati operatori olandesi che conoscono poco di quel mondo. La ricetta vincente di Khadija è vedere nell'alterità un punto di forza, mettendo la propria esperienza al servizio di quanti invece la temono o non sono in grado di rapportarvisi. Mangiare il couscous di domenica piuttosto che di venerdì (giorno dedicato dai musulmani al riposo, alla preghiera e alla casa) è una scelta che intende da un lato conservare la consuetudine di uno dei piatti più tradizionali della cucina marocchina, venendo dall'altro incontro alle usanze degli europei, per i quali il giorno di riposo è la domenica. Il romanzo si conclude con l'immagine di Khadija e delle sue amiche, riunite con le madri e i figli per un pranzo al contempo tradizionale e domenicale: «Dan roept Louiza vanuit de keuken dat de couscous over een uur klaar is en dat ze nu hun huiswerk Nederlands moeten maken, want na de couscous stort hun concentratie in».³⁷ I bambini intanto, Sabra, Hajar e Yasmin, si divertivano a leggere le pagine del libro *Ziezo* di Annie M.G. Schmidt.

³⁶ ARIB Khadija, *Couscous op Zondag. Een familiegeschiedenis*, Balans, Amsterdam 2009.

³⁷ «Louiza gridò dalla cucina che il couscous sarebbe stato pronto in un'ora e che dovevano fare adesso i loro compiti di nederlandese, poiché dopo il couscous la concentrazione sarebbe crollata» [trad. mia]. Ivi, p. 241.

Bibliografia

- AMADOU Jamila, *Wij spreken pas als jullie luisteren*, in «De Standaard», 13 oktober 2004.
- ANBEEK Ton, *Fataal succes. Over Marokkaans-Nederlandse auteurs en hun critici*, in «Literatuur», XVI (1999), pp. 335-342.
- ARIB Khadija, *Couscous op Zondag. Een familiegeschiedenis*, Balans, Amsterdam 2009.
- BOOMSMA Graa, *Gedroomde schrijversbent*, in «Vrij Nederland», 10 maart 2001.
- BEKERS Elisabeth, *Chronicling Beyond Abyssinia. African Writing in Flanders, Belgium*, in E. Bekers, S. Helff, D. Merolla (a cura di.), *Transcultural Modernities: Narrating Africa in Europe*, Rodopi, Amsterdam-New York 2009, pp. 57-69.
- BREMS Hugo, *Altijd weer vogels die nesten beginnen: geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*, Bakker, Amsterdam 2006.
- BUKEMA Rosemarie, MEJER Maaïke, *Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging 1980-2000*, Sdu Uitgevers, Den Haag 2004.
- DE MUL Sara, *The Netherlands is doing well. Allochtoon writing talent is blossoming there: Defining Flemish Literature, Desiring Allochtoon Writing*, in W. Behschnitt, S. De Mul, L. Minnaard (a cura di.), *Literature, Language and Multiculturalism in Scandinavia and the Low Countries*, 71, Rodopi, Amsterdam-New York 2013, pp. 123-146.
- DOORNAERT Mia, *Wrokkige Vlamingen*, in «De Standaard», 14 September 2009.
- EL BEZAZ Naima, *De Verstotene*, Em. Querido's Uitgeverij, Amsterdam-Antwerpen 2011².
- HEYNDERS Odile, *Ten geleide. Literaturen in het Nederlands*, in «Literatuur», XVI (1999), pp. 322-323.
- LAMRABET Rachida, *A National Literature*, Keynote presented at *Edinburgh World Writers' Conference*, Brussels 21 March 2013.
- LAMRABET Rachida, *De man die niet begraven wilde worden*, De Bezige Bij, Antwerpen 2011.
- LAMRABET Rachida, *Vrouwland*, Meulenhoff/Manteau, Antwerpen 2007.
- MINNARD Liesbeth, *New Germans, New Dutch: Literary interventions*, University Press, Amsterdam 2008.
- MÖRING Marcel, *Daar hoor ik thuis*, in «Vrij Nederland», 17 maart 2001.
- PAASNAN Bert, *Een klein aardrijkje op zichzelf, de multiculturele samenleving en de etnische literatuur*, in «Literatuur», XVI, 6 (1999), p. 324-334.
- PRANDONI Marco, *Se fossi in te andrei in Olanda. Letteratura della migrazione nei Paesi Bassi contemporanei*, I Libri di Emil, Bologna 2015.
- SCHEFFER Paul, *Het multiculturele drama*, in «NRC Handelsblad», 29 januari 2000.
- TOPOLSKA Urszula, *Terminologische uitsluiting? Beschouwing over de terminologische benadering van het werk van Nederlandse schrijvers met een andere culturele achtergrond*, in A. J. Gelderblom et al. (a cura di.), *Neerlandistiek de grenzen voorbij. Handelingen Vijftiende Colloquium Neerlandicum*, (Gronin-

Scrivere tra due culture:
quali i confini della letteratura nederlandese

- gen, 24-30 augustus 2003), Internationale Vereniging voor Neerlandistiek, Woubrugge 2004, pp. 349-364.
- VAN DER STEEN Margit, *De 'uitvinding' van de allochtonen*, <https://www.historici.nl/nieuws/de-%E2%80%98uitvinding%E2%80%99-van-de-allochtonen> [cons. il 02/08/2016].
- VAN IMSCHOOT Tom, *Naar een Vlaamse minderheidsliteratuur?*, in «Rekto Verso», n. 33 (januari-februari 2009), <http://www.rektoverso.be/artikel/naar-een-vlaamse-minderheidsliteratuur> [cons. il 20/12/2016].
- VERMEULEN Julien, *Culturele diversiteit in de Nederlandse literatuur. Aanzet tot bibliografie*, in «Kunstijschrift Vlaanderen», 58 (2009), pp. 306-309.

ERIBERTO RUSSO

**Multiformità e dissoluzioni dell'Io nella scrittura di
Yoko Tawada
*Il caso di Das Bad***

Abstract

This paper aims at explaining the role and the representation of the absence in the work of the Japanese writer Yoko Tawada, whose work oscillates between two dimensions: the presence and the absence. The absence must be considered, in her work, as the result of a compression of the self, that is not able to identify itself and does not display itself as identifiable. The way this lack of identification shows itself is through the conscious and unconscious use of the so-called *Lücken*, which can be considered as the formal gap between being and not being. From a literary and aesthetic point of view, they result from the progressive loss of identity, which brings to a dissolution of the identity itself.

Il presente lavoro intende analizzare il ruolo e la configurazione dell'assenza nell'opera della scrittrice nippo-tedesca Yoko Tawada, la cui scrittura oscilla tra due dimensioni: la presenza e l'assenza. L'assenza va letta come risultato di una compressione di un Io che non è in grado di identificare sé stesso e non si rende identificabile all'esterno. Lo stesso processo di identificazione si trasferisce e si manifesta tramite l'uso più o meno consapevole delle cosiddette *Lücken*, che possono essere considerate come lo spazio intermedio e formale tra l'essere e l'assenza. Da un punto di vista letterario ed estetico esse sono il risultato di una perdita identitaria progressiva, che si risolvono in una dissoluzione della stessa identità.

Narrare nell'assenza

Interfacciarsi con l'opera degli autori migranti significa considerare uno spazio della scrittura che non può più essere pensato al singolare, bensì al plurale: in questo contesto di molteplicità la dimensione spazio-temporale, in cui le loro opere agiscono e si sviluppano, si rivela in una complessa processualità, che si avvia con la considerazione di una superficie iniziale, che corrisponde al testo e a tutte le sue caratteristiche stilistiche e tematiche. Scendendo più in profondità, scopriamo uno spazio che potremmo identificare come una *zona di passaggio*, tramite la quale è possibile giungere nello spa-

zio vero e proprio dell'assenza; tale *transito* si attua tramite un sisma narrativo, che si esplica, a sua volta, mediante vuoti contenutistici e formali, le *Lücken*, ovvero le lacune testuali e concettuali.

Tale grammatica processualità della scrittura dell'assenza va considerata nella cornice generale delle teorie di Byung-Chul Han, filosofo coreano di elezione tedesca, che ha tratteggiato un'interessante fisionomia della scrittura dell'assente e dell'assenza in corrispondenza al concetto di *Wesen*.¹ Il punto di partenza va segnalato nel seguente assunto: da una parte indichiamo il concetto di *Wesen*, ovvero di essere come corrispondenza concettuale alla sfera del concreto, rappresentativa di un alto grado di quotidianità; dall'altra abbiamo invece il concetto di *Abwesen* o *Nicht-Wesen*, che presenta più difficoltà sia teoriche che pratiche.² Nel quadro generale dell'intangibilità dell'esistenza, sospesa tra *Wesen* e *Nicht-Wesen*, Byung-Chul Han si interroga sul ruolo del narratore, cui vengono, talvolta, attribuite qualità straordinarie.³ Il narratore occupa un posto di particolare rilievo nella riflessione del filosofo coreano, in quanto rintraccia in esso le caratteristiche del *Wanderer*.⁴ È proprio grazie a quest'associazione che è possibile parlare del *Nicht-Wesen* in relazione al *Wandern*, che si configura come una non appartenenza fisica. Il *Wanderer* non ha una *feste Bleibe und lässt keine Spur zurück*.⁵ Il bravo viaggiatore non deve lasciare tracce del suo passaggio, poiché queste mostrerebbero, in un modo o nell'altro, direzioni e intenzioni che non possono manifestarsi in coloro che vagano. Il transito è, pertanto, l'unica dimensione in cui il narratore può agire, creando, per sé e per la propria scrittura,

¹ Cfr. BYUNG-CHUL Han, *Wesen und Abwesen: nirgends wohnen*, in «Abwesen. Zur Kultur und Philosophie des Fernen Ostens», Merve Verlag, Berlin 2007, pp. 8-9.

² Il fattore più interessante legato al termine *Wesen* è proprio quello di portare con sé un significato molto preciso, ovvero l'appartenenza ad un posto, ad una casa. Esso richiama, cioè, alla mente concetti quali *Haus*, *Haushalt*, *Eigentum*, *Besitz*, *Gefestigte*. Tutto ciò che è possibile riassumere con la parola *Substanz* può dunque essere inserito nel campo semantico del *Wesen*. Il *Nicht-Wesen* viene, invece, letto come dimensione della negazione del possesso.

³ Ivi, p. 13.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

nuove geografie identitarie.⁶ «Dort sind alle Unterschiede verschwunden. Mein Wille hat kein Ziel, und ich weiß nicht, wohin ich komme. Ich gehe und komme und weiß nicht, wohin ich komme. Ich gehe und komme und weiß nicht, wo ich Halt mache. Ich wandere hin und her und weiß nicht, wo es endet».⁷ In questo assunto, fondamentale al fine di comprendere il ruolo dell'assenza e della narrazione nel *Wandern*, è possibile riscontrare il dramma del viaggiatore, che si interroga sui *Wohin* e i *Woher*, che ad esempio nell'opera dell'autrice Yoko Tawada prendono la forma di un *Nirgendwohin* e di un *Nirgendwoher*, come dimostra, ad esempio, l'incipit del racconto *An der Spree*: «Ich bin in Europa. Ich weiß nicht, wo ich bin».⁸ Il vagare e il narrare trovano, in quest'assenza di punti di riferimento, un punto di raccordo sino a definirsi entro il quadro di una narrazione errante.

Nel panorama descritto si muove anche il corpus letterario di Yoko Tawada, la quale, come il narratore errante, oscilla tra varie dimensioni fisiche e spirituali. Ciò è dovuto in primo luogo all'evidente tensione rintracciabile tra la sua provenienza, dunque il suo *Woher*, e il suo *Wohin*, al quale è però difficile attribuire una specifica identità.⁹ In secondo luogo nella sua opera è possibile riscontrare una serie di contraddizioni e di peregrinazioni testuali e lessicali, che diventano oggetto di indefinibilità: un'indefinibilità di fronte alla quale bisogna arrendersi¹⁰ e che si traduce in inafferrabilità narrativa e dunque in un'assenza che non è mai statica e silenziosa, bensì causa di movimenti e di rivolgimenti diegetici.

⁶ Ivi, p. 14.

⁷ *Ibidem*.

⁸ TAWADA Yoko, *An der Spree*, in Ead., *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 2011³, p. 11.

⁹ Tawada è di nazionalità giapponese: questo aspetto assume nella sua identità di autrice una modalità di rappresentazione piuttosto problematica, in quanto residente da moltissimi anni in Germania.

¹⁰ Cfr. PERRONE CAPANO Lucia, *Schwankungen und Verwandlungen. Übersetzungsprozesse in Yoko Tawadas Das Bad*, in C. Ivanovic, B. Agnese, S. Vlasta (a cura di), *Die Lücke im Sinn*, Stauffenburg, Tübingen 2015, pp. 125-126.

Declinazioni dell'assenza in Yoko Tawada

Se dovessimo trovare una metafora per definire l'opera di Yoko Tawada, potremmo facilmente ricorrere alla metafora della fluidità. La presenza di elementi presi dalla dimensione marittima, come le navi, il porto, il mare, i laghi e l'acqua stessa,¹¹ fa sì che possa essere possibile parlare di una complessa concezione dello spazio narrativo, arricchito dalla presenza di una scrittura che potrebbe essere paragonata al movimento delle onde.¹² Nella dimensione narrativa di Tawada, abitata da svariate tracce di surrealismo, le parole fluttuano, influenzando l'andamento narrativo dei testi, siano essi racconti, *pièces* teatrali o poesie. In altre parole, come afferma Christine Ivanovic, nell'opera di Tawada «alles fließt»,¹³ provocando uno sconvolgimento delle categorie di spazio e tempo che, appunto, fluendo, si congiungono. Lo spazio in cui Tawada si muove è uno spazio allo stesso tempo metaforico e

¹¹ Tawada ha dedicato un ciclo di lezioni alla trasfigurazione poetica dell'acqua, tenute all'Università di Amburgo nel contesto della Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik, finanziata dalla Zeit-Stiftung Ebelin e Gerd Bucerius, e risultate nella pubblicazione di un volume intitolato *Fremde Wasser* (Konkursbuch Verlag, Tübingen 2013). La scelta dell'acqua come *Leitmotiv* della riflessione poetologica di Tawada è da rintracciare, in particolare, in due aspetti. Da un lato l'acqua incarna pienamente l'epitome dell'informe e dell'amorfo e costituisce, pertanto, una simbologia che ridefinisce la quotidianità e la pratica narrativa dell'autrice. Dall'altro essa richiama e approfondisce una questione già presente nel racconto *Wo Europa anfängt* (1991), in cui l'Io narrante afferma che viaggiare significava, per la nonna, bere acqua estranea: l'acqua diventa, pertanto, foriera e rappresentativa della dimensione dell'estraneità. All'interno di tale costellazione di significati *altri*, Tawada confronta la propria storia personale e il proprio rapporto con l'acqua con il ruolo che quest'ultima ha svolto nello sviluppo delle relazioni sociali ed economiche tra il Giappone e altre nazioni. La riflessione dell'autrice si muove, principalmente, in tre dimensioni: lo scambio culturale, il trasferimento di conoscenze e pratiche e l'affermazione sia individuale che collettiva.

¹² Cfr. TAWADA Yoko, GUTJAHR Ortrud, *Über die Muttersprache als erste Fremdsprache und Kursänderungen*, in Y. Tawada, *Fremde Wasser*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 2013, pp. 17-45 [41].

¹³ Il saggio cui si fa cenno è *Alles fließt: Die Uneinheitlichkeit von Zeit und Raum. Zum Ort der Geschichte im interkulturellen Dialog*, presente nel volume TAWADA Yoko, *Fremde Wasser*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 2013, pp. 394-416. In questo saggio Ivanovic rileva una disomogeneità tra tempo e spazio nell'opera di Tawada, partendo dal concetto generale di *Uneinheitlichkeit* e applicando il suo punto di vista a due *Stücke* di Tawada, *Till* (1998) e *Sancho Pansa* (2010).

metamorfico, che, attraverso la propria fluidità, assume continuamente nuove forme e nuovi contenuti. Per tale motivo si è parlato di una tendenza dell'autrice, oltre che al surrealismo, anche al *realismo magico*.¹⁴

Das Bad (1989)

Scritto in giapponese, tradotto in tedesco da Peter Pörtner – la versione originale in giapponese è apparsa solo nel 2010 in una veste grafica nuova con testo a fronte – e pubblicato nel 1989 in Germania, *Das Bad* occupa un ruolo di particolare rilievo nella produzione di Yoko Tawada. Il romanzo può essere inteso come banco di prova narrativo, sul quale l'autrice ha reso possibile la commistione tra la dimensione dell'assenza e del surreale. Il bagno, che dà il titolo al romanzo, rappresenta, forse nella maniera più compiuta, il luogo in cui la liquidità e la fluidità prendono forma: lo scorrere dell'acqua e l'incontrarsi/scontrarsi di quest'ultima con il corpo umano potrebbe essere considerato come il contatto tra ciò che ha forma – il corpo – e ciò che non ne ha – l'acqua. Il bagno, che funge da collante ed intermediario, è il luogo in cui la forma senza forma per eccellenza incontra la forma. La liquidità stessa diventa spazio, traducendosi in quell'esistenza ossimorica cui Zygmunt Bauman ha tentato di dare una forma,¹⁵ descrivendo un processo che è possibile rintracciare molto spesso nei testi di Tawada: gli ossimori e gli scontri dell'esistenza con la liquidità, intesa sia come caratteristica dell'acqua sia come metafora per l'iper velocità della contemporaneità, rendendo possibile la definizione della sua opera nel quadro dello spazio del surreale e del paradossale.

Nel racconto *Das Bad*, però, lo spazio che gli presta il nome è uno spazio simbolico; non a caso, come osserva Marc Augé, le dimensioni spaziali contemporanee hanno esperito una mutazione semantica: si parla oggi di *universi simbolici* e *non-luoghi*.¹⁶ Allo stesso modo, il bagno che Tawada pone al centro della narrazione diventa un universo *altro* in cui la descrizione prende

¹⁴ Cfr. DAYIOGLU-YUCEL Yasemin, *Magischer Realismus bei Tawada?*, in Y. Tawada, *Fremde Wasser*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 2013, pp. 437-438.

¹⁵ Cfr. BAUMAN Zygmunt, *Introduzione*, in Id., *Vita liquida*, trad. it. di M. Cupellaro, Editori Laterza, Roma-Bari 2005, pp. VII-IX [VII].

¹⁶ Cfr. AUGÉ Marc, *Non-luoghi*, trad. it. di D. Rolland, Elèuthera, Milano 2009, pp. 46-47.

forma e si fa parola, tramite l'istituzione di un rapporto di interdipendenza tra il bagno e la simbologia che quest'ultimo rappresenta. Il bagno va quindi inteso contemporaneamente come un universo simbolico e come un non-luogo, dal quale far emergere la dimensione narrativa.

L'immagine e lo specchio in Das Bad

Der menschliche Körper soll zu achtzig Prozent aus Wasser bestehen, es ist daher auch kaum verwunderlich, dass sich jeden Morgen ein anderes Gesicht im Spiegel zeigt. Die Haut an Stirn und Wange verändert sich von Augenblick zu Augenblick wie der Schlamm in einen Sumpf, je nach der Bewegung des Wassers, das unter ihm fließt, und der Bewegung der Menschen, die auf ihm ihre Fußspuren hinterlassen.¹⁷

Il tono quasi scientifico dell'incipit del racconto propone una serie di trasformazioni che convergono verso la rappresentazione di molteplici elementi fisici quali il viso, la pelle, le guance e la fronte. Il corpo è composto per l'80 % da acqua, per tale motivo l'immagine di noi stessi che lo specchio ci dà, muta ogni giorno. Questa riflessione apre la strada ad una prima considerazione dell'esistenza di un *Io* – che in questo caso non si è ancora palesato e che resta dunque ancora nella sfera dell'impersonalità – e di un ambiente esterno, che porta l'individuo a ri-definirsi ogni giorno. Con l'introduzione del concetto di *Bewegung*, legato all'acqua e all'essere umano, si manifesta un altro punto di vista: il movimento del corpo si accompagna ed è dunque contemporaneo a quello dell'acqua contenuto al suo interno e motiva i cambiamenti e le tracce che è possibile rilevare all'esterno. I cambiamenti si concentrano in una zona ben precisa: il viso. Il mezzo attraverso il quale è possibile rilevare le differenze è lo specchio, che gioca sicuramente un ruolo fondamentale all'interno del racconto e all'interno del pensiero occidentale. Esso richiama, infatti, una serie di istanze antropologiche – basti pensare a Lacan e alla sua disamina sulla funzione dello sguardo e dell'occhio nello

¹⁷ TAWADA Yoko, *Das Bad*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 1989, p. 7. «Il corpo umano deve essere composto per l'80 per cento di acqua, perciò non bisogna meravigliarsi del fatto che ogni mattina, nello specchio, viene mostrato un viso diverso. La pelle sulla fronte e sulle guance cambia di attimo in attimo come il fango in una palude, a seconda del movimento dell'acqua che fluisce sotto di lui e a seconda del movimento delle persone, che lasciano tracce del loro passaggio» [trad. mia].

scritto *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1966).¹⁸

Nello specchio c'è riflesso un volto *altro*, la cui pelle diventa teatro di una mutazione semantica, assurgendo a metafora.¹⁹ Attraverso i diversi colori della pelle può esserci un primo riconoscimento della differenza: una differenza che «wurde direkt auf meine Haut aufgetragen wie eine fremde Schrift, die ich zwar spüren, aber nicht lesen konnte».²⁰ Le difformità possono essere dunque percepite, ma non sempre lette da coloro che potrebbero essere indicati come *differenti*: è infatti solo tramite lo sguardo dell'altro, che la *diversità* si manifesta.²¹

Neben dem Spiegel hing in einem Rahmen eine Portraitaufnahme von mir. Mein Tag begann damit, dass ich beim Vergleich des Spiegelbilds mit der Fotografie Unterschiede entdeckte, die ich dann mit Schminke korrigierte. Im Vergleich zu dem frischen Teint auf dem Foto wirkte das Gesicht im Spiegel blutleer; wie das einer Toten. Wahrscheinlich erinnerte mich der Rahmen des Spiegels deshalb an den Rand eines Sargs.²²

Se nell'incipit la riflessione prendeva forma al presente, la riflessione successiva, che fa pensare a un racconto di qualcosa accaduto nel passato, presenta il preterito. Si abbandona l'approccio tecnico che vuole il corpo umano

¹⁸ Tale scritto è presente negli *Scritti* di Jacques Lacan, risalenti al 1936 (Einaudi, Torino 2002 [1966]).

¹⁹ KÖNIGSBERG Matthew, *Nachtzug nach nirgendwohin*, in H. L. Arnold (a cura di), *Heft 191/192. Yoko Tawada, Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Text und Kritik, Göttingen 2011, pp. 99-102.

²⁰ TAWADA Yoko, *Talisman*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 2015, p. 44. «Una differenza che portavo addosso sulla mia pelle come una scrittura straniera, che riuscivo a percepire senza essere in grado di leggerla» [trad. mia].

²¹ Cfr. IVANOVIC Christine, MATSUNAGA Miho, *Tawada von zwei Seiten – Eine Dialektüre in Stichworten*, in H. L. Arnold (a cura di), *Heft 191/192. Yoko Tawada, Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Text und Kritik, Göttingen 2011, p. 127.

²² TAWADA Yoko, *Das Bad*, cit., p. 7. «Accanto allo specchio c'era una cornice con un mio ritratto. La mia giornata cominciava col confronto della mia immagine allo specchio con la fotografia per scoprire le differenze, che correggevo con il trucco. A differenza del colore lucente sulla foto, il mio viso era esangue, come quello di una morta. Probabilmente la cornice dello specchio mi ricordava i bordi di una bara» [trad. mia].

composto perlopiù da acqua e ci si avvia ad un tono più personale, marcato dalla presenza dell'*Ich-Erzählerin*. Non vi è nulla di casuale: lo specchio si trova accanto a una cornice e, insieme alla fotografia, veicola le differenze che il personaggio rileva sul suo viso. La visione speculare non costituisce l'unico strumento tramite il quale diventa possibile definire le dissomiglianze, bensì anche la fotografia, che si configura come foriera di alterità. L'espressione «Mein Tag begann damit [...]» veicola l'idea di una ripetitività dell'azione. Quasi a emulare un rito, il personaggio confronta quotidianamente la sua immagine allo specchio con quella presente nel ritratto, in modo da poter correggere artificialmente, col trucco, le incongruenze.

Lo sguardo diretto verso lo specchio e verso la fotografia al fine di definire la propria identità può essere letto alla luce della metafora dello specchio introdotta da Jacques Lacan: l'incontro dell'individuo con la propria immagine allo specchio è, secondo il filosofo, un momento fondamentale dell'esistenza di ciascuno, in quanto necessario alla formazione di un'identità e di una coscienza sociale individuale. Lacan affronta tale argomento prendendo in considerazione due esperienze opposte dell'individuo: l'infanzia e la morte.²³ Non a caso, dopo essersi guardata allo specchio e aver appurato le differenze con il ritratto, la protagonista paragona la sua immagine a quella di un morto: la pallida immagine che lo specchio produce del suo viso fa pensare, di fatti, a un cadavere.²⁴ Lo specchio non porta con sé solo l'immagine di un individuo che deve determinare il suo ruolo e la sua identità sociale, ma può far scattare anche il cosiddetto *memento mori*. C'è una tradizione orientale, infatti, che vuole i morti conservati nello specchio, poiché questi ultimi, attraverso la conservazione speculare, possono essere protetti dall'oblio.²⁵

L'immagine che la protagonista si ritrova dinanzi agli occhi è un'immagine diversa da quella della foto. Per tale motivo l'azione artificiale

²³ Cfr. LACAN Jacques, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in Id., *Scritti*, trad. it. a cura di G. B. Contri, Einaudi, Torino 2002 [1966], pp. 87-88.

²⁴ Cfr. FISCHER Sabine, *Wie der Schlamm in einen Sumpf. Ich Metamorphosen in Yoko Tawadas Kurzroman Das Bad*, in M. Howard (a cura di), *Interkulturelle Konfigurationen. Zur deutschsprachigen Erzählliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft*, Iudicium Verlag, München 1997, pp. 63-67.

²⁵ *Ibidem*.

è necessaria: il trucco deve riparare, producendo una copia del ritratto, che viene infine identificato come *imago* originale e reale. In una rete di complesse relazioni tra realtà e finzione, la protagonista sovverte le due istanze, producendo una frattura tra l'immagine originale e l'immagine ritratta. Queste ultime non potranno mai coincidere fino in fondo, poiché le dimensioni spazio-temporali nelle quali sono state percepite non combaciano. Si tratta pertanto di una protesi dello spazio e del tempo, in cui il tentativo di somigliare all'immagine del ritratto non è un mero voler copiare l'originale nel suo essere originale, bensì un voler riprodurre un'immagine sospesa tra l'adesso e il passato.²⁶ Qual è il ruolo dell'originalità, o meglio, in che modo è possibile definire originale un elemento che potrebbe essere inserito in una dimensione fittizia, come ad esempio la foto? La foto non è altro che una maschera che riesce a riprodurre un'immagine; non sempre tale immagine, però, rappresenta la verità, poiché, come la stessa *Ich-Erzählerin* afferma, le immagini del nostro viso o del nostro corpo non possono essere sempre uguali, poiché sottoposti a continue modifiche fisiologiche.²⁷

L'immagine e lo specchio rappresentano ciò che non c'è: più precisamente, essi sono in una relazione paradigmatica con il momento della narrazione. Nel momento in cui vengono raccontati e/o presi in considerazione come esempi, non sono presenti: il tentativo di riprodurre fisicamente un elemento in *absentia* fallisce. L'unico modo possibile per riprodurre l'assenza è la *parola*, che può fungere da rimedio, poiché assume significato nello stesso momento in cui nasce e riesce, attraverso la proprietà sintagmatica, a rendere presenti anche gli elementi che, in effetti, non possono essere presenti. Tawada procede per contrasti, ossimori e contraddizioni, in modo da poter giungere a un universo simbolico, che a questo punto della riflessione non scopriamo essere chiuso, come afferma Marc Augé, ma aperto alle suggestioni dell'esterno.²⁸

Tawada ribalta i *topoi* che individuano nel viso l'originale e nelle foto e nello specchio la rappresentazione. Nella dimensione del racconto la protagonista deve somigliare alla foto: questa realtà fittizia mette in discussione

²⁶ Cfr. IVANOVIC, MATSUNAGA, *Tawada von zwei Seiten*, cit., p. 126.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Cfr. AUGÉ, *Non-luoghi*, cit., p. 47.

anche l'idea di una possibile costruzione identitaria della *Ich-Erzählerin*.²⁹ Se è vero che il guardarsi allo specchio conduce a una presa di coscienza del proprio Io, in quanto ci si confronta con la propria immagine *originale*, cosa accade quando l'individuo ri-definisce il canone di *originale*, attribuendo quest'ultimo aggettivo a una foto? Questi interrogativi, che rimangono in sospeso, conducono alla produzione più o meno consapevole di *Lücken* difficili da colmare.³⁰ «Das Foto von mir, das an der Wand neben dem Spiegel befestigt war, hatte Xander vor ein paar Jahren aufgenommen».³¹

Il secondo capitolo si apre con l'introduzione di un personaggio maschile di nome Xander. La *Ich-Erzählerin* deve posare per alcune fotografie che Xander, fotografo professionista, ha intenzione di farle con la sua macchina fotografica. È il primo incontro tra il fotografo e la modella, la quale in effetti non è neanche una vera e propria modella. L'uomo ha intenzione di utilizzare le fotografie della protagonista per alcuni manifesti pubblicitari e le chiede di guardare nell'obiettivo della fotocamera. La confusione della protagonista sembra quasi influenzare la lente che prova ad afferrare la sua immagine. I suoi occhi non riescono però a stare fermi, vengono paragonati dalla stessa a dei pesci di luce che provano a fuggire nell'aria.³² La situazione si complica con una richiesta specifica di Xander: l'uomo chiede, infatti, alla donna di guardare nell'obiettivo della fotocamera, cercando di *japanisch dreinschauen*.³³ La donna osserva l'obiettivo e ha quasi l'impressione che quell'occhio meccanico possa catturare non solo il suo aspetto esteriore ma anche quello interiore, e dunque la psiche. Terminata la sessione fotografica, il lettore viene informato di un avvenimento piuttosto bizzarro: Xander comunica alla donna che la stessa non è presente nelle foto.³⁴ L'immagine esiste, la foto è stata fatta ed è riuscita, fallimentare è stata però la riproduzione del sog-

²⁹ Cfr. WEINBERG Manfred, *Von Spiegeln, Fotos und Worten*, in Y. Tawada, *Fremde Wasser*, Konkursbuch Verlag, Tübingen, 2013, pp. 218-236.

³⁰ Ivi, p. 225.

³¹ TAWADA, *Das Bad*, cit., p. 25. «La mia foto, che era appiccicata al muro, l'aveva fatta Xander qualche anno prima» [trad. mia].

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 31.

getto principale: la fotomodella. Sullo sfondo, che esiste e che è venuto addirittura bene nella foto, si staglia il vuoto, di nuovo una *Lücke*, questa volta legata a una materialità fisica che manca l'obiettivo di essere materiale; quel vuoto non dovrebbe esistere: è lo stesso Xander a farcelo capire, demandando la colpa dell'assenza della fotomodella sulla foto a un senso d'appartenenza nipponica piuttosto scarso.³⁵ Per razionalizzare l'assurdità dell'evento viene dunque chiamata in causa un'antica dicotomia caratterizzata dalla fisicità e dalla sensibilità. La pausa che intercorre tra la notizia e la razionalizzazione di quest'ultima rappresenta forse la *Lücke* più problematica e incolmabile, in quanto ci si trova di fronte a un evento paradossale e surreale, che sovverte l'ordine delle cose. Di nuovo le parole si sostituiscono all'incredulità e all'assenza, lasciando che la narrazione continui a fluire nell'assurdo.

«Darf ich Sie schminken?».³⁶ Il motivo del trucco ritorna a eliminare qualsiasi imbarazzo: attraverso l'artificialità è possibile riparare il guasto, se di guasto si può parlare, dunque all'assenza di forma di una forma che però esiste: la fotomodella e il suo corpo.³⁷ Dietro l'idea di artificialità vi è un processo ben preciso: prima la crema, poi la pelle, poi il contorno degli occhi, poi la bocca e poi le labbra. Xander fa il possibile affinché l'immagine della protagonista possa essere quanto più aderente all'immagine di una donna giapponese. Attraverso una X, disegnata sulle guance e baciata dallo stesso Xander, si compie il miracolo della foto.³⁸ L'uomo tedesco che influenza la donna giapponese, innescando un processo nel quale lui rappresenta il *Master*. Allo stesso modo è possibile leggere questa dialettica uomo tedesco-donna giapponese come emblematica di una dialettica ancora più profonda quale quella *materialità-sensibilità*. La materialità dell'uomo tedesco e il suo tentativo di modellare la natura della donna giapponese sono di gran lunga più efficaci della sensibilità della donna.³⁹ In questa costellazione *materia-sensibilità*, l'uomo vince sulla donna.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ivi, p. 33. «Posso truccarla?» [trad. mia].

³⁷ Ivi, pp. 33-34.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Cfr. WEINBERG, *Von Spiegeln*, cit., p. 226.

L'idea dello specchio, delle foto, della fotocamera – anch'essa paragonata ad uno specchio – è inestricabilmente legata alla figura della fotomodella: l'idea di originale viene nuovamente meno per dare spazio all'idea di una legittimità della rappresentazione e della copia.⁴⁰

Il mondo dei morti e la bara trasparente

Verso la fine del testo la simbologia dello specchio e dell'immagine ritornano: la donna ha deciso di capovolgere lo specchio regalato dalla madre. In questo gesto è possibile leggere forse un tentativo di dimenticare l'esistenza di quello specchio e i rapporti problematici con la madre. Allo stesso tempo essa giustifica la sua decisione di non utilizzare lo specchio per truccarsi, affermando che le donne adulte non ne hanno bisogno.⁴¹ Queste ultime hanno infatti una perfetta percezione della propria pelle, che diventa, a questo punto della narrazione, una membrana che separa questo mondo da *quell'altro*. L'altro mondo cui la narratrice fa cenno parlando della pelle è il mondo dei morti, nel quale lei stessa si imbatte, attraverso l'incontro con la donna morta, che ogni sera, attraverso la sua pelle, riuscirà a visitare il mondo dei vivi. La trasparenza diventa un richiamo all'ultima metamorfosi della donna, la quale, dopo l'estenuante costellazione di metamorfosi – modella, interprete e dattilografa – cui è stata sottoposta dalle sue realtà, affermerà di essersi trasformata, in ultima istanza, in una bara trasparente: «Erst recht bin ich kein Photomodell, denn ich bin auf Fotos gar nicht zu sehen. Ich bin ein transparenter Sarg».⁴²

La costellazione di modelli femminili con cui la *Ich-Erzählerin* deve confrontarsi sono il risultato della crasi culturale tra Occidente e Oriente. La provenienza della donna, sicuramente asiatica, giustifica anche le molteplici metamorfosi cui la donna si sottopone. Come abbiamo avuto modo di vedere con l'analisi dello specchio e della figura della modella, dopo tutte queste trasformazioni è impossibile mantenere integra la propria identità; tale im-

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Cfr. TAWADA, *Das Bad*, cit., p.181.

⁴² Ivi, p. 185. «Non sono proprio una fotomodella, perché non sono visibile nelle foto. Sono una bara trasparente» [trad. mia].

possibilità viene acuita dalla presenza di quadri complessi entro i quali le donne orientali e le donne occidentali devono rientrare. Dalla complessità dell'aderenza ad una cultura o/e a un'altra nascono le *metamorfosi* della protagonista.⁴³

Il continuo cambiamento di identità della protagonista porta il lettore a valutare l'idea di un'inaffidabilità della *Ich-Erzählerin*, la quale si presenta prima come fotomodella, poi come interprete, poi come dattilografa, senza mantenere integra alcuna delle identità da lei stessa rivelate.⁴⁴

L'introduzione dell'espressione *In Wirklichkeit* ricorre in tutto il testo per riparare alla bugia sulla propria identità. Il lettore si ritrova dunque a rincorrere, insieme alla stessa protagonista, una forma che non riuscirà mai a definirsi totalmente. La *lügende Ich-Erzählerin* di Tawada è di certo alla ricerca di un'identità. Tutto potrebbe essere però letto da un altro punto di vista: e se la protagonista non fosse affatto alla ricerca della sua identità, bensì alla ricerca del *cosa* lei stessa dovrebbe rappresentare nella *sua* idea di mondo?⁴⁵ L'identità della donna non può che essere sospesa in una *Zwischenwelt*, la stessa dalla quale Tawada parla e nella quale scrive. Tutte e tre le identificazioni e le identità – come interprete, dattilografa e fotomodella – non appaiono nel testo in un ordine ben preciso, ma sono realmente sovrapposte. Le tre figure, dalle quali la stessa protagonista ad un certo punto prende le distanze, rappresentano il *Durcheinander* e l'*Untereinander*.⁴⁶ Dopo tutti questi cambiamenti e il continuo rincorrere la propria forma, la protagonista viene privata della propria lingua. Il *Zungeverlust* non le lascia altro scampo: di sicuro senza la sua lingua non le potrebbe essere possibile fare l'interprete. Le possibilità di rendere reale una delle sue identità fittizie comincia a indebolirsi sempre di più dal momento in cui, oltre a essere priva della *Zunge*, la donna non riesce neanche più a ricordare le lettere; resta dunque sospesa in una condizione intermedia l'idea di essere una fotomodel-

⁴³ Cfr. KIM John Namyun, *Die Poetik einer transzendentalen Deduktion. Das Ich bei Tawada und Kant*, in H. L. Arnold (a cura di), *Hef 191/192. Yoko Tawada, Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, Text und Kritik*, Göttingen 2011, p. 94.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ WEINBERG, *Von Spiegeln*, cit., p. 232.

la. Anche stavolta, però, l'idea sfuma per via dell'impossibilità di essere vista sulle foto. L'ultima frase suona quasi come una auto-rappresentazione responsabile: in assenza di altre possibilità, la donna sceglie di essere una bara trasparente, la quale rappresenta, senza dubbio, la simbologia più importante, in quanto essa funge da sintesi e da cifra rappresentativa dell'intero testo.⁴⁷ In ultima istanza si tratta di individuare uno spazio in cui poter definire le linee dell'assenza d'identità, e cioè di una forma della protagonista e un vero e proprio spazio dell'assenza che deve essere in relazione paradigmatica con le identità che lo abitano. Ci confrontiamo, dunque, con uno spazio che si dilata a dismisura fino a infrangere i limiti soggettivi e domestici di cui *Das Bad* è intriso.

Conclusioni

Nell'opera di Tawada, che è attualmente una delle autrici contemporanee di lingua tedesca più studiate – intorno alla stessa si è creato un cenacolo di studiosi, che hanno reso possibile la nascita di una *Tawada-Forschung* – non esistono confini ben precisi tra l'identità e le forme che la stessa assume. Il personaggio principale del romanzo *Das Bad*, smettendo di vivere oltre sé stessa, non essendo capace di *essere*, prende il controllo e decide di diventare una bara trasparente, che è, in ultima analisi, contemporaneamente il punto di fuga e l'esito di una vita vissuta nello spazio della molteplicità. È proprio grazie all'introduzione della figura della bara trasparente che la narrazione si apre verso l'esterno, abbandonando l'interno e fluttuando verso l'inestricabile e l'inspiegabile.

Bibliografia

- AUGÉ Marc, *Non-luoghi*, trad. it. di D. Rolland, Elèuthera, Milano 2009.
BAUMAN Zygmunt, *Introduzione*, in Id., *Vita liquida*, trad. it. di M. Cupellaro, Editori Laterza, Roma-Bari 2005, pp. VII-IX.
BYUNG-CHUL Han, *Wesen und Abwesen: nirgends wohnen*, in «Abwesen. Zur Kultur und Philosophie des Fernen Ostens», Merve Verlag, Berlin 2007.

⁴⁷ *Ibidem*.

- BRANDT Bettina, *The Unknown Character: Traces of the Surreal in Yoko Tawada's Writings*, in D. Slaymaker (a cura di), *Yoko Tawada. Voices from everywhere*, Lexington Books, Plymouth 2007, pp. 111-124.
- DAYIOGLU-YUCEL Yasemin, *Magischer Realismus bei Tawada?*, in Y. Tawada, *Fremde Wasser*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 2013, pp. 437-438.
- FISCHER Sabine, *Wie der Schlamm in einen Sumpf. Ich Metamorphosen in Yoko Tawadas Kurzroman Das Bad*, in M. Howard (a cura di), *Interkulturelle Konfigurationen. Zur deutschsprachigen Erzählliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft*, Iudicium Verlag, München 1997, pp. 63-67.
- GUTJAHR Ortrud, TAWADA Yoko, *Über die Muttersprache als erste Fremdsprache und Kursänderungen*, in Y. Tawada, *Fremde Wasser*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 2013, pp. 17-45.
- KIM John Namjun, *Die Poetik einer transzendentalen Deduktion. Das Ich bei Tawada und Kant*, in H. L. Arnold (a cura di), *Heft 191/192. Yoko Tawada, Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Text und Kritik, Göttingen 2011, pp. 94-98.
- KÖNIGSBERG Matthew, *Nachtzug nach nirgendwohin*, in H. L. Arnold (a cura di), *Heft 191/192. Yoko Tawada, Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Text und Kritik, Göttingen 2011, pp. 99-107.
- IVANOVIC Christine, *Alles fließt: Die Uneinheitlichkeit von Zeit und Raum. Zum Ort der Geschichte im interkulturellen Dialog*, in Y. Tawada, *Fremde Wasser*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 2013, pp. 345-416.
- IVANOVIC Christine, MATSUNAGA Miho, *Tawada von zwei Seiten-Eine Dialektüre in Stichworten*, in H. L. Arnold (a cura di), *Heft 191/192. Yoko Tawada, Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Text und Kritik, Göttingen 2011, pp. 108-156.
- LACAN Jacques, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in Id., *Scritti*, trad. it. a cura di G. B. Contri, Einaudi, Torino 2002 [1966], pp. 87-88.
- PERRONE CAPANO Lucia, *Schwankungen und Verwandlungen. Übersetzungsprozesse in Yoko Tawadas Das Bad*, in C. Ivanovic, B. Agnese, S. Vlasta (a cura di), *Die Lücke im Sinn*, Stauffenburg, Tübingen 2015, pp. 125-138.
- TAWADA Yoko, *Das Bad*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 1989.
- TAWADA Yoko, *An der Spree*, in Ead., *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 2011³.
- TAWADA Yoko, *Fremde Wasser*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 2013.
- TAWADA Yoko, GUTJAHR Ortrud, *Über die Muttersprache als erste Fremdsprache und Kursänderungen*, in Y. Tawada, *Fremde Wasser*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 2013, pp. 17-45.
- TAWADA Yoko, *Talisman*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 2015.
- WEINBERG Manfred, *Von Spiegeln, Fotos und Worten*, in Y. Tawada, *Fremde Wasser*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 2013, pp. 218-236.

SEZIONE 3: MARGINALITÀ LINGUISTICA

Varietà linguistiche in contatto:

gerghi e interlingue

VINCENZO SIMONIELLO

Le langage wesh-wesh: il gergo dei giovani delle banlieues francesi tra ricerca identitaria, marginalità e integrazione nell'era dei social media

Abstract

The jargon spoken in the French *banlieues*, the so-called *wesh-wesh* language, has known, in the last two decades, a remarkable evolution and an increasing spread among the youngest age groups of the population. *Frontier language* that arises from the contact between French, Arabic dialects and other immigration languages in the context of suburban realities, the use of this particular linguistic code is nowadays easily and mostly traceable in the francophone (black) rap/hip hop music scene, which often are an expression of a malaise linked to the particular living conditions in the *banlieues*. Today considered by specialists as a sort of variety of the standard language, the *wesh-wesh* is also a slang now increasingly prevalent in a cross-(socio)cultural perspective among the French younger generations, mainly thanks to the various and diverse communicative possibilities of social media. Based on the presence of a consistent terminological corpus of the most significant (hyper)textual attestations on the Net, this study aims to analyze such a jargon variety of French/francophone youth, with a particular attention to today's viral spread modalities through the new media of digital communication.

Il gergo parlato nelle *banlieues* francesi, il cosiddetto linguaggio *wesh-wesh*, ha conosciuto, negli ultimi due decenni, una notevole evoluzione e una crescente diffusione nelle fasce più giovani della popolazione. *Lingua di confine* che nasce dal contatto tra il francese, l'arabo dialettale e gli altri idiomi dell'immigrazione nel contesto delle realtà di periferia, l'utilizzo di questo peculiare e molto spesso *criptico* codice linguistico è oggi facilmente e prevalentemente rintracciabile nei brani rap/hip-hop della scena musicale francofona, che sono spesso espressione di un malessere legato alle particolari condizioni di vita nelle *banlieues*. Considerato ormai dagli specialisti una sorta di variante della lingua standard, il linguaggio *wesh-wesh* risulta essere al contempo uno slang oggi sempre più diffuso in maniera socio-culturalmente trasversale tra le nuove generazioni di francesi, soprattutto grazie alle molteplici e diversificate possibilità comunicative dei social media. Sulla base di un consistente corpus terminologico e delle più significative attestazioni (iper)testuali presenti in rete, il presente studio si propone di analizzare tale varietà gergale dei giovani francesi/francofoni, con particolare attenzione alle odierne modalità di diffusione virale attraverso i nuovi media della comunicazione digitale.

Le langage wesh-wesh: il gergo dei giovani delle *banlieues* francesi tra ricerca identitaria, marginalità e integrazione nell'era dei social

Il francese parlato nelle *banlieues* – e non esclusivamente nelle periferie parigine – è quello che oggi viene comunemente definito *langage wesh-wesh*,¹ denominazione con tutta probabilità derivata dall'espressione dialettale algerina *Wesh rak*,² che viene utilizzata come forma colloquiale di saluto o per rimarcare, anche in senso peggiorativo, un'esclamazione.

Questo peculiare gergo giovanile nasce dalla contaminazione quotidiana tra la lingua francese e le lingue dell'immigrazione e in cui confluisce il *verlan* dei *beurs*³ degli anni '70 e '80 del secolo scorso, fenomeno che ha portato alla massiccia creazione di prestiti, calchi, costruzioni sintattiche ed espressioni idiomatiche originali e nuovi *pattern* intonativi, soprattutto di derivazione araba e zigana.⁴

Un linguaggio giovanile – in prevalenza, una vera e propria *lingua in codice* –, dunque, legato a particolari realtà socio-culturali ed economiche di periferia, codice linguistico che si fa espressione di un bisogno identitario e di un malessere legati a fenomeni di ghettizzazione ed esclusione sociale.⁵

La langue [...] est en effet, pour ces jeunes des cités, un des moyens pour exprimer la haine, pour crier l'injustice et l'intolérance exercées sur eux [...] une manière d'affirmer son identité et de se démarquer des autres [...] un

¹ Varianti ortografiche di *wesh* sono *ouèche* e *wèche*; denominazioni sinonimiche alternative per riferirsi a questo specifico gergo possono essere, invece, *langue des cités*, *langue des jeunes* o *parler des jeunes*.

² Derivante a sua volta dalla parola berbera *ach* ('cosa') ed equivalente all'espressione italiana 'Ciao, come va/come stai?'; cfr. CHAPELAIN Valentin, CAUBET Dominique, *La véritable histoire du mot 'wesh'*, in «Surl», 20/10/2015, <http://www.surlmag.fr/wesh-histoire-origine-dominique-caubet/> [cons. il 10/03/2017].

³ La lingua in codice dei giovani francesi nata alla fine degli anni '70 nei sobborghi parigini – che prevede principalmente l'inversione sillabica, il troncamento e l'elisione delle parole – e adottata dai *beurs*, termine nato dall'inversione di *rebeus*, *verlan* a sua volta di *arabe(u)s* ('arabi'), per designare gli immigrati maghrebini.

⁴ PATERNOSTRO Roberto, *La 'langue des jeunes' Parisiens: une forme actualisée dans la 'proximité'?*, in «Cahiers de Recherche de l'École Doctorale en Linguistique Française», 7 (2013), pp. 9-20, <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00913295/document> [cons. il 10/01/2017].

⁵ Cfr. ARDITTY Jo, BLANCHET Philippe, *La 'mauvaise langue' des 'ghettos linguistiques': la glottophobie française, une xénophobie qui s'ignore*, in «Revue Asylon(s).Digitales», 4 (2013), <http://www.reseau-terra.eu/article748.html> [cons. il 14/12/2016].

langage commun comme signe d'appartenance à un groupe en révolte contre l'exclusion.⁶

ORIGINE	PROPORTION EN %	EXEMPLES
Africain	0,5%	<i>Bab</i> ; <i>babtou</i> (un blanc) / <i>Larlarato</i> (bête)
Argot	1,5%	<i>Calter</i> (s'enfuir) / <i>Radasse</i> (fille ou femme; péj.) / <i>Trimard</i> (travailleur)
Veul	1,5%	<i>Asmeuk</i> (comme ça) / <i>Enjs</i> (les gens) / <i>Atec</i> (écouter)
Anglais américain	2,5%	<i>Être on fire</i> (être en forme) / <i>Move</i> (branché) / <i>Sister</i> (sœur)
Arabe	3,5%	<i>Clebs</i> (chien) / <i>Flouze</i> (argent) / <i>Miskin</i> (faible)
Gitan ou tzigane	3,5%	<i>Pélo</i> (pénis) / <i>Caballo</i> (étranger) / <i>Moulo</i> (gamin)
Verlan	18%	<i>Gueudin</i> (dingue) / <i>Quécro</i> (croquer) / <i>Chanmé</i> (méchant)
Création	69%	<i>Chaquin</i> (travail) / <i>Base</i> (cité) / <i>Pelouse</i> (herbe - cannabis)

Tab. 1 – Percentuali relative all'origine di un corpus di 729 parole appartenenti al linguaggio delle *banlieues*. (Da DUCHENE Nadia, *Langue, immigration, culture: paroles de la banlieue française*, in «Meta: Translators' Journal», XLVII, 1 (2002), pp. 30-37 [34]).

Uno *slang* di tendenza, inoltre, che oltrepassa il confine geografico delle *banlieues* e prende sempre più piede tra gli adolescenti francesi⁷ di varia estrazione sociale e non provenienti necessariamente da famiglie di immigrati.

Il contesto socio-culturale ed economico

Il contesto socio-culturale ed economico in cui nasce e si diffonde questa peculiare varietà gergale della lingua francese standard è, come accennato,

⁶ MESSILI Zouhour, BEN AZIZA Hmaid, *Langage et exclusion. La langue des cités en France*, in «Cahiers de la Méditerranée», 69 (2004), pp. 23-32 [24]; «La lingua [...] è in effetti, per questi giovani delle città, uno dei mezzi per esprimere l'odio, per urlare l'ingiustizia e l'intolleranza esercitate su di loro [...] un modo di affermare la propria identità e di distinguersi dagli altri [...] un linguaggio comune come segno di appartenenza ad un gruppo in rivolta contro l'esclusione» [trad. mia].

⁷ Cfr. PERRIN Brice, *Le langage des jeunes et des ados*, in «Le Curionaute», 10/02/2016, <http://www.lecurionaute.fr/langage-jeunes-ados-version-2016/> [cons. il 15/01/2017].

quello della *banlieue*, essenzialmente un grande agglomerato urbano di periferia, caratterizzato ancora oggi da alti tassi di povertà, illegalità, criminalità e disoccupazione,⁸ nonostante gli sforzi da parte del governo francese, negli ultimi anni, per il recupero e il rinnovamento del tessuto urbano e sociale di queste *zone sensibili*.⁹

Aree di confine, dove, tra la popolazione in prevalenza di origine magrebina (circa il 29%) e sub-sahariana (oltre il 40%), è ancora molto forte – in particolare tra le nuove generazioni – il sentimento di abbandono ed esclusione sociale (oltre l'80%);¹⁰ ciò soprattutto in seguito ai disordini occorsi a Clichy-sous-Bois nell'ottobre 2005¹¹ – e tutta la serie di rivolte in varie città francesi che ne scaturì –, un insieme di avvenimenti che gettarono luce, in Francia e nel resto del mondo, sulle reali condizioni di malessere in cui le grandi periferie francesi versano da oltre un trentennio.

Un complesso di dinamiche socio-economiche e identitarie in cui viene plasmato, come dicevamo, il codice linguistico di giovani e adolescenti – soprattutto di origine algerina, tunisina, marocchina e, in misura minore, di etnia gitana e slava –,¹² che fanno gruppo, spesso organizzandosi in bande – e non solo nell'accezione criminale del termine –, i cui modi comportamentali,

⁸ Cfr. Rapporto dell'*Observatoire des zones urbaines sensibles*, 2013, http://www.onpv.fr/uploads/media_items/synthese-du-rapport-onzus-2013.original.pdf [cons. il 10/01/2017].

⁹ Cfr. CASTEL Robert, *Les jeunes de banlieue, ces 'étrangers de l'intérieur assignés à résidence'*, in «Le Nouvel Observateur», 13/03/2013, <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20130313.OBS1712/les-jeunes-de-banlieue-ces-etrangers-de-l-interieur-assignes-a-residence.html> [cons. il 25/01/2017].

¹⁰ Cfr. BRINBAUM Yaël, GUEGNARD Christine, *Effets du lieu de residence en ZUS sur les parcours et le sentiment de discrimination des jeunes issus de l'immigration*, Archives Ouvertes «Observatoire national de la politique de la ville», 26/05/2015, <http://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-01155446/document> [cons. il 10/12/2016].

¹¹ Cfr. LECLERC Aline, *En 2005, trois semaines d'émeutes qui ont ébranlé la France*, in «Le Figaro», 26/10/2015, http://www.lemonde.fr/banlieues/article/2015/10/26/en-2005-trois-semaines-d-emeutes-qui-ont-ebbranle-la-france_4796977_1653530.html [cons. il 10/12/2016].

¹² BRUTEL Chantal, *La localisation géographique des immigrés*, Archives Ouvertes «Institut national de la statistique et des études économiques», 2016, <http://www.insee.fr/fr/statistiques/2121524> [cons. il 25/01/2017].

l'abbigliamento e, per l'appunto, il linguaggio sono fortemente influenzati dalla controcultura rap e hip-hop afroamericana.¹³

Difficili realtà di periferia ben descritte in film simbolo come *La Haine* (*L'Odio*, Mathieu Kassovitz, Francia 1995) o *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe?* (*Wesh wesh, che succede?*, Rabah Ameur-Zaïmeche, Francia 2001),¹⁴ in cui i giovani delle *banlieues* – o *la racaille*,¹⁵ la *gentaglia* di quartiere, come spesso amano autodefinirsi – vivono un bisogno di ricerca e differenziazione identitarie e, al contempo, di riscatto e integrazione sociali, che di frequente si riversa nei testi – infarciti di anglicismi, abbreviazioni, parole di origine arabo-magrebina¹⁶ e non di rado volutamente criptici – dei rapper *di strada*, in prevalenza di colore, come detto, che si impongono sulla scena musicale giovanile francese/francofona e internazionale.

Luoghi, le *cités* di periferia francesi, oggi a forte e crescente concentrazione arabo-islamica, che si trovano a dover affrontare maggiori pregiudizi etnico-religiosi dopo i ben tristemente noti attentati di Parigi del 2015, e che vengono considerati non soltanto dei *ghetti urbani*, ma, pur se in maniera non unanime tra i vari studiosi, anche delle sorte di *ghetti linguistici* a basso tasso di scolarizzazione, come rilevato da Alain Bentolila:

Dans ces lieux confinés, bien des jeunes adultes de langue maternelle française vivent une situation linguistique particulière que certains trouvent pittoresque alors qu'elle révèle et renforce marginalisation et exclusion sociales.¹⁷

¹³ BERU Laurent, *Le rap français, un produit musical postcolonial?*, in «Volume!», 6, 1-2 (2008), pp. 61-79, <http://volume.revues.org/221?> [cons. il 10/01/2017].

¹⁴ Cfr. DEVILLA Lorenzo, 'Wallah! J'ai kiffé grave.' *Langues de l'immigration et identité dans le cinéma français sur la banlieue*, in «DoRiF Università», 11 (2016), http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?art_id=328 [cons. il 28/11/2016].

¹⁵ Il termine *racaille* (*caillera* in *verlan*), dall'etimologia incerta, designa generalmente un abitante di periferia d'origine nordafricana e membro di una banda, che si distingue per il suo abbigliamento hip-hop e spesso considerato, nell'accezione comune, pericoloso e inaffidabile; cfr. AMARA Fadela, ABDI Mohammed, *La Racaille de la République*, Le Seuil, Paris 2006.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ BENTOLILA Alain, *Contre les ghettos linguistiques*, in «Le Monde», 21/12/2007, http://www.lemonde.fr/idees/article/2007/12/20/contre-les-ghettos-linguistiques-par-alain-bentolila_991902_3232.html [cons. il 10/01/2017]; «In questi luoghi di confine, tanti giovani

Le langage wesh-wesh: il gergo dei giovani delle banlieues francesi tra ricerca identitaria, marginalità e integrazione nell'era dei social

Oltre la banlieue, attraverso il Web: il linguaggio dei giovani in un dizionario

Il grande potenziale di viralità e pervasività dei nuovi media digitali, in particolare delle odierne piattaforme sociali, ha permesso al linguaggio *wesh-wesh*, come già accennato sopra, di oltrepassare i confini geografici, sociali e linguistico-culturali della *banlieue*, diffondendosi trasversalmente, in misura crescente e in maniera prevalentemente ludica, tra i giovani e gli adolescenti francesi, senza distinzione di razza e di estrazione sociale.¹⁸

Non è raro, infatti, che vignette e *meme*, *gif*, documenti audiovisivi e pratiche di scrittura propri degli ambienti interattivi dei social media abbiano influenzato e influenzino molto oggi il linguaggio quotidiano delle nuove generazioni di francesi,¹⁹ per cui sempre più spesso potremmo ascoltare un'adolescente bianca medio-borghese salutare una sua coetanea all'entrata di un rinomato liceo parigino con un chiaro *Wesh, meuf!*:²⁰ «It is the sort of counter-cultural vernacular usually heard on the concrete estates of the outer-city *banlieues*, where French youngsters of Arab and African descent have long devised an alternative lexicon. But this greeting comes from a white middle-class girl in a posh high school near Paris».²¹

Uno slang giovanile che si nutre certamente, quindi, anche dalle pratiche comunicative dei media digitali – in particolare dei social media –

adulti di madrelingua francese vivono una situazione linguistica particolare che alcuni trovano pittoresca quando invece rivela emarginazione ed esclusione sociale» [trad. mia].

¹⁸ Cfr. PATERNOSTRO, *La 'langue des jeunes'*, cit.

¹⁹ Cfr. DARMANIN Jules, 'oklm', 'msk', 'jpp' : *petit lexique du nouveau langage SMS des ados*, in «Le Figaro», 03/05/2016, <http://www.lefigaro.fr/secteur/high-tech/2015/06/19/32001-20150619ARTFIG00150-oklm-msk-jpp-petit-lexique-du-nouveau-langage-sms-des-ados.php> [cons. il 22/01/2017].

²⁰ «Ciao, ragazza!» [trad. mia]; cfr. *Arabesque. The langue de Molière gets a north African infusion*, in «The Economist», 15/08/2015, <http://www.economist.com/news/europe/21661043-langue-de-moli-re-gets-north-african-infusion-arabesque> [cons. il 10/01/2017].

²¹ *Ibidem*; «È una sorta di gergo contro-culturale abitualmente ascoltato tra gli agglomerati di cemento delle *banlieues* più periferiche, dove giovani francesi di origine araba e africana hanno a lungo ideato un lessico alternativo. Ma questo saluto proviene da una ragazza bianca medio borghese in un elegante liceo vicino Parigi» [trad. mia].

nell'utilizzo di neologismi, abbreviazioni e sigle di origine angloamericana di diffusione globale.²²

Il linguaggio *wesh-wesh* è stato recentemente raccolto sistematicamente nel *Dictionnaire de la Zone*²³ dall'informatico e lessicografo Abdelkarim Tengour, che ha inserito in questo volume 2600 definizioni, corredate da numerosi esempi d'uso comune, relative al lessico giovanile delle periferie francesi.

Questo interessante corpus terminologico è liberamente fruibile anche attraverso un portale online,²⁴ dotato di un forum di discussione e di un blog di approfondimento, dove gli utenti attraverso un'interfaccia collaborativa possono contribuire alla compilazione e all'aggiornamento del dizionario.

Breve analisi lessicologica e lessicografica del langage wesh-wesh

I lemmi e le varie espressioni del linguaggio *wesh-wesh* seguono dei processi di formazione alquanto eterogenei e diversificati tra loro: l'apocope; l'inversione, l'aggiunta o la soppressione sillabica del *verlan*; l'elisione; i prestiti adattati o integrali, per citarne i principali.²⁵

Nel lessico della periferia urbana francese – che presenta delle «[...] spécificités lexicales propres à chaque ville, à chaque cité, parfois même à chaque bâtiment, voire à chaque bande de potes» –²⁶ troviamo la presenza, infatti, di neologismi lessicali e semantici, abbreviazioni e acronimi, forestierismi, come, a titolo di esempio:

- *bolos* – di etimologia incerta, derivante probabilmente dall'apocope e dall'inversione sillabica tipica del *verlan* del termine *lobotomisé(s)* –, che designa una persona che appare debole e senza difese, la quale può essere

²² Cfr. PERRIN, *Le langage*, cit.

²³ TENGOUR Abdelkrim, *Tout l'argot des banlieues. Le Dictionnaire de la Zone en 2600 définitions*, Éditions de l'Opportun, Paris 2013.

²⁴ TENGOUR Abdelkrim, *Le Dictionnaire de la zone. Tout l'argot des banlieues*, www.dictionnairedelazone.fr [cons. il 14/01/2017].

²⁵ POLZIN HAUMAN Claudia, SCHWEICKARD Wolfgang, *Manuel de linguistique française*, De Gruyter, Berlin-Boston 2015, pp. 285-286.

²⁶ MONGAILLARD Vincent, *Le petit livre de la tchatche*, Edi8, Parigi 2013, p.3; «specificità [...] proprie ad ogni città, ad ogni quartiere, talvolta ad ogni stesso edificio, addirittura ad ogni gruppo di amici» [trad. mia].

facilmente truffata o derubata; o riferito a una persona poco seria, fannullona;²⁷

- *chaudard* – aggettivo derivato per suffissazione da *chaud* –, traducibile con ‘duro’, ‘difficile’, ‘pericoloso’;²⁸
- *seum* – dall’arabo *sèmm* [‘veleno’, ‘sostanza tossica’, o ‘rancore’, ‘collera’, ‘odio’] –, da cui l’espressione idiomatica «*avoir le seum*», [‘aver del rancore’, ‘asserte in collera’];²⁹
- *bedo* – sostantivo probabilmente derivante dal romani *bedo* [‘cosa’, ‘aggeggio’] –, che designa la sigaretta d’hashish;³⁰
- *gwère* – altro forestierismo dall’arabo magrebino *gouèr* –, peggiorativo di ‘francese’;³¹
- i prestiti adattati di ambito informatico-multimediale *liker*, dall’inglese *to like* [‘apprezzare’, ‘amare’]; o *sharer*, dall’inglese *to share* [‘condividere’, ‘diffondere’];³²
- le abbreviazioni e gli acronimi (come i precedenti, anch’essi molto diffusi nella comunicazione digitale) *ado*, apocope di *adolescent* [‘adolescente’];³³ *LOL*, dall’inglese *Laughing Out Loud* [‘ridere a crepapelle’];³⁴ *OKLM* – dall’espressione *Au calme* [‘in tranquillità’, ‘con calma’] –, per indicare

²⁷ TENGOUR, *Le Dictionnaire*, cit., <http://www.dictionnairedelazone.fr/dictionary/definition/bolos> [cons. il 14/01/2016].

²⁸ Ivi, <http://www.dictionnairedelazone.fr/dictionary/definition/chaudard> [cons. il 14/01/2016].

²⁹ Cfr. MONGAILLARD, *Le petit livre*, cit.

³⁰ TENGOUR, *Le Dictionnaire*, cit., <http://www.dictionnairedelazone.fr/dictionary/definition/bedo> [cons. il 14/01/2017].

³¹ Ivi, <http://www.dictionnairedelazone.fr/dictionary/definition/gwere> [cons. il 14/01/2017].

³² Cfr. MONGAILLARD, *Le petit livre*, cit.

³³ TENGOUR, *Le Dictionnaire*, cit., <http://www.dictionnairedelazone.fr/dictionary/definition/ado> [cons. il 14/01/2017].

³⁴ Ivi, <http://www.dictionnairedelazone.fr/dictionary/definition/ado> [cons. il 14/01/2017].

una situazione senza pressione, e *TMTC* – dall’espressione *Toi-même tu sais* –, letteralmente ‘Tu stesso sai’;³⁵

Il linguaggio dei giovani delle *banlieues* abbonda anche di espressioni idiomatiche, spesso anche alquanto colorite, come ad esempio:

- «*avoir la dalle*» [‘aver fame’, ‘essere affamati’], dal termine *dalle*, designante metaforicamente la bocca;³⁶
- «*mettre les boules à quelqu’un*» [‘mettere a disagio qualcuno’, ‘far vergognare qualcuno’], dove il termine *boules* designa i testicoli;³⁷
- «*poser un lapin à quelqu’un*», [‘dare buca a qualcuno’, ‘fare il bidone a qualcuno’], dove *lapin* può designare metaforicamente la persona scaltra, furba.³⁸

Conclusioni

In conclusione, il presente studio ha l’intento di fornire una panoramica generale sul particolare gergo giovanile delle periferie francesi, vero e proprio fenomeno socioculturale che rappresenterebbe, secondo i più aggiornati studi e ricerche in tale ambito, uno degli aspetti più interessanti della vitalità della lingua francese contemporanea.

Le dinamiche del contesto urbano in cui questo peculiare *slang* francofono ha avuto origine, la sua capacità di adattarsi alle virali e pervasive pratiche comunicative dei nuovi media, e di esserne a sua volta influenzato, fanno del linguaggio *wesh-wesh* un codice in continua evoluzione e di non immediata analisi – anche perché, per l’appunto, fortemente legato alle eterogenee modalità socio-interattive di diffusione negli ambienti digitali –, ma di sicuro interesse sociolinguistico.

³⁵ Cfr. DEVELEY Alice, ‘*Jpp*’, ‘*wtf*’, ‘*oklm*’... *maîtrisez-vous le parler jeune?*, in «Le Figaro», 23/08/2016, <http://www.lefigaro.fr/langue-francaise/actu-des-mots/2016/08/23/37002-20160823ARTFIG00188-jpp-wtf-oklm-maitrisez-vous-le-parler-jeune.php> [cons. il 15/01/2017].

³⁶ TENGOUR, *Le Dictionnaire*, cit., <http://www.dictionnairedelazone.fr/dictionary/definition/dalle> [cons. il 15/01/2017].

³⁷ Ivi, http://www.dictionnairedelazone.fr/dictionary/definition/foutre_boules [cons. il 15/01/2017].

³⁸ Ivi, http://www.dictionnairedelazone.fr/dictionary/definition/poser_lapin [cons. il 15/01/2017].

Le langage wesh-wesh: il gergo dei giovani delle banlieues francesi tra ricerca identitaria, marginalità e integrazione nell'era dei social

Un socioletto oggi al centro di uno stimolante dibattito tra studiosi aperti alle innovazioni terminologiche e puristi della lingua, verso il quale è prevedibile e auspicabile che nel prossimo futuro saranno condotti ulteriori studi e indagini.

Bibliografia

- AMARA Fadela, ABDI Mohammed, *La Racaille de la République*, Le Seuil, Paris 2006.
- ARDITTY Jo, BLANCHET Philippe, *La 'mauvaise langue' des 'ghettos linguistiques': la glottophobie française, une xénophobie qui s'ignore*, in «Revue Asylon(s).Digitales», 4 (2013), <http://www.reseau-terra.eu/article748.html> [cons. il 14/12/2016].
- BENTOLILA Alain, *Contre les ghettos linguistiques*, in «Le Monde», 21/12/2007, http://www.lemonde.fr/idees/article/2007/12/20/contre-les-ghettos-linguistiques-par-alain-bentolila_991902_3232.html [cons. il 10/01/2017].
- BENTOLILA Alain, *Ne confondons pas variété et inégalité linguistiques!*, in P. Encrevé, M. Braudeau (a cura di), *Autour des Conversations sur la langue française*, Gallimard, Paris 2007, pp. 143-146.
- BERTUCCI Marie-Madeleine, DELAS Daniel, *Français des banlieues, français populaire*, Université de Cergy-Pontoise, Cergy-Pontoise 2004.
- BERU Laurent, *Le rap français, un produit musical postcolonial?*, in «Volume!», 6, 1-2 (2008), pp. 61-79, <http://volume.revues.org/221?> [cons. il 10/01/2017].
- BRINBAUM Yaël, GUEGNARD Christine, *Effets du lieu de résidence en ZUS sur les parcours et le sentiment de discrimination des jeunes issus de l'immigration*, Archives Ouvertes «Observatoire national de la politique de la ville», 2015, <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-01155446/document> [cons. il 10/12/2016].
- BRUTEL Chantal, *La localisation géographique des immigrés*, Archives Ouvertes «Institut national de la statistique et des études économiques», 2016, <http://www.insee.fr/fr/statistiques/2121524> [cons. il 25/01/2017].
- BULOT Thierry, *Langue urbaine et identité*, L'Harmattan, Paris 1999.
- CASTEL Robert, *Les jeunes de banlieue, ces étrangers de l'intérieur assignés à résidence*, in «Le Nouvel Observateur», 13/03/2013, <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20130313.OBS1712/les-jeunes-de-banlieue-ces-etrangers-de-l-interieur-assignes-a-residence.html> [cons. il 25/01/2017].
- CHAPELAIN Valentin, CAUBET Dominique, *La véritable histoire du mot 'wesh'*, in «Surl», 20/10/2015, <http://www.surlmag.fr/wesh-histoire-origine-dominique-caubet/> [cons. il 10/03/2017].
- DARMANIN Jules, *'oklm', 'msk', 'jpp': petit lexique du nouveau langage SMS des ados*, in «Le Figaro», 03/05/2016, <http://www.lefigaro.fr/secteur/high-tech/2015/06/19/32001-20150619ARTFIG00150-oklm-msk-jpp-petit-lexique-du-nouveau-langage-sms-des-ados.php> [cons. il 22/01/2017].
- DEVELEY Alice, *'Jpp', 'wtf', 'oklm'... maîtrisez-vous le parler jeune?*, in «Le Figaro», <http://www.lefigaro.fr/langue-francaise/actu-des-mots/2016/08/23/37002->

- 20160823ARTFIG00188-jpp-wtf-oklm-maitrisez-vous-le-parler-jeune.php [cons. il 15/01/2017].
- DEVILLA Lorenzo, *'Wallah! J'ai kiffé grave.'* *Langues de l'immigration et identité dans le cinéma français sur la banlieue*, in «DoRiF Università», 11 (2016), http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?art_id=328 [con. il 28/11/2016].
- DHOQUOIS Anne, *Paroles libres de... jeunes de banlieue*, Express Roularta Éditions, Paris 2011.
- DORTIER Jean-François, *'Tu flippes ta race, bâtard!'* *Sur le langage des cités*, in «Éditions Sciences Humaines, Auxerre», 7 aprile 2016, http://www.scienceshumaines.com/tu-flippes-ta-race-batard-sur-le-langage-des-cites_fr_4808.html [cons. il 12/12/2016].
- DUCHENE Nadia, *Langue, immigration, culture: paroles de la banlieue française*, in «Meta: Translators' Journal», XLVII, 1 (2002), pp. 30-37.
- GADET Françoise, *Les parlers jeunes dans l'Île-de-France multiculturelle*, Éditions Ophrys, Paris 2017.
- GOUDAILLIER Jean-Pierre, *Comment tu tchatches! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Maisonneuve et Larose, Paris 2001³.
- GONÇALVES Cécile, *Le langage wesh-wesh, une forme de résistance?*, «Amnis», 9 (2010), pp. 2-7.
- LECLERC Aline, *En 2005, trois semaines d'émeutes qui ont ébranlé la France*, in «Le Figaro», http://www.lemonde.fr/banlieues/article/2015/10/26/en-2005-trois-semaines-d-emeutes-qui-ont-ebanle-la-france_4796977_1653530.html [cons. il 10/12/2016].
- MESSILI Zouhour, BEN AZIZA Hmaid, *Langage et exclusion. La langue des cités en France*, in «Cahiers de la Méditerranée», 69 (2004), pp. 23-32.
- MONGAILLARD Vincent, *Le petit livre de la tchatte*, Edi8, Paris 2013.
- PATERNOSTRO Roberto, *La 'langue des jeunes' Parisiens: une forme actualisée dans la 'proximité'?*, in «Cahiers de Recherche de l'École Doctorale en Linguistique Française», 7 (2013), pp. 9-20, <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00913295/document> [cons. il 10/01/2017].
- PERRIN Brice, *Le langage des jeunes et des ados*, in «Le Curionaute», 10/02/2016, <http://www.lecurionaute.fr/langage-jeunes-ados-version-2016/> [cons. il 15/01/2017].
- POLZIN HAUMAN Claudia, SCHWEICKARD Wolfgang, *Manuel de linguistique française*, De Gruyter, Berlin-Boston 2015.
- SEGUIN Boris, TEILLARD Frédéric, *Les Céfrans parlent aux Français. Chronique de la langue des cités*, Seuil, Paris 1998.
- TENGOUR Abdelkrim, *Le Dictionnaire de la zone. Tout l'argot des banlieues*, www.dictionnairedelazone.fr [cons. il 14/01/2017]; [versione cartacea: A. Tengour, *Tout l'argot des banlieues. Le Dictionnaire de la Zone en 2600 définitions*, Éditions de l'Opportun, Paris 2013].

MICHELA DOTA

Interazioni linguistiche e discorsi di confine *Sull'oceano* di Edmondo De Amicis

Abstract

In *Sull'oceano* (1889), novel written by Edmondo De Amicis, different languages interact in a contest of existential and social marginality, on board of a steamer named Galileo. Surreal condition and illusory distance from usual civil society allow the narrator to propose some observations on morality and trends of bourgeois society, by means of multilingual mosaic. Purposes and effects of these linguistic interactions will be analyzed in this paper.

Nel romanzo *Sull'oceano* (1889) di Edmondo De Amicis, diversi codici linguistici interagiscono in un contesto di marginalità esistenziale e sociale, a bordo del piroscafo Galileo. Le condizioni surreali e la distanza apparente dalla consueta società civile consentono al narratore di azzardare alcune osservazioni su costumi e tendenze della società borghese, per mezzo del mosaico plurilingue. Gli intenti e gli effetti di queste singolari interazioni linguistiche saranno oggetto di indagine del presente contributo.

1. Nella cospicua produzione odepiorica di Edmondo De Amicis, spesso di carattere disimpegnato e ameno,¹ si distingue *Sull'oceano* (1889), cronaca romanzata della traversata oceanica intrapresa dallo scrittore per documentare le condizioni dell'emigrazione italiana in America nel secondo Ottocento.² De Amicis registra la polifonia del singolare plurilinguismo generato dai passeggeri, esso stesso liminare per la sua eccezionalità: non vi è soltanto

¹ Cfr. DANNA Bianca, *Dal taccuino alla lanterna magica. De Amicis 'reporter' e scrittore di viaggi*, Olschki, Firenze 2000.

² Per uno sguardo sull'opera cfr. almeno: POLIMENI Giuseppe, *Le parole sospese: gli Italiani sull'oceano di Edmondo De Amicis*, in «Carte di viaggio», VII (2014), pp. 119-142; SALSANO Roberto, *Letteratura e simboli dell'emigrazione: Sull'Oceano di Edmondo De Amicis tra Ottocento e Novecento*, in «Esperienze Letterarie», XL, 2 (2015), pp. 3-14 e riferimenti.

«l'Italia a bordo»,³ con i dialetti, le varietà e i sottocodici dell'italiano, bensì anche passeggeri portavoce delle principali lingue nazionali (francese, inglese, spagnolo), del latino e del *cocoliche*,⁴ varietà ibrida nata con l'emigrazione italiana in America latina.

Lo straordinario plurilinguismo non è l'unico motivo per cui il narrato partecipa intrinsecamente alla nozione di confine: nel romanzo, la marginalità interessa il piano esistenziale-transizionale se si interpreta l'emigrazione come rito di passaggio, perciò catalizzatore di una metamorfosi; inoltre la marginalità coinvolge il piano spaziale, in quanto la nave è spazio adiabatico alla deriva degli spazi sociali più consueti.

Essendo il piroscifo il tramite di una transizione, i suoi ambienti sono figure dei luoghi di socialità consueti ai migranti, che questi ritroveranno al termine della traversata. Lo comprovano i paragoni riprodotti di seguito, posti all'inizio del romanzo e variamente rimodulati lungo la narrazione:⁵

(1) La poppa e la prua sono come i sobborghi di quella specie di città forte, detta *castello centrale*; uno spazio che era dalla parte sinistra del piroscifo, compreso tra il castello centrale e il cassero di poppa, al quale avevan dato il nome di *piazzetta* [...] E in fatti gli davan una cert'aria di piazzetta da palco scenico i camerini che v'eran da un lato, simili alle casette mobili delle scene, con le loro finestre a persiane, e il passaggio coperto che vi sboccava, come una strada pubblica. [...] Era un cantuccio dove si fumava il sigaro con piacere, come davanti a un caffè, con una certa illusione d'esser a terra, e di far vita cittadina.⁶

Non meno rilevante, nei termini di marcatezza e perciò di marginalità rispetto alle consuetudini di una comunità umana di terraferma, è la straordinarietà, prodotta dalla condizione di isolamento, reclusione e convivenza

³ DE AMICIS Edmondo, *Sull'oceano. Dagli Appennini alle Ande*, a cura di F. De Nicola, Garzanti, Sestri Levante 2008, p. 14.

⁴ Sul *cocoliche* cfr. ANNECCHIARICO Sabatino Alfonso, *Cocoliche e lunfardo: l'italiano degli argentini*, Mimesis Edizioni, Milano 2012.

⁵ Cfr. BRAMBILLA Alberto, *Dittico per Sull'Oceano*, in Id., *De Amicis: paragrafi eterodossi*, Mucchi, Modena 1992, p. 51.

⁶ DE AMICIS, *Sull'oceano*, cit., p. 18. Se non altrimenti specificato, tutti i corsivi d'ora in poi presenti nelle citazioni sono originali.

forzata, che si estrinseca allo sguardo del narratore interno: «quella moltitudine di emigranti dava luogo, nel corso di pochi giorni, a una molteplicità e varietà di casi psicologici e di fatti, quale appena suol darla a terra, nello spazio di un anno, una popolazione quattro volte maggiore».⁷

Questa singolarità fenomenologica, surreale nella sua ipertrofia, costituisce una zona di sicurezza per insinuare alcune osservazioni potenzialmente scandalose o scomode in condizioni neutre. Che la schisi rispetto alla quotidianità sia solo apparente, lo ribadiscono le equivalenze spaziali appena ricordate tra gli ambienti della nave e lo spazio urbano.

Oltre alla marginalità situazionale, un altro espediente tutela l'accettabilità di alcuni significati impliciti nella narrazione, esposti nei paragrafi successivi: tutto il narrato è paragonato a uno *spettacolo*, per la precisione a una *commedia*; di seguito una spigolatura di esempi in merito:⁸

(2) – Venga a vedere, – mi disse, – le baruffe chiozzotte. Lo spettacolo comincia.

(3) E le querele femminili erano sostenute dal brontolio sordo d'una schiera d'uomini, i quali, spassandosela in cuor loro come a uno spettacolo, istigavano però il malcontento per ispirito di classe.

(4) A un dato punto, il quadro prese vita, e la pittura si cangiò in scena di commedia.

(5) Il giudizio fu una scena di commedia impagabile.

(6) – Ne vedrà e ne sentirà di tutti i generi, – mi disse, – e la commedia crescerà d'attrattiva fino all'ultimo giorno.⁹

La comicità permea davvero il testo, ma l'illusione che essa sia insita nella materia narrata rassicura e adombra la funzione del comico come strategia di rappresentazione demistificante. L'interpretazione più ingenua della rappresentazione comica è spalleggiata proprio dalle interazioni multilingui, che nella letteratura italiana, proprio nel teatro – cui ammiccano le baruffe chiozzotte e i vari riferimenti goldoniani sparsi nel testo –,¹⁰ sono spesso il motore della comicità. Nel romanzo *Sull'oceano* «la tragi-commedia delle

⁷ Ivi, p. 14.

⁸ Su questo aspetto del romanzo cfr. POLIMENI, *Le parole*, cit., pp. 131-139 e BRAMBILLA, *Dittico*, cit., p. 56.

⁹ DE AMICIS, *Sull'Oceano*, cit., pp. 17, 67, 68, 85, 161.

¹⁰ Cfr. POLIMENI, *Le parole*, cit., pp. 136-137.

lingue»¹¹ è invece il grimaldello per insinuare alcune osservazioni sulla società borghese coeva. Infatti, gli innesti eteroglossici, tramite il gioco di contrapposizioni, focalizzano una precisa funzione espressiva del romanzo. Esaminarla, e perciò analizzare il fine ultimo, non mimetico, degli inserti eteroglossici rispetto all'italiano, è l'obiettivo di questo contributo. In questa sede si tralasciano dall'analisi i sottocodici¹² e le varietà dell'italiano, pure presenti nel dettato; si considerano, invece, gli inserti eteroglossici più macroscopici, che coinvolgono le altre lingue nazionali e i dialetti, sia nelle porzioni intradiegetiche del romanzo, sia nei dialogati.

2. Riguardo alle prime, si riportano alcuni *specimina* in cui il discorso monolingue italiano del narratore è trapuntato da lessemi esogeni:

(8) allora si vide una scena mirabile, da cui si sarebbe potuto cavare un grande quadro, intitolato in genovese: – *A fuffetta* – solenne e comico a un tempo.

(9) E c'erano pure molti di quei poveri mangiatori di *panrozzo* e di *acqua-sale* delle Puglie

(10) ogni nuovo vestito di signora che apparisse a bordo, le era come un colpo di *navaja* nel fianco.

(11) E in quell'andatura, e nello sguardo, e nei modi, visibilissima l'alterezza lieta della *porteña*, a cui si consente il primato sul bel sesso dell'America latina.¹³

Gli inserti lessicali in dialetto genovese nella diegesi monolingue (*fuffetta*), come i dialettismi italianizzati inseriti come correlativo linguistico della ricchezza culturale della Penisola (*panrozzo*, *acqua-sale*), confermano l'amore deamicisiano per la tracotanza lessicale, non fine a se stessa, ma espressione dell'adesione alle molteplici manifestazioni della vita e autentica conoscenza delle diverse lenti tramite cui filtrarle.¹⁴ Lo stesso accade per i

¹¹ Ivi, p. 137.

¹² Per quelli scientifici, cfr. ivi, pp. 123-126.

¹³ DE AMICIS, *Sull'Oceano*, cit., pp. 20, 26, 33, 58.

¹⁴ DE AMICIS Edmondo, *L'idioma gentile*, Treves, Milano 1905. Sul tema cfr. PRADA Massimo, *Fare prosa e saperlo. L'Idioma gentile, la pratica e la grammatica*, in G. Polimeni (a cura di), *L'idioma gentile. Lingua e società nel giornalismo e nella narrativa di Edmondo De Amicis*, Edizioni Santa Caterina, Pavia 2012, pp. 164-212.

prestiti spagnoli nel tessuto diegetico monolingue, come colpo di *navaja* o *porteña*, refrattari a una traduzione che non ne alteri il significato e non contaminino il *frame* cognitivo in cui si inseriscono e che sono in grado di evocare. Questo *code-mixing* è una manifestazione dell'uso etico della lingua, intesa come strumento gnoseologico, secondo la teorizzazione posteriore che De Amicis consegnerà all'*Idioma gentile*.¹⁵

Le porzioni testuali eteroglossiche in diegesi possono estendersi alla misura di frasi, o locuzioni, come accade negli esempi seguenti:

(12) erano stati costretti a uscire coram populo, mēzi morti da a vergêugna.

(13) Salendo, intesi dire accanto a me: – Già, vegnen chî al teater. Quel vegnen era per me, naturalmente. Qui fui accolto peggio che altrove, con occhiatecchie e con voltate di spalle, e non con questo soltanto: sub terris tonuisse putes.¹⁶

Oltre al dialetto, sono rilevanti gli inserti in latino, attore adombrato dall'italiano durante la questione della lingua ottocentesca, ma presente nella quotidianità del tempo, seppur con modulazioni diverse in relazione alla diastria.¹⁷ Soprattutto dall'esempio (12), in cui figura una locuzione più corrente nell'uso¹⁸ rispetto alla citazione erudita, è evidente che sia ancora il latino, e non l'italiano, a interpretare i codici della socialità e della morale dei

¹⁵ Cfr. *Ibidem* e TOSTO Eugenio, *Edmondo De Amicis e la lingua italiana*, Olschki, Firenze 2003.

¹⁶ DE AMICIS, *Sull'Oceano*, cit., pp. 40, 48. Sul passo, cfr. BRAMBILLA, *Dittico*, cit., p. 55. Comoy Fusaro interpreta l'espressione in latino come un «contrappunto al dialetto dell'emigrante», col quale il narratore «tenta di restaurare la sua superiorità di erudito» (COMOY FUSARO Edwige, *Forme e figure dell'alterità: studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Pozzi, Ravenna 2009, pp. 30-31).

¹⁷ Su questo aspetto si rinvia agli studi di LIBRANDI Rita, tra i quali almeno: *La lingua della Chiesa*, in P. Trifone (a cura di), *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, Carocci, Roma, 2009, pp. 159-188; *Le molte lingue dei catechismi*, in M. Arcangeli (a cura di), *L'italiano nella Chiesa fra passato e presente*, Allemandi, Torino, Londra, Venezia, New York 2010, pp. 39-60.

¹⁸ Lo comprovano le occorrenze nella poesia comica (Giusti) e nella narrativa coeve (in Cagna, Fogazzaro, Rovani, Verga, *Costantinopoli* di De Amicis) e antecedente, documentate nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, nei corpora digitali della *Biblioteca italiana*, della *Biblioteca Italiana Zanichelli* (2010) e del corpus DiaCoris.

neoitaliani, tanto da porsi come cesura mediatrice tra l'universo dialettale e la voce narrante in italiano.

Il dosaggio sapiente di lingue diverse, del resto, è teso a svelare il particolare genio di ciascuna lingua nazionale e il *modus vivendi* da quella espresso, che possano eventualmente proporsi come modello per l'italiano adulescente. Insomma, ciascuna lingua «diventa paradigmatica di un punto di vista e di una prospettiva sul mondo»,¹⁹ a partire dal latino appena citato: nel romanzo esso è custode delle fondamenta della socialità umana, evidenti nelle ritualità per celebrare la nascita o la morte,²⁰ che si perpetuano, attraverso la mediazione del latino, persino in situazioni liminari.

Ben diverso il tenore delle considerazioni inferibili sul francese, la cui rappresentazione strida con il blasono di lingua dal genio logico e di cultura, nonché col filo-francesismo deamicisiano:²¹ nel romanzo il francese è sempre escluso del tessuto intradiegetico ed è pronunciato soltanto dai due commessi viaggiatori. Di seguito si riproducono alcuni segmenti narrativi significativi, anche per la chiave di lettura esplicitata dal narratore:

(14) Del resto, un modo di ragionare in tutte le cose, assai comune fra i francesi della piccola borghesia, a scappatoie e frasi fatte, delle quali si potrebbe considerare come tipo la seguente, opposta da lui a un argentino, che diceva la birra nociva: – *J'ai assisté à l'enterrement de bien des gens qui n'en buvaient pas.*

(15) il commesso marsigliese che decantava il mare con le consuete espressioni di fabbrica: – *Mais, regardez-donc! Est-ce beau! Est-ce imposant! Est-ce grand! J'adore la mer, moi.*

(16) il marsigliese aveva diradato le visite, e ridotto il suo scopo a una semplice “ricerca artistica” della bellezza: e scopriva ogni tanto una bellezza, infatti, della quale faceva la descrizione a tavola, vantandosi di distinguere i vari tipi d'Italia, sentenziando sul naso toscano, sulla bocca veneta, sulle “attaccature” lombarde, con una sicumera impossibile a immaginarsi, e benché più d'uno gli avesse già provato che pigliava la Calabria per la Val d'Aosta, e altri granchi colossali, egli tirava via imperterrito a dar lezioni a

¹⁹ POLIMENI, *Le parole*, cit., p. 138.

²⁰ Si vedano gli episodi del battesimo e del funerale (DE AMICIS, *Sull'oceano*, cit., pp. 130-132 e 164-167).

²¹ Cfr. BRAMBILLA Alberto, *I veleni di Tunisi. Vecchi stereotipi e nuovi rancori tra Italia e Francia*, in «Revue des études italiennes», LIX, 1-4 (2013), pp. 166-167.

tutti quanti. *La bouche de la femme toscane... Le type genois, messieurs... J'ai remarqué que l'angle facial napolitain... Il y a là une nuance, je vous assure...* Era uno spasso.

(17) – *Type genois!* – gli disse il marsigliese, guardandola. – È di Palermo, – quegli gli rispose. – *Pas possible!* – Ah! che risata! Una tal risata che questa volta egli dovette fingere d'aver ribattuto per celia.²²

Aver ridotto il personaggio del marsigliese allo stereotipo del seduttore incallito, secondo una stilizzazione degna della commedia dell'arte, consente di insinuare più agilmente l'accusa che il francese della classe media sia diventato una lingua di plastica; inoltre, sebbene sia indiscutibile la comicità della tassonomia chirurgica del femminile italico (esempio 16), l'ironia dell'ultimo passo smaschera amaramente lo sguardo presbite del francese dell'uso medio. Se si raffrontano allora questi inserti mimetici con l'italiano medio ancora in formazione, visto il famigerato paragone tra le due lingue cruciale per la questione della lingua italiana, si intravede un'allusione al rischio che anche l'italiano, nella sua traversata e rinascita simbolica come lingua nazionale, diventi una lingua di plastica, ossia uno strumento gnoseologico inadeguato, cui sarà interdetto l'uso etico della lingua. De Amicis prefigura la moderna piaga dei plastismi (le menzionate «scappatoie e frasi fatte» o le «consuete espressioni di fabbrica»), segnalando nel posteriore *Idioma gentile* i loro effetti deleteri,²³ in particolare dei modismi giornalistici nel parlato.

Anche le altre lingue nazionali, come lo spagnolo e l'inglese, emblemizzano modi discutibili di rapportarsi al mondo. Il primo, coartato nel dominio comunicativo economico, appare lingua ufficiale del capitalismo («Il vecchio chileno andava in su e in giù col prete napoletano, che scoteva per aria le sue lunghe mestole come per afferrare a volo dei biglietti di banca; e ogni volta che mi passava accanto, coglievo una delle sue frasi. *Yo creo que con un capital de docientos mil patacones... Vea Usted, la véndida de las cédulas hipotecarias provinciales*»);²⁴ soltanto qualche sussulto elegiaco ne smorza il motore materialista («In quel punto uscì una voce chiara dai came-

²² DE AMICIS, *Sull'Oceano*, cit., pp. 54, 59, 70, 116.

²³ In particolare nei capitoli *A chi le dice peggio* e *Contro i luoghi comuni*.

²⁴ DE AMICIS, *Sull'oceano*, cit., p. 56.

rini degli argentini: *Hijo audaz de la llanura / Y guardian de nuestro cielo*...Quei tristi inneggiavano al vento *pampero*, a cui dovevano quelle otto ore di morte»).²⁵ L'inglese, invece, incarna il progresso positivista, i cui attori sono immortalati dagli inserti eponimi; tuttavia è un progresso spocchioso e paranoico, incapace di compatire gli accidenti del mondo:

(18) Quell'animale d'un avvocato, – egli solo, – non guardava nulla; [...] Ottanta su cento dei naufraghi, diceva, s'annegano, crepano, per colpa di chi li imbarca. Perché le società non mettevano sui piroscafi il numero prescritto di salvavite? [...] Perché non avevano delle pompe Gwyn? Perché non adottavano il doppio ponte del capitano Hurst? Perché non si provvedevano di *life-boats* del Peake e di sgabelli nautici del Thompson?²⁶

In sintesi, le rappresentazioni delle lingue nazionali, parlate perlopiù da personaggi borghesi, sono pessime: costituiscono il correlativo linguistico del fatto che «gli attori borghesi della prima classe devono rimanere sul piano [...] delle marionette di un mondo artificiale».²⁷

3. A fronte di queste compagne di viaggio poco raccomandabili, è inevitabile interrogarsi su quale fisionomia acquisterà l'italiano al termine della sua traversata-rito di passaggio per diventare lingua d'interazione nazionale. La nave dispiega per questo medesimo evento, all'epoca ancora *in itinere*, una simultaneità di opzioni rappresentate attraverso diverse modalità di *code-switching* coi dialetti.

Una possibilità traspare dal dialogo seguente:

(19) – E voi andate con buona speranza? – domandai
– *Mi? – rispose. – Mi razono in sta maniera. Di peggio di come stavo non mi può capitare. Tutt'al più mi toccherà di patir la fame laggü come la pativo a casa. Dighio ben?*

Poi ricaricando la pipa, continuò: – *I ga un bel dir: No emigré, no emigré. Mi faceva ridar il cavalier Careti (chi sarà stato questo cavalier Careti?): voi fate male, voi fate male. Mi diceva che ogni emigrante che parte porta via al paese un capitale di quattrocento franchi. Tu vai a consumare e a produr di fuori,*

²⁵ Ivi, p. 189.

²⁶ Ivi, pp. 137-138.

²⁷ BRAMBILLA, *Dittico*, cit., p. 51.

tu fai un danno al tuo paese. *Cossa ghe par a lù de sta maniera de razonar, la me diga?* Mi diceva anche che avevo torto di lamentarmi delle tasse perché più le tasse son forti, tanto più il contadino lavora, e così tanto più produce. *Piavolae, la me scusa, digo mi.* Io non so niente di queste cose, gli rispondevo. *Mi so che me copo a lavorar, e che no cavo gnanca da viver, mi e mia muger. Mi emigro per magnar. Lù me consegiava de spetar, che i gh'avaria bonificà la Sardegna e la marema, e messo a man a l'agro romano, che i gavarìa verto i forni conomiçi e le banche, e che el governo gera a drio a megiorar l'agricoltura. Ma se intanto mi no magno! Oh crose de din e de dia! Come se ga da far a spetar co' no se magna?*²⁸

La drammaticità del dialogo, smorzata dalla carica trasgressiva delle mo-venze dialettali venete, riproduce la situazione poi affermata: la strategia conversazionale più tradizionale del *code-switching*,²⁹ che alterna e oppone il *we-code* (il dialetto) al *they-code* (l'italiano), riflette le interazioni linguistiche peculiari della società diglossica, a sua volta riflesso della gerarchizzazione sociale: non solo quando si parla con i vertici della piramide sociale (l'interlocutore borghese, il cavalier Careti), ma anche parlando del potere incarnato da quelli, si restituisce loro il *medium* linguistico, implicitamente stigmatizzato. Inoltre, il passaggio all'italiano nella narrazione del conflitto col potere testimonia il tentativo di stabilire una distanza di sicurezza dall'angoscia generata da quella condizione e placata con l'espatrio. È evidente che, pur essendo l'opzione inveratasi, perché consustanziale all'assetto sociale borghese, questa rappresentazione non sia quella auspicata dal narratore: l'italiano è sì lingua condivisa, ma non garantisce la vera reciproca comprensione tra le persone. Lo palesano le ultime battute del contadino, che confermano la sostanziale incomunicabilità tra gli interlocutori.³⁰

La nave, però, predispone altre rotte; una può scorgersi in questi due brani:

²⁸ DE AMICIS, *Sull'oceano*, cit., p. 223.

²⁹ Sull'argomento BERRUTO Gaetano, *Linguistica formale e linguistica del contatto nell'analisi della commutazione di codice*, in C. Consani (a cura di), *Contatto interlinguistico fra presente e passato*, Led, Milano 2015, pp. 33-52.

³⁰ Anche *code-switching* meno drammatici, come il seguente, sottintendono la tenace percezione dell'italiano, da parte dei dialettofoni, come lingua artificiosa: «*Mi* – rispose, toccandosi il petto col dito – *piggia moggè?* – Poi in italiano, con una curiosa intonazione declamatoria: – Questo non sarà giammai!» (ivi, p. 223).

(20) – Anche questa giornata è finita! – esclamò. – *Ah! che mestê!* [...] – È un duro dovere, eh? – gli dissi, per attaccare discorso [...]. Egli mi guardò in viso, alzando un po' la lanterna, e, dopo un momento di riflessione, disse sentenziosamente: Quando un *ommo* si trova nella posizione che mi trovo mi, di giudicare il mondo com'è che si presenta a bordo, poveri e *scignori*, e le cose che succedono in mare, da ridere e da piangere, tanto donne che uomini, ma ancora più le donne che gli uomini, mi creda, *scignore*, quello lì si forma un'idea, che non si stupisce più di niente, e compatisce tutto.³¹

(21) – Basta – , concluse, rimettendo la pipa in tasca, e posando le mani sul capo del suo bambino –, che il Signore me la mandi buona. Se in America trovassi almeno la *brava zente* che ho trovato qui a bordo! Perché senta, *sior paron*, se quella povera *putela* inferma non va in paradiso vuol dire che non ci lasciano entrar più nessuno. Lei fa portar le minestrine alle donne *da late*, lei dà *bessi* ai poveri, lei regala biancheria a chi non ne ha, lei è la benedizione di tutti. *Ma co' ghe digo mi che el mondo va mal. Un anzolo compagno, ghe tocarà morir zovene. Vegno, ciaccolona!* – gridò verso il camerino. – *Con parmeso, paron. Mia muger me ciama. La se varda, che a momenti se verze le catarate.*³²

In questi casi l'alternanza tra i codici è differente: non c'è opposizione, ma equivalenza e persino compenetrazione dei codici, prodotta dal *code-mixing*. Il primo estratto è un italiano regionale ligure, molto interferito dal dialetto genovese, che talvolta è più mimetizzato come nel sintagma *mi trovo mi*, non corsivizzato nel testo originale; nel complesso, lo *specimen* esprime l'esito positivo della simbiosi pacifica tra dialetto e italiano, parimenti visibili nel secondo estratto, che ritrae l'equivalente regionale veneto.

Dunque per rinascere come lingua dell'uso nazionale, l'italiano può ereditare il sapere dei dialetti, assorbendo da queste lingue madri il loro peculiare rapporto libidico col mondo.³³ Lo suggeriscono, inoltre, le glosse traduttive affiancate ad alcuni inserti dialettali (e mai alle sequenze in altre lingue, con sporadiche eccezioni per lo spagnolo), quasi a facilitare il travaso sa-

³¹ Ivi, p. 65.

³² Ivi, p. 159-160.

³³ Queste rappresentazioni narrative anticipano la teorizzazione, affidata all'*Idioma gentile*, della futura mescolanza tra italiano e dialetti, dai quali si trarrà «forza, vita, colore, varietà, comicità, naturalezza, per parlare e per scrivere italianamente» (DE AMICIS, *L'idioma*, cit., p. 171).

pienziale o, per dirla col narratore, «il giudizio, che era fondato sull'esperienza»,³⁴ spesso non privo di ironia:

(22) *Scià sente: l'è pezo una bionda che sette brunne.* – (È peggio una bionda che sette brune). Poi, raccoltosi un momento, e alzando l'indice, soggiunse: – *Se e' porcate pesassan saiescimo zà a fondo da sezze giorni.* (Se le porcherie pesassero, saremmo già a fondo da sedici giorni).³⁵

(23) Poi, ripigliando la sua compostezza filosofica e alzando l'indice, mi disse confidenzialmente nell'orecchio: – *Scià sente* (stia a sentire). *Scià no piggie moggè!* (non prenda moglie). E voltatomi lo scrigno, tirò via. [...] A un tratto minacciava due *maschae* (due schiaffi). A un terzo: – *Mia, sae, che se començo a giastemmâ!* (bada, sai, che se comincio a bestemmiare!).³⁶

Le ultime righe confermano che, sempre grazie al comico veicolato dall'eteroglossia,³⁷ si possono enunciare principi di vita e atteggiamenti non congrui alla società borghese coeva e alla sua morale.

Infine, vi è una terza opzione: il plurilinguismo e la polifonia disinvolta, non come devianza ma come strategia ordinaria di comunicazione, svincolata dalla diglossia e manifestazione linguistica dell'utopia socialista coltivata da De Amicis in quegli anni. Si sarà notato, in particolare dai passi (20) e (21), che al narratore borghese, presunto alfiere dell'ideologia monolingui-sta, i migranti si rivolgono nel loro dialetto o mescolano codici diversi, senza che vi siano tipi interazionali convenzionali, perciò predicibili, come la diglossia o la dilalia.³⁸

³⁴ Ivi, p. 179.

³⁵ Ivi, p. 145.

³⁶ Ivi, p. 106.

³⁷ Nonché da sapienti selezioni lessicali; si veda, ad esempio, *scrigno* nel secondo blocchetto: se il lessema stride con l'uso sincronico (cfr. i dizionari di Petrocchi e Tommaseo, Bellini s.v. *scrigno*, che lo ritengono arcaismo), è omogeneo con la patina comica del dettato: *scrigno* 'gobba' è voce toscana della letteratura comica e dell'uso coevo familiare (cfr. il dizionario di Tommaseo, Bellini, s.v. *scrigno*).

³⁸ Una circostanza simile può darsi previa verifica delle intenzioni comunicative dell'interlocutore, testate tramite l'urto con la veracità dialettale: «Per mi, dal momento che se va sul mondo novo, *cosa ne importa a deventar mati perché va mal le façende nel mondo vecio?* Questa domanda era come una tastata ch'egli mi dava per vedere s'io fossi un signore intrattabile, o uno di quelli con cui si può ragionare» (DE AMICIS, *Sull'oceano*, cit., p. 157).

Solo a queste condizioni sarà possibile assistere a una polifonia democratica, in cui nessuna lingua rimane soggiacente, ma tutte convivono senza prevaricarsi. Lo si evince, ad esempio, da quest'altro passo, pur contraddistinto da una bonaria litigiosità, nel quale si affiancano, con reciproca comprensione e dignità, l'italiano del narratore interno con i dialetti più disparati:

(24) quando, uscito il commissario, egli rimaneva solo nel dormitorio, col secchiolino dell'acqua e il ramaiolo a disposizione di tutte le assetate. – *Vien qua, vecio – A mi, omm di persi – Dessédet, pivel! – Acqua! – Ægua! – Eva! – De bev! – Da baver!* – In presenza sua, leticavano forte, [...]. E quella mattina appunto, all'ora critica, lo trovai davanti alla porta del dormitorio, con l'anima per traverso. – Ebbene, – gli dissi, – vi fanno fare il sangue verde, non è vero? – Ah! – rispose, buttando via con dispetto la cicca. – *No ne posso ciù!*³⁹

Il dialogo esibisce un'ulteriore alternativa a disposizione dell'italiano per beneficiare del patrimonio gnoseologico dei dialetti: impiegare locuzioni che si rifrangano, talvolta quasi identiche, nei diversi vernacoli, come accade per l'espressione idiomatica *far fare il sangue verde*, equivalente toscano di locuzioni dialettali analoghe.⁴⁰

Questa è la rotta indicata dal narratore, che si propone come modello per la borghesia italiana, in implicita opposizione con l'ottusa tensione prevaricante e gerarchizzante incarnata dai due personaggi francesi e manifesta in queste battute:

(25) Dopo non molte parole [...] il parigino, stizzito, si lasciò scappare di bocca con un tuono di compatimento, che il suo contraddittore non conosceva Parigi. Il marsigliese scattò come una molla. – *J'ai fai vingt-cinq voyages a Paris, monsieur! – Et moi,* – rispose l'altro alzandosi, in mezzo al silenzio generale; – *je l'habite!*⁴¹

³⁹ DE AMICIS, *Sull'oceano*, cit., p. 106.

⁴⁰ Ad esempio, il milanese *fa vegni verd* (cfr. CHERUBINI Francesco, *Vocabolario milanese-italiano*, dall'Imp. Regia stamperia, Milano 1839-1843, s.v. *verd*).

⁴¹ DE AMICIS, *Sull'oceano*, cit., p. 55.

In questa sequenza la rivendicazione piccata del parigino, di capire e incarnare – lui solo – la vera identità francese, palesa il fallimento della tensione inclusiva ed egualitaria, cui una lingua nazionale dovrebbe ambire per diventare davvero adulta e varare un nuovo percorso.

Bibliografia

- ANNECCHIARICO Sabatino Alfonso, *Cocoliche e lunfardo: l'italiano degli argentini*, Mimesis Edizioni, Milano 2012.
- BATTAGLIA Salvatore (a cura di), *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino 1961-2002.
- BERRUTO Gaetano, *Linguistica formale e linguistica del contatto nell'analisi della commutazione di codice*, in C. Consani (a cura di), *Contatto interlinguistico fra presente e passato*, Led, Milano 2015, pp. 33-52.
- BRAMBILLA Alberto, *Dittico per Sull'Oceano*, in Id., *De Amicis: paragrafi eterodosi*, Mucchi, Modena 1992, pp. 47-84.
- BRAMBILLA Alberto, *I veleni di Tunisi. Vecchi stereotipi e nuovi rancori tra Italia e Francia*, in «Revue des études italiennes», LIX, 1-4 (2013), pp. 166-167.
- COMOY FUSARO Edwige, *Forme e figure dell'alterità: studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Pozzi, Ravenna 2009.
- CHERUBINI Francesco, *Vocabolario milanese-italiano*, Dall'Imp. Regia Stamperia, Milano 1839-1843.
- DANNA Bianca, *Dal taccuino alla lanterna magica. De Amicis 'reporter' e scrittore di viaggi*, Olschki, Firenze 2000.
- DE AMICIS Edmondo, *Sull'Oceano. Dagli Appennini alle Ande*, a cura di F. De Nicola, Gammarò, Sestri Levante 2008.
- DE AMICIS Edmondo, *L'idioma gentile*, Treves, Milano 1905.
- LIBRANDI Rita, *La lingua della Chiesa*, in P. Trifone (a cura di), *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, Carocci, Roma 2009, pp. 159-188.
- LIBRANDI Rita, *Le molte lingue dei catechismi*, in M. Arcangeli (a cura di), *L'italiano nella Chiesa fra passato e presente*, Allemandi, Torino, Londra, Venezia, New York 2010, pp. 39-60.
- PETROCCHI Policarpo, *Novo Dizionario universale della lingua italiana*, Treves, Milano 1887-1891.
- POLIMENI Giuseppe, *Le parole sospese: gli Italiani sull'oceano di Edmondo De Amicis*, in «Carte di viaggio», VII (2014), pp. 119-142.
- PRADA Massimo, *Fare prosa e saperlo. L'Idioma gentile, la pratica e la grammatica*, in G. Polimeni (a cura di), *L'idioma gentile. Lingua e società nel giornalismo e nella narrativa di Edmondo De Amicis*, Edizioni Santa Caterina, Pavia 2012, pp. 164-212.
- SALSANO Roberto, *Letteratura e simboli dell'emigrazione: Sull'Oceano di Edmondo De Amicis tra Ottocento e Novecento*, in «Esperienze Letterarie», XL, 2 (2015), pp. 3-14.

Interazioni linguistiche e discorsi di confine *Sull'oceano*
di Edmondo De Amicis

TOMMASEO Niccolò, BELLINI Bernardo, *Dizionario della lingua italiana*, UTET,
Torino 1861-1879.

TOSTO Eugenio, *Edmondo De Amicis e la lingua italiana*, Olschki, Firenze 2003.

SEZIONE 3: MARGINALITÀ LINGUISTICA

Dinamiche nel contatto tra lingue e dialetti

MARGHERITA DI SALVO

Contatti, migrazioni e aree marginali: i dialetti irpini

Abstract

The present paper is a reflection on language change in peripheral areas, starting from a case study of the dialects of *Irpinia*. Through a description of the English borrowings found in 13 dictionaries of some of these varieties, this study aims at showing how these varieties were influenced by the contact with the L2 ones spoken by Italian migrants, such as English: with their visits and with the return migration, in fact, Italian migrants contributed to the linguistic change. Thus, emigration seems to be a variable capable of inducing changes in the dialects of migrants' villages of origin, which, consequently, cannot be viewed as conservative areas only, but also as innovative ones.

Il presente contributo offre una riflessione sulle aree marginali, a partire da un caso di studio specifico, quello dei dialetti irpini. Attraverso la descrizione degli anglicismi presenti in alcuni dizionari dialettali irpini si vuole mostrare come anche i dialetti delle cosiddette aree marginali, lontani dai centri urbani maggiori, abbiano subito cambiamenti indotti dall'emigrazione: con le loro visite estive o con il fenomeno dei rientri, infatti, i migranti hanno contribuito al cambiamento linguistico. L'emigrazione costituisce quindi un fattore capace di determinare cambiamenti nei dialetti delle aree dell'esodo, che possono essere dunque studiati non solo come varietà conservative, ma anche come fonte di innovazioni da contatto.

1. *Obiettivi del lavoro e premesse metodologiche*

Il tema della marginalità¹ o meglio delle aree marginali ha ricevuto l'interesse di linguisti e dialettologi per lo meno dalla prima metà del secolo

¹ Questo contributo si inserisce nell'ambito del progetto di ricerca dal titolo *Voci, parole e testi della Campania*, diretto dalla Prof.ssa Rosanna Sornicola, in collaborazione con il Prof. Nicola De Blasi e il Prof. Raffaele Giglio dell'Università degli Studi Federico II di Napoli. Nell'ambito dell'Unità di lavoro coordinata dal Prof. De Blasi si inserisce la realizzazione di un Museo socio- ed etno-linguistico presso il comune irpino di San Mango sul Calore; chi scrive ha svolto ricerche sul tema dell'emigrazione. Per un inquadramento del progetto si rimanda a DE BLASI Nicola, *La storia linguistica recente da un punto di osservazione in Irpinia. Per un museo – archivio del dialetto a San Mango sul Calore*, in P. Del Puente (a cura di), *Atti del Congresso di dialettologia* [in stampa].

scorso, quando BARTOLI (1945)² individuò alcune norme che, a suo parere, regolavano la distribuzione di una data forma linguistica in un territorio stabilito: secondo il dialettologo, le forme più antiche, di norma diffuse nella maggior parte di uno specifico territorio, sono mantenute nelle zone meno esposte alle comunicazioni, nelle cosiddette *aree laterali*, più lontane dai centri urbani, che irradiano invece le innovazioni.³ Come, però, ha recentemente commentato Franco Fanciullo «[le norme spaziali] in linea di massima funzionano; ma non si possono neppure escludere condizionamenti particolari che portino a risultati inattesi».⁴

Questo è il punto di partenza del presente studio, che si propone di riflettere sulla pertinenza della classificazione delle aree periferiche, lontane dai centri urbani più grandi, quali aree di conservazione linguistica, laddove esse siano state origine di consistenti flussi emigratori: se, infatti, l'emigrazione è motore di innovazione e di cambiamenti culturali e linguistici nelle aree dell'esodo, così come suggerito da numerosi studiosi (DE MAURO 1963,

² BARTOLI Matteo, *Saggi di linguistica spaziale*, Rosenberg, Torino 1945.

³ Questo tema è stato ampiamente dibattuto nella dialettologia: nella bibliografia di riferimento, infatti, è stato evidenziato il ruolo delle città, da un lato, quali centri di diffusione delle innovazioni, e le aree più periferiche, considerate, dall'altro, più conservative. Basti pensare ai numerosi progetti di ricerca dedicati alle *lingue delle città*, che programmaticamente vengono distinte dai centri urbani di minore densità abitativa e collocati in aree più periferiche rispetto alle principali vie di comunicazione. Osservazioni teoriche su questo punto sono: RUFFINO Giovanni, D'AGOSTINO Mari, *Dialettologia rurale e dialettologia urbana nel progetto ALS (Atlante linguistico della Sicilia)*, in «Contributi di filologia dell'Italia mediana» 7 (1995), pp. 207-225; NESI Annalisa, POGGI SALANI Teresa, *La lingua delle città. LinCi - La banca dati*, Accademia della Crusca, Firenze 2013; POGGI SALANI Teresa, *La lingua delle città. Prima ricognizione su un progetto di ricerca nazionale*, in R. Bombi, F. Fusco (a cura di), *Città plurilingui. Lingue e culture a confronto in situazioni urbane*, Atti del Convegno internazionale di studi (Udine, 5-7 dicembre 2002), Forum, Udine 2004, pp. 437-448; FRANCESCHINI Rita, *La sociolinguistica urbana: storia, tendenze, prospettive (con particolare riguardo alla ricerca italiana)*, in von G. Held, P. Kuon, R. Zaiser (a cura di), *Sprache und Stadt. Sprache und Literatur*, Stauffenburg, Tübinga 2001, pp. 15-82; D'ACHILLE Paolo, *Aspetti variazionali nell'italiano parlato a Roma*, in R. Bombi, F. Fusco (a cura di), *Città plurilingui. Lingue e culture a confronto in situazioni urbane*, Atti del Convegno internazionale di studi (Udine, 5-7 dicembre 2002), Forum, Udine 2004, pp. 175-189.

⁴ FANCIULLO Franco, *Prima lezione di dialettologia*, Laterza, Roma 2015, p. 21. Sulla criticità delle norme bartoliane si veda anche SOBRERO Alberto, *Dislocazione territoriale e alterità culturale nella sociolinguistica italiana*, in A. Varvaro (a cura di), Atti del XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza, Benjamins, Amsterdam 1978, pp. 317-326.

2014, MIRANDA 1997, TURCHETTA 2005),⁵ ci troviamo nella condizione di quei *condizionamenti particolari* che potrebbero determinare *risultati inattesi* sul piano linguistico.

Attraverso lo spoglio dei tredici dizionari dialettali di area irpina, inseriti nella Tabella 1 ed elencati alla fine del contributo, si vuole scoprire se e quanto i migranti abbiano contribuito a cambiamenti nei dialetti delle aree di origine.

Autore	Paese	Anno di edizione
ACOCELLA	Calitri	2004
BONIELLO	Guardia	1994
CICCHETTI	Vallata	1988
DE BLASI	San Mango sul Calore	1991
DE MARIA	Avellino e provincia	1908
DI PIETRO	Morra de Sanctis	2004
GAMBONE	Montella	2010
PANNISCO	Cairano	s.d.
RUSSO	Bagnoli Irp.	2011
RUSSO	Nusco	2005
SAGGESE	Torella dei Lombardi	2000
SCANZANO	Andretta	2000

Tab. 1 – Elenco dei dizionari consultati

L'analisi, di impronta qualitativa, è incentrata sulla presenza di anglicismi,⁶ avendo ipotizzato in via preliminare un più consistente contatto con

⁵ DE MAURO Tullio, *Storia linguistica dell'Italia Unita*, Laterza, Roma 1963; DE MAURO Tullio, *Storia linguistica dell'Italia repubblicana*, Laterza, Roma 2014; MIRANDA Adelina, *Pendolari di ieri e pendolari di oggi. Storia di un paese di migranti*, L'Hartmann Italia, Torino 1997; TURCHETTA Barbara, *Il mondo in italiano*, Laterza, Roma 2005.

⁶ La bibliografia sugli anglicismi nell'italiano è sterminata. In questa sede si ricordano solamente: FANFANI Massimo, *Sugli anglicismi nell'italiano contemporaneo*, in «Lingua Nostra», 52/1 (1991), pp. 11-24; KLAJN Ivan, *Influssi inglesi nella lingua italiana*, Olschki, Firenze 1972; MESSERI Anna, *Anglicismi nel linguaggio politico italiano nel '700 e nell' '800*, in «Lingua Nostra», 18 (1957), pp. 100-108; PARLANGELI Oronzo, *Anglo-americanismi salentini*, in «Lingua Nostra», IX (1948), pp. 83-86; RANDO Gaetano, *Anglicismi nel 'Dizionario moderno' dalla quarta alla decima edizione*, in «Lingua Nostra», XXX (1969), pp. 107-112;

l'inglese, visto che tra le mete predilette dai migranti irpini, per lo meno fino all'inizio della Seconda Guerra Mondiale, vi sono stati proprio paesi anglofoni, come gli Stati Uniti. La distribuzione degli anglicismi e le modalità di integrazione nei dialetti d'arrivo,⁷ con particolare riferimento agli adattamenti morfologici e fonetici, sono dunque l'oggetto di questo contributo. I dati sono stati valutati anche in relazione alle reali competenze linguistiche dei parlanti, non necessariamente coincidenti con il sapere linguistico descritto nei dizionari: a tal fine, è stato indagato un corpus di 40 interviste sulla storia di vita raccolte con parlanti residenti nell'area irpina. Questa metodologia di inchiesta, a nostro parere, permette di indagare il reale ruolo e la vitalità nel parlato spontaneo di tali prestiti mutuati dall'inglese⁸ ed è stata per questo preferita a questionari lessicali.

2. Il contesto della ricerca

La scelta di partire dall'Irpinia per verificare l'ipotesi di ricerca è stata dettata dal fatto che proprio l'Irpinia, tra le tante aree dell'Italia meridionale e della Campania, ha contribuito in maniera statisticamente rilevante all'emigrazione italiana.

RANDO Gaetano, *Influssi inglesi nel lessico italiano contemporaneo*, in «Lingua Nostra», XXXIV (1973), pp. 111-120; TROPEA Giovanni, *Americanismi in Sicilia*, in «Lingua Nostra», XVIII (1957), pp. 82-85; TROPEA Giovanni, *Ancora sugli americanismi del siciliano*, in «Archivio Glottologico italiano», XLIV (1959), pp. 38-56; VILLATA Bruno, *Osservazioni sul processo di assimilazione degli imprestiti rilevati nell'italiano parlato a Montreal*, in «Studi di cercetari linguistiche», 32, 6 (1981), pp. 647-649; ZAMBONI Alberto, *Gli anglicismi nei dialetti italiani*, in AA. VV., *Elementi stranieri nei dialetti italiani*, Pacini, Pisa 1986; ZOLLI Paolo, *Le parole straniere*, Zanichelli, Bologna 1976.

⁷ Sul concetto di integrazione si rimanda a: BOMBI Raffaella, *La linguistica del contatto. Tipologie di anglicismi nell'italiano contemporaneo e riflessi metalinguistici*, Il Calamo, Roma 2005; GUSMANI Roberto, *Saggi sull'interferenza linguistica*, Le lettere, Firenze 1986; WEINREICH Uriel, *Lingue in contatto*, a cura di V. Orioles, Boringhieri, Torino 2008; ORIOLES Vincenzo, *Forze linguistiche in gioco nell'Europa di oggi. Tra anglofonia e minoranze: crisi delle lingue di cultura?*, in «Plurilinguismo. Contatti di lingue e culture» 7 (2000) [2002], pp. 11-21.

⁸ Per questa fase dell'analisi sono stati esclusi i parlanti che hanno vissuto un'esperienza migratoria e che hanno, dunque, un repertorio linguistico diverso – come mostrato, ad esempio, in DI SALVO Margherita, *Italiani in Inghilterra. Inglese in Irpinia*, in «Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata», 2 (2015), pp. 295-316.

Epicentro del malessere demografico, con una povertà diffusa, l'Irpinia pagò il prezzo più alto in termini di espatri: dal 1880 si registrarono 1.000 partenze annuali, che si quadruplicano fino al 1900. In questi anni gli irpini partirono soprattutto per l'America Centro-Meridionale e verso le città americane di Boston (Massachusetts), New York, Stamford (Connecticut). Con l'inizio del XX secolo, l'esodo aumentò ancora, raggiungendo una media compresa tra le 12.000 e le 18.000 partenze annuali. Il 1902 fu un anno particolarmente drammatico con circa 20.000 espatri. Risalgono a questi anni le prime colonie irpine oltreoceano, come quella di Montefalcione a Boston, e quella di San Mango sul Calore a Stamford.

L'esodo diminuì tra le due guerre per poi aumentare nuovamente dopo la fine della seconda guerra mondiale: tra il 1951 e il 1971 emigrarono oltre 67.000 uomini e donne di origine irpina, diretti soprattutto verso destinazioni europee. Una successiva spinta all'emigrazione fu data dal terremoto del 23 novembre del 1980: mentre in molte altre aree della regione e dell'Italia meridionale l'emigrazione andava diminuendo, con il sisma in Irpinia si riprese a partire. L'emigrazione irpina continua, ininterrotta, ancora oggi con forme di mobilità nuove ed è pertanto una delle caratteristiche della storia e della cultura locale.

3. Risultati dell'analisi

Lo spoglio dei dizionari ha evidenziato un duplice contributo dell'emigrazione ai dialetti irpini. Da un lato, l'influsso del mondo migratorio è presente nell'introduzione di lessemi patrimoniali con denotazioni nuove, legate all'emigrazione e al contatto culturale. È, ad esempio, il caso di *legnu*, *-i* con il significato di «bastimento – quando i morresi partivano per l'America dicevano che prendevano 'lu légnu' per attraversare l'oceano, oppure prendevano 'lu vaporu'». ⁹ Dall'altro, il contributo dei migranti si concretizza nell'inserimento, nelle varietà locali, di forme derivanti da un contatto con lingue diverse, prestiti ma non calchi.

⁹ DI PIETRO Gerardo, *Vocabolario del dialetto morrese*, <http://www.morreseemigrato.ch/Biblioteca%20elettronica/Vocabolario%20del%20dialetto%20Morrese%20-%20Di%20Pietro%20Gerardo.pdf> [cons. il 18/02/2017], p. 96.

L'analisi quantitativa ha evidenziato la presenza, all'interno del corpus, di 89 anglicismi: 18 sono presenti nel dizionario di Montella, 16 in quelli di Guardia, Morra e Torella, 7 in quelli di San Mango sul Calore, Bagnoli Irpino e Nusco; nei dizionari di Calitri e Cairano, infine, vi è una sola forma mutuata dall'inglese.

Molte delle voci sono presenti in più dizionari, come, ad esempio, *affenzà* presente nei dizionari di Guardia, San Mango e Torella, *bisinnissu* in quelli di Nusco, Morra e Torella. Minoritari sono, invece, i lessemi presenti in uno solo dei dizionari consultati, come *attraià/attrrainante* registrato esclusivamente nel dizionario di Guardia, e *Novaiorca* in quello di Bagnoli Irpino.¹⁰ La concentrazione più elevata di anglicismi contenuti in più dizionari, spesso con lo stesso significato, lascia aperta una questione, forse difficilmente risolvibile: sembra infatti lecito domandarsi se essa rifletta l'effettiva presenza di queste forme nei dialetti oggetto del dizionario o, se al contrario, non sia il frutto di rimandi, impliciti, ad altre compilazioni lessicografiche già edite.

Le forme imputabili al contatto sono composte solamente da prestiti lessicali; si tratta quasi esclusivamente di sostantivi, composti, mentre verbi, aggettivi e toponimi sono più rari. Tra questi ultimi, in particolare, si riporta come esemplificativa dell'integrazione dei nomi di luogo la forma *Novajòrca*, dall'inglese New York, presente unicamente nel dizionario di Bagnoli Irpino: questo toponimo è integrato all'italiano mediante l'inserimento di una vocale finale, che risolve così l'eventuale incontro tra la consonante finale della forma inglese e quella iniziale della parola successiva. Inoltre, il prestito viene italianizzato anche mediante la traduzione del primo membro del composto: *new* > *nova*.

Una sola esclamazione sembrerebbe introdotta, nei dialetti irpini, dall'inglese: si tratta della *sciarràpa* derivante dall'inglese *shut up*, che, tuttavia, sembra avere una storia diversa, in quanto, come si legge nel dizionario di Bagnoli Irpino, la locuzione è ricondotta al passaggio dei soldati americani nel secondo dopoguerra.

¹⁰ Si segnala che la forma *Novaiorca* potrebbe essere il frutto non tanto del contatto con i migranti, quanto piuttosto riflettere un uso che, fino al secolo scorso, era abbastanza diffuso (MANENTI Alessandra, *Toponimi stranieri in italiano*, <http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/toponimi-stranieri-italiano> [cons. il 19/05/2017]).

I composti sono spesso reinterpretati come lessemi: un esempio è *sechenènza*, riconducibile alla forma inglese *second hands*, e presente nei dizionari di Montella, Morra e San Mango sul Calore, dove, però, è riportata la variante con sonorizzazione dell'occlusiva (*seghenènza*). Si riportano, di seguito, le definizioni presenti, rispettivamente, nei tre dizionari:

s. f., sembrerebbe significare avanzi del segare; ma l'espressione *re sechenènza*, che sembra configurarsi come complemento di materia, serve a indicare prodotti o oggetti di scarsa qualità, scadenti: *scarpe re sechenènza* 'scarpe scadenti'; *robba re sechenenza* 'materiale scadente'. || Da *secà*, ritiene qualcuno. Ma più convincente la derivazione dall'ingl. *second hands* 'usato, di seconda mano', termini con cui i soldati americani, presenti nel Sud dopo lo sbarco del 1943, indicavano gli oggetti, appunto, messi in vendita sulle bancarelle. La vc. probabilmente è stata importata da altre città (forse Napoli), perché comparsa piuttosto di recente.¹¹

«/səkə'nentsa/ merce scadente di seconda mano /americanismo 'second hands'». ¹²

«s.f.: oggetto di scarso valore. Robba re seghenenza; merce di scarso valore». ¹³

Un caso particolarmente interessante è fornito dall'aggettivo *smocco*, che, nel dizionario di Montella, è considerato un prestito dall'inglese *smoking* e associato alla definizione di «vanesio, perditempo, vanitoso; che si dà arie che non si può permettere»;¹⁴ l'interesse per questa forma deriva non tanto dai meccanismi di integrazione, quanto piuttosto dal fatto che in inglese l'equivalente della forma *smoking* sia *dinner jacket*: il sostantivo *smoking*, infatti, in inglese, è l'atto del fumare. Il tragitto del prestito, quindi, non sarebbe dall'inglese dei migranti, ma un adattamento dell'uso italiano della

¹¹ GAMBONE Virginio, *Vocabolario Montellese-Italiano*, La scuola di Pitagora editrice, Napoli 2010, s.v. *sechenènza*.

¹² DI PIETRO, *Vocabolario*, cit., p. 179.

¹³ DE BLASI Luigi, *Dizionario dialettale di San Mango sul Calore (Avellino)*, Casa Editrice il Salice, Potenza 1991, p. 81.

¹⁴ GAMBONE, *Vocabolario*, cit., s.v. *smocco*.

forma *smoking*: non si tratterebbe dunque di un prestito indotto dal contatto con l'inglese L2 dei migranti irpini, quanto piuttosto un rifacimento di un lessema italiano, percepito, forse, come straniero.

Meno problematiche sono invece le modalità di integrazione dei verbi, la cui registrazione nei dizionari consultati riflette una tendenza descritta in molti studi sul reale comportamento dei migranti italiani in paesi anglofoni (MENARINI 1947, HALLER 1993, DI SALVO 2012):¹⁵ i verbi, infatti, sono modellati sulla prima coniugazione italiana. Alcuni esempi sono la forma *attraia*/*attraiate*, che nel dizionario di Guardia è ricondotto all'inglese *to try* e ha, nel comune, il significato di «fare la prova»,¹⁶ e *affenzà*, presente nei dizionari di Montella, San Mango e Torella, seppure con lievi differenze nel trattamento nella pretonica che solo a Torella è segnata come indistinta. Non si può escludere che l'origine sia da rintracciare piuttosto nel verbo *to fence*, sebbene nei dizionari consultati sia suggerita una derivazione dal sostantivo *fence*, secondo un processo riassumibile come segue:

ing. *fence* (sost.) → irp. *fenza* (sost.) → *affenzà* (v.)

Il sostantivo *fenza* è infatti diffuso nelle varietà irpine: ne è un indizio il fatto che esso compaia in un numero folto di dizionari (Bagnoli, Cairano, Guardia, Montella, Morra, Nusco, San Mango, Torella) e non solo in quelli in cui è registrato il verbo *affenzà*. Il sostantivo, inoltre, è stato ampiamente descritto in trattazioni sul comportamento linguistico di migranti italiani in paesi anglofoni,¹⁷ dove è sempre di genere femminile e integrato morfologicamente mediante la marca *-a*, se modellato sull'italiano, o mediante la vocale indistinta, se modellato su alcuni dei dialetti originari dei migranti. Tale

¹⁵ DI SALVO Margherita, *Le mani parlavano inglese: percorsi linguistici e culturali tra gli italiani d'Inghilterra*, Il Calamo, Roma 2012; HALLER Hemann, *Una lingua perduta e ritrovata*, La Nuova Italia, Firenze 1993; MENARINI Alberto, *Ai margini della lingua*, Sansoni, Firenze 1947; VEDOVELLI Massimo, *Storia linguistica dell'emigrazione italiana*, Carocci, Roma 2011; LORENZETTI Luca, *I movimenti migratori*, in L. Serianni, P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana. Le altre lingue*, Einaudi, Torino 1994, vol. III, pp. 627-667.

¹⁶ BONIELLO Salvatore, *Dizionario dialettale della lingua di Guardia dei Lombardi*, Poligrafica Iripina, Nusco 1994, p. 18.

¹⁷ MENARINI, *Ai margini*, cit., *passim*; VILLATA, *Osservazioni*, cit., *passim*; HALLER, *Una lingua*, cit., *passim*; DI SALVO, *Le mani parlavano*, cit., *passim*.

duplice possibilità è confermata anche dallo spoglio dei dizionari irpini, alcuni dei quali sono orientati sull'integrazione con *-a* (Guardia, Montella, Morra, Nusco, San Mango, Torella), altri, invece, su quella mediante l'indistinta (Bagnoli, Cairano). Dal punto di vista fonetico, inoltre, si segnala la pronunzia sonora di /ts/, resa pertanto con il grafema *z* (la pronunzia standard inglese prevede infatti il ricorso a /s/), secondo una tendenza diffusa nei dialetti irpini e nelle varietà di italiano regionale delle regioni meridionali. La vitalità di questo lessema è anche confermata dai dati raccolti attraverso le interviste: a San Mango sul Calore, ad esempio, un'anziana donna residente nella frazione di Carpignano nel descrivere la *nevera*, fosso in cui si conservava fino all'estate la neve caduta durante i mesi invernali, inserisce appunto questo anglicismo, integrandolo perfettamente al tessuto dialettale del testo:

T: eppure era na: no materiale che quando l'erano mittuto rinto a sto fuosso / e po' ra ... quando faceva la neve peccé tanno faceva la neve eh! /allora la menavano cu li pale rinto a quiro fuosso là / e po' la cummigliavano tutta cu la paglia / e chiurivano / nnantè ci stéa mittuto nu cancièllè re fenza peccé nun è assai tiémpo che iémmè a raccòglie le castagne là / però mo non ne mettevènè chiù / però stace ancora là quiro fuosso li

È registrato nell'uso parlato anche il sostantivo maschile *clobbo* 'associazione' dall'inglese *club*, ma presente solo nel dizionario del dialetto di Montella. La forma è caratterizzata dal passaggio ad /a/ della vocale originale /ʌ/, secondo una traiettoria diversa da quella descritta per altri prestiti da Baglioni,¹⁸ che ha invece mostrato un passaggio sintetizzabile come segue:

Forma originaria	Fase 1	Fase 2	Fase 3
/ʌ/	/ɛ/	/a/	/a/

A Montella, il sostantivo denota l'Associazione SS. Salvatore (*Holy Saviour*), fondata in Norristown (USA) dai montellesi emigrati in questa città americana nei primi anni del secolo scorso. Anche a San Mango sul Calore il

¹⁸ BAGLIONI Daniele, *A proposito dell'adattamento di una vocale inglese nell'italiano contemporaneo*, in «Lingua Nostra», 68 (2007), pp. 117-122 [121].

lessema indica l'Associazione di Sammanghesi di Stamford (il Club di San Mango), fondata, con uno statuto ufficiale, nel 1906 a Stamford (Connetti-cut). Incrociando i dati dei dizionari con i risultati della ricerca sul campo, si evince così che il prestito indicherebbe proprio le associazioni italiane degli emigrati e non sarebbe, per questo, estendibile a qualunque forma aggregativa, come al contrario l'originaria forma inglese prevede.

Altri esempi di sostantivi presenti nelle compilazioni consultate, ma non documentati nel parlato, sono *cecca* 'assegno' dall'inglese *check*, *bèca* 'bor-sa' dall'inglese *bag*, *ciùca* 'gomma da masticare' dell'inglese *chewing gum*, *ticchete* / *ticchetto* / *ticchete* 'biglietto' dall'inglese *ticket*.¹⁹ Quest'ultimo prestito è stato discusso in alcuni studi precedenti sul comportamento linguistico di emigranti italiani residenti in paesi anglofoni: anche qui, come nel dizionario di Montella, varie possono essere le modalità di integrazione.²⁰ Anche il dizionario di Montella riflette, in parte, la pluralità di esiti che il prestito può avere quando adattato all'italiano, con la terminazione sia in *-o* che in *-e*.

4. Valutazioni conclusive

Lo spoglio dei dizionari consultati ha evidenziato la presenza, seppure statisticamente non significativa, di anglicismi che sono penetrati nei dialetti irpini tramite i migranti. Se le parole si sono mosse con le cose, ma soprattutto con le persone, è possibile pensare che gli anglicismi abbiano viaggiato per le stesse strade percorse dai migranti. Inoltre, è interessante notare come alcuni dei lessemi presenti nei dizionari siano ancora vivi nell'uso dei parlanti, come il caso di *fenza* e *clobbo* nel comune di San Mango sul Calore hanno dimostrato. Questo dato sembra avvalorare ulteriormente l'ipotesi di un mutamento indotto da emigrazione, che permette di ripensare il concetto di marginalità nello scenario contemporaneo.

¹⁹ Una panoramica e una descrizione approfondita delle forme si ritrova in: DI SALVO Margherita, *Riflessi dell'emigrazione nei dialetti irpini: uno spoglio dei dizionari dialettali*, in «Quaderni di Semantica» [in stampa].

²⁰ MENARINI, *Ai margini*, cit., *passim*.

Ritornando però alle norme areali proposte da Bartoli, ampiamente discusse nella bibliografia italiana come in Sobrero,²¹ è da rilevare come l'emigrazione sia un fenomeno capace di scardinarle totalmente: l'orientamento delle comunicazioni, che determinano la propagazione di una data forma, non necessariamente rispecchia la diffusione *a macchia d'olio* dal centro geografico maggiore, soprattutto in una regione come la Campania, in cui non sempre il capoluogo di regione è considerato un modello linguistico. Queste forme, del resto, arrivano in Irpina seguendo i percorsi di rientro o di vacanza dei migranti, attraverso la loro corrispondenza, e talvolta anche attraverso i pacchi e le rimesse che essi mandavano alla famiglia rimasta a casa: ciò implica un percorso che non sembra passare attraverso il dialetto napoletano. Non è dunque il napoletano a irradiare mutamenti, secondo un'applicazione tradizionale del modello areale, ma le innovazioni sono irradiate da luoghi lontani e attraverso percorsi che travalicano il capoluogo di regione, distante linguisticamente e culturalmente dall'Irpinia. Ne consegue che l'emigrazione costituisce un fattore capace di determinare cambiamenti nei dialetti delle aree dell'esodo, che possono essere dunque studiati non solo come varietà conservative, ma anche come fonte di innovazioni da contatto.

Bibliografia

- ACOCELLA Giulio, *Dizionario del dialetto Calitrano*, Il Calitrano, Firenze 2004 [II ed. revisionata da F. Cerreta, con la collaborazione di N. Acocella, N. Plano, Texas (USA)], <http://www.calitritradizioni.it/dizionario.asp> [cons. il 18/02/2017].
- ALTAMURA Antonio, *Dizionario dialettale napoletano*, Fausto Fiorentini Editrice, Napoli 1968.
- ANDREOLI Raffaele, *Vocabolario napoletano-italiano*, Istituto Grafico Editoriale Italiano, Napoli 1988.
- BAGLIONI Daniele, *A proposito dell'adattamento di una vocale inglese nell'italiano contemporaneo*, in «Lingua Nostra», 68 (2007), pp. 117-122.
- BARTOLI Matteo, *Saggi di linguistica spaziale*, Rosenberg, Torino 1945.
- BOMBI Raffaella, *La linguistica del contatto. Tipologie di anglicismi nell'italiano contemporaneo e riflessi metalinguistici*, Il Calamo, Roma 2005.
- BONIELLO Salvatore, *Dizionario dialettale della lingua di Guardia dei Lombardi*, Poligrafica Irpina, Nusco 1994.

²¹ SOBRERO, *Dislocazione territoriale*, cit., *passim*.

- CICCHETTI Domenico Maria, *Vallata. Un'isola nel mare dei dialetti meridionali*, <http://www.vallata.org/vocabolario/dizionario.php> [cons. il 18/02/2017].
- D'AMBRA Raffaele, *Vocabolario napoletano-toscano domestico di arti e mestieri*, Forni, Sala Bolognese (Bo) 1996.
- D'ASCOLI Francesco, *Dizionario etimologico napoletano*, Ed. Del Delfino, Napoli 1991.
- DE BLASI Luigi, *Dizionario dialettale di San Mango sul Calore (Avellino)*, Casa Editrice il Salice, Potenza 1991.
- DE BLASI Nicola, *Profilo linguistico della Campania*, Laterza, Roma 2003.
- DE BLASI Nicola, *La storia linguistica recente da un punto di osservazione in Irpinia. Per un museo – archivio del dialetto a San Mango sul Calore*, in P. Del Puente (a cura di), *Atti del Congresso di dialettologia* [in stampa].
- DE MARIA Felice, *Dizionario dialettale-italiano della provincia di Avellino e paesi limitrofi*, Armando Forni Editore, Avellino 1908.
- DE MAURO Tullio, *Storia linguistica dell'Italia Unita*, Laterza, Roma 1963.
- DE MAURO Tullio, *Storia linguistica dell'Italia repubblicana*, Laterza, Roma 2014.
- DI PIETRO Gerardo, *Vocabolario del dialetto morrese*, <http://www.morreseemigrato.ch/Biblioteca%20elettronica/Vocabolario%20del%20dialetto%20Morrese%20-%20Di%20Pietro%20Gerardo.pdf> [cons. il 18/02/2017].
- DI SALVO Margherita, *'Le mani parlavano inglese': percorsi linguistici e culturali tra gli italiani d'Inghilterra*, Il Calamo, Roma 2012.
- DI SALVO Margherita, *Italiani in Inghilterra. Inglese in Irpinia*, in «Studi Italiana di Linguistica Teorica e Applicata», 2 (2015), pp. 295-316.
- DI SALVO Margherita, *Riflessi dell'emigrazione nei dialetti irpini: uno spoglio dei dizionari dialettali*, in «Quaderni di Semantica» [in stampa].
- FANCIULLO Franco, *Prima lezione di dialettologia*, Laterza, Roma 2015.
- FANFANI Massimo, *Sugli anglicismi nell'italiano contemporaneo*, in «Lingua Nostra», 52/1 (1991), pp. 11-24.
- FRANCESCHINI Rita, *La sociolinguistica urbana: storia, tendenze, prospettive (con particolare riguardo alla ricerca italiana)*, in G. Held, P. Kuon & R. Zaiser (a cura di), *Sprache und Stadt. Sprache und Literatur*, Stauffenburg, Tübinga 2001, pp. 15-82.
- GAMBONE Virginio, *Vocabolario Montellese-Italiano*, La scuola di Pitagora editrice, Napoli 2010.
- GUSMANI Roberto, *Saggi sull'interferenza linguistica*, Le lettere, Firenze 1986.
- HALLER Hemann, *Una lingua perduta e ritrovata*, La Nuova Italia, Firenze 1993.
- LORENZETTI Luca, *I movimenti migratori*, in L. Serianni, P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana. Le altre lingue*, Einaudi, Torino 1994, vol. III, pp. 627-667.
- KLAJN Ivan, *Influssi inglesi nella lingua italiana*, Olschki, Firenze 1972.
- MANENTI Alessandra, *Toponimi stranieri in italiano*, <http://www.academidella-crusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/toponimi-stranieri-italiano> [cons. il 19/05/2017].
- MENARINI Alberto, *Ai margini della lingua*, Sansoni, Firenze 1947.

- MESSERI Anna, *Anglicismi nel linguaggio politico italiano nel '700 e nell' '800*, in «Lingua Nostra», 18 (1957), pp. 100-108.
- MIRANDA Adelina, *Pendolari di ieri e pendolari di oggi. Storia di un paese di migranti*, L'Hartmann Italia, Torino 1997.
- ORIOLES Vincenzo, *Forze linguistiche in gioco nell'Europa di oggi. Tra anglofonia e minoranze: crisi delle lingue di cultura?*, in «Plurilinguismo. Contatti di lingue e culture» 7 (2000) [2002], pp. 11-21.
- NESI Annalisa, POGGI SALANI Teresa, *La lingua delle città. LinCi – La banca dati*, Accademia della Crusca, Firenze 2013.
- PANNISCO Mario (a cura di), *Glossario della lingua cairanese*, <http://www.cairanoproloco.it/cairano.php?idsezione=23> [cons. il 18/02/2017].
- PARLANGELI Oronzo, *Anglo-americanismi salentini*, in «Lingua Nostra», IX (1948), pp. 83-86.
- POGGI SALANI Teresa, *La lingua delle città. Prima ricognizione su un progetto di ricerca nazionale*, in R. Bombi, F. Fusco (a cura di), *Città plurilingui. Lingue e culture a confronto in situazioni urbane*, Atti del Convegno internazionale di studi (Udine, 5-7 dicembre 2002), Forum, Udine 2004, pp. 437-448.
- RANDO Gaetano, *Anglicismi nel 'Dizionario moderno' dalla quarta alla decima edizione*, in «Lingua Nostra», XXX (1969), pp. 107-112.
- RANDO Gaetano, *Influssi inglesi nel lessico italiano contemporaneo*, in «Lingua Nostra», XXXIV (1973), pp. 111-120.
- RUFFINO Giovanni, D'AGOSTINO Mari, *Dialettologia rurale e dialettologia urbana nel progetto ALS (Atlante linguistico della Sicilia)*, in «Contributi di filologia dell'Italia mediana» 7 (1995), pp. 207-225.
- RUSSO Aniello, *Dizionario del dialetto di Bagnoli*, http://www.bagnoli-laceno.it/patrimonio_culturale/dizionario_dialettale.php [cons. il 18/02/2017].
- RUSSO Pietro, *Dizionario Nuscano-Italiano*, <http://www.mionusco.it/Riepilogo%20Dizionario.htm> [cons. il 18/02/2017].
- SAGGESE Pasquale, *Dizionario del dialetto di Torella dei Lombardi*, Dragonetti, Montella 2000.
- SCANZANO Michele (a cura di), *Il dizionario andrettese*, <http://www.comunediantretta.it/Dizionario.asp> [cons. il 18/02/2017].
- SOBRERO Alberto, *Dislocazione territoriale e alterità culturale nella sociolinguistica italiana*, in A. Varvaro (a cura di), Atti del XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza, Benjamins, Amsterdam 1978, pp. 317-326.
- TROPEA Giovanni, *Americanismi in Sicilia*, in «Lingua Nostra», XVIII (1957), pp. 82-85.
- TROPEA Giovanni, *Ancora sugli americanismi del siciliano*, in «Archivio Glottologico italiano», XLIV (1959), pp. 38-56.
- TURCHETTA Barbara, *Il mondo in italiano*, Laterza, Roma 2005.
- VEDOVELLI Massimo, *Storia linguistica dell'emigrazione italiana*, Carocci, Roma 2011.
- VILLATA Bruno, *Osservazioni sul processo di assimilazione degli imprestiti rilevati nell'italiano parlato a Montreal*, in «Studii si cercetari linguistice», 32, 6 (1981), pp. 647-649.

Contatti, migrazioni e aree marginali: i dialetti irpini

- WEINREICH Uriel, *Lingue in contatto*, a cura di V. Orioles, Boringhieri, Torino 2008.
ZAMBONI Alberto, *Gli anglicismi nei dialetti italiani*, in AA. VV., *Elementi stranieri nei dialetti italiani*, Pacini, Pisa 1986.
ZOLLI Paolo, *Le parole straniere*, Zanichelli, Bologna 1976.

GIUSEPPE VITOLO

Analisi dell'approccio degli immigrati stranieri al dialetto

Abstract

The proposed research entails an investigation of the sociolinguistic and dialectal reality of Salerno and the neighboring areas. It deals with the linguistic integration of immigrants who come from different countries of Africa and Eastern, South-Eastern Europe. 'Integration' means spontaneous acquisition of one or more components of the linguistic inventory characterized by *primary dialects* and *regional varieties of the Italian language in Campania*. The data, which has been collected interviewing non-native Italian speakers, display the internal structure of the (socio)linguistic reality in question, since these speakers are able to give a description of it. Differences between native and immigrants linguistic use are likely owed to the working contexts and the linguistic repertory of mother tongue Italian speakers in different areas of Campania.

Questo lavoro di ricerca è il risultato di rilievi sul campo, attraverso cui è stata indagata la realtà sociolinguistica e dialettale della città di Salerno e dei suoi immediati dintorni, in relazione all'integrazione linguistica di persone straniere immigrate da paesi dell'Europa orientale, dell'Africa e dell'Asia sud-orientale, che consiste nell'acquisizione spontanea di una o più componenti del repertorio linguistico complesso, con cui questi stessi parlanti alloglotti sono entrati in contatto, e che si caratterizza per la coesistenza di *dialetti primari* e *italiano regionale*, i primi in un rapporto di tipo dilalico con il secondo. Il *corpus* di dati derivanti dalle interviste agli informanti del campione esaminato hanno fatto luce sulla realtà linguistica e sociolinguistica salernitana, poiché le loro testimonianze l'hanno descritta così come è strutturata. Ciò che determina negli immigrati usi e atteggiamenti linguistici differenti è rappresentato dal contesto lavorativo e dal repertorio linguistico dei parlanti nativi.

Premessa

L'inchiesta di carattere sociolinguistico e dialettologico, svolta nella realtà urbana di Salerno e nel suo immediato circondario, ha fatto luce sull'integrazione linguistica di immigrate e immigrati stranieri, provenienti da diverse Nazioni dell'Europa orientale, di area africana e dell'Asia sud-orientale, basata sull'acquisizione spontanea dell'italiano L2, che riflette il

contesto linguistico con cui essi sono entrati in contatto. Ciò implica un approccio diretto ad un *continuum*, costituito da un repertorio complesso formato da *dialetti primari* che convivono in relazione dilalica con l'*italiano regionale*.

A tale scopo si è proceduto allo svolgimento, alla registrazione, alla trascrizione e all'analisi di interviste semi-strutturate, rilasciate dai parlanti alloglotti interpellati.

Dai risultati emergono diversi elementi di interesse:

- l'apprendimento, a séguito dell'arrivo in Italia, quale causa di disorientamento in caso di attività in ambiente dialettologo;
- la variazione diagenetica, riferita anche ai differenti settori lavorativi in cui trovano collocazione le donne, impegnate prevalentemente in lavori domestici e nell'assistenza ad anziani, bambini e disabili, e gli uomini, occupati, di consueto, nei campi dell'edilizia, della ristorazione, del commercio stanziale e ambulante;
- la tendenza, da parte di donne e uomini immigrati, a condividere il sistema di valori e gli atteggiamenti ideologici che contraddistinguono i parlanti nativi in riferimento ai dialetti e all'italiano;
- una spiccata capacità di adattamento, emersa dal parlato di soggetti alloglotti facenti parte del campione esaminato, perfettamente integratisi nella realtà sociolinguistica salernitana e campana, nel selezionare i diversi livelli del *continuum lingua ~ dialetto* in rapporto alla situazione comunicativa.

Le inchieste effettuate sul campo hanno consentito di verificare che la competenza linguistica degli immigrati si rivela, in genere, multipla, poiché può coprire anche più livelli del *continuum lingua ~ dialetto*. Essa può variare in funzione di una serie di fattori:

- il tipo di repertorio linguistico acquisito nella nazione di origine, che può essere rappresentato o da diglossia o da bilinguismo o da monolinguismo, caratteristiche, queste, da cui dipende, in molti casi, la tendenza ad apprendere e ad utilizzare uno o più codici del repertorio linguistico del paese ospitante;
- il livello di istruzione raggiunto nel paese di provenienza, che, se risulta elevato, può, spesso, anche indurre, nei locutori stranieri, atteggiamenti ideologici antidialettali;
- gli usi linguistici presenti negli ambiti di lavoro in variazione diagenetica;

- l'area di residenza degli immigrati stranieri, che può essere italoфона, dialettoфона o mista.

Da un'indagine esplorativa preliminare è emerso un *corpus* di dati, raccolti nel corso delle interviste svolte sul campo, che ha preso forma mediante un questionario sociolinguistico, somministrato ad un campione di dieci informanti stranieri, di cui sei di sesso maschile (M1 [mercatale] Ucraina; M2 [muratore] Polonia; M3 [mercatale] Gambia; M4 [mercatale] Bangladesh; M5 [negoziante] Bangladesh; M6 [lavapiatti] Bangladesh) e quattro di sesso femminile (F1 [badante] Ucraina; F2 [badante] Ucraina; F3 [negoziante] Bangladesh; F4 [badante] Georgia), in età compresa tra i diciotto e i cinquant'anni e residenti a Salerno (in qualche caso in comuni facenti parte della cintura urbana salernitana). Dal suddetto questionario sono emersi dati afferenti all'uso linguistico percepito e agli atteggiamenti valutativi, frammenti di autobiografie linguistiche e l'approccio degli immigrati intervistati al repertorio linguistico locale, a contatto col quale sono affiorati materiali linguistici in italiano regionale e/o in dialetto, utili per una osservazione diretta dei comportamenti linguistici.

I quesiti, sottoposti all'attenzione degli informanti, sono stati strutturati in forma di frasi semplici e comprensibili. Alle domande sotto elencate, spesso se ne sono aggiunte altre di approfondimento in funzione dell'andamento della conversazione. Segue l'elenco dei punti trattati nel corso delle interviste:

Comprende il dialetto se lo parlano con Lei?

Sa parlare lei stesso/a il dialetto?

Ha dovuto o ha voluto imparare il dialetto?

Le piace parlare il dialetto?

Cosa pensa del dialetto parlato qui?

I suoi connazionali cosa dicono del dialetto? Lo comprendono? Lo parlano?

Gli immigrati da altre nazioni cosa dicono del dialetto?Lo comprendono? Lo parlano?

In quali situazioni è più parlato il dialetto?

Sarebbe utile insegnare il dialetto a scuola?

Al questionario di tipo sociolinguistico se ne è affiancato uno composto da strutture frasali semplici formulate in lingua italiana, somministrate al campione di informatori con l'obiettivo di indagare la competenza produttiva o scarsamente produttiva oppure soltanto ricettiva del dialetto. Il questiona-

rio dialettologico si è rivelato particolarmente utile al fine di analizzare gli aspetti fonetici e morfosintattici emersi dall'eloquio degli informanti, che hanno dimostrato di avere competenza produttiva nell'uso del dialetto. Di seguito gli enunciati del breve questionario adottato al fine di verificare la competenza dialettale dei locutori stranieri intervistati, cui è stata proposta la traduzione dall'italiano al dialetto delle seguenti frasi:

Ho fatto la spesa
Mi voglio fare un panino col prosciutto
Devo pulire la cucina
Devo lavare i piatti
Sto aspettando il treno
Dove vai?
Che hai detto a Maria?
Che ti devo dire?
Beviamoci un caffè!
Matteo ha mangiato la pasta
Abbiamo bevuto troppo
Andiamo al mare
Ci alziamo?
Avete chiamato la signora Rosa?
Andate a dormire?
Il pesce è fresco
Quell'uomo è solo
Quella donna è sola
Quel libro è rosso
Quella borsa è rossa

Le risposte ad entrambi i questionari sono state raccolte tramite supporto audio e successivamente trascritte foneticamente in caratteri IPA.

1.0 Aspetti sociolinguistici

L'inchiesta sociolinguistica ha posto in rilievo l'atteggiamento ideologico degli informatori stranieri nei confronti del dialetto, in particolare il tipo di considerazione che essi hanno della varietà dialettale con cui sono entrati in contatto. Le risposte rese dai soggetti intervistati sono state trascritte in corsivo, oppure con i caratteri IPA allorquando inframmezzate da espressioni dialettali.

1.1. *Le valutazioni estetiche e la funzione ludica del dialetto*

I parlanti intervistati sono stati invitati ad esprimere giudizi in merito all'uso dei dialetti locali. Molto interessanti risultano, in proposito, le risposte rese da alcuni informanti, che hanno espresso valutazioni estetiche positive:

A Salerno proprio bello quando sono andata a Venezia al nord questà quando sentà dialecto diu loro io come straniera # dialetto di straniera # invece quando dialecto napoletano mi piace tanto dialecto napoletano più bello di tutta Italia / queste veneziane come parla bryttà non mi piace proprio (F1, Ucraina).

A me mi piace il dialetto / vedere uno che parla proprio il dialetto è una cosa proprio carina (M3, Gambia).

Non sono mancate, tuttavia, connotazioni negative del dialetto, che si desumono da risposte, da cui emerge una spiccata avversione per il parlato dialettale:

Si / mi non piace se ho trovato uomo italiano lui parla napoletano per esempio io non voglio stare con lui perché mi non piace io voglio stare con uomo più gentile più come normale non come animale; per me come animale questo dialetto / Non so come monkey (=scimmia) / non posso parlare in dialetto devo parlare giusto italiano italiano (F2, Ucraina).

Se due persone parla dialetto sembra litiga non bello una cosa com'era italiano una persona si parla proprio italiano una cosa bellissima è bello per sentire invece se parla dialetto come litigando secondo me (F3, Bangladesh).

Si riscontra, altresì, la funzione ludica del dialetto, che può suscitare riso o sorriso:

Sa qualche parola non è che proprio so usare / qualche parola per sorridere: 'ke a d'iddà / k 'eddʒa fa'; no italiano bello italiano e però napoletano più mi fa ridere: 'a'iretə / an'nandə / ab'baʃfə / k 'eddʒ a fa / a sən'tutə / a sən'tutə / a 'vistə / k 'eddʒ a 'ritʃə' (F1, Ucraina).

Questo non per me / questo per ridere solo qualche parole però parlano non mi piace parlano così (F2, Ucraina).

1.2 *La denominazione e la definizione areale del dialetto*

Gli informatori hanno evidenziato, in generale, la tendenza a considerare la varietà dialettale in uso a Salerno come *dialetto napoletano*, facendo propria l'attitudine, diffusa tra i nativi salernitani, a considerare 'napoletana' la loro parlata, per motivi afferenti al ruolo di prestigio, che Napoli riveste, attualmente, come capoluogo di regione, e, in passato, come capitale di un regno plurisecolare, nonché per evidenti ragioni legate all'importanza universale della tradizione letteraria e musicale in napoletano:

Si io non conosco altri dialetti di Italia quindi solo questo di napoletano a Salerno (F4, Georgia).

Si sì napoletano perché dall'inizio mi dicevano napoletano poi dopo ho saputo che c'è anche il salernitano che è un po' diverso anche però all'inizio era sempre napoletano / in Campania qua capoluogo Napoli (M2, Polonia).

1.3 *La competenza attiva e passiva*

Interpellati sulla propria competenza in dialetto, alcuni informanti hanno percepito quest'ultimo come un codice più 'facile' da apprendere rispetto all'italiano, facendo intendere, dunque, che il dialetto è più agevole da usare, perché pratico, spontaneo e immediato dal punto di vista comunicativo:

Secondo me aiuta a parlare diciamo / a sbrigarsi / è bello perché non è brutto a me mi piace / certo frasi che in italiano io trovo difficoltà invece in dialetto faccio prima (M2, Polonia).

Si capisco però tu mi parli in italiano io non capisco invece parlami napoletano che puoi capire / io riesco a capire napoletano perché italiano tengo difficoltà (F1, Ucraina).

In qualche caso si è rilevata soltanto la competenza ricettiva del dialetto:

Si sì capisco sì abbastanza sì anche se non rispondo in dialetto quindi in italiano rispondo perché per me pronuncia è difficile (F4, Georgia)

mentre, in altri casi, si ha un deciso posizionamento verso il polo italiano del *continuum*, accompagnato da un'esplicita avversione per il dialetto:

Io non capisco napoletano / napoletano non capisco e non voglio ancora (F2, Ucraina).

No se qualcuno con me parla dico parla italiano io dialetto non (mi) capisco (F3, Bangladesh).

Si evidenzia, tuttavia, anche l'esigenza di conoscere il dialetto come strumento utile al fine di integrarsi in ambito lavorativo, qualora se ne presentasse la necessità:

Ristorante bisogna capire cosa dice proprietario se lui non capisce e come lavora / allora bisogna imparare pure dialetto (M5, Bangladesh).

Si rileva, peraltro, un senso di sorpresa che coglie gli immigrati stranieri allorché, appena giunti in Campania (nel caso specifico a Salerno e dintorni), scoprono il complesso repertorio linguistico, e che riguarda anche l'iniziale inconsapevolezza delle differenze tra varietà:

Io non sapevo quando sono venuta qua / ho saputo che parlano anche dialetto che era diverso da italiano / ci sono persone usano ma nemmeno sanno che è dialetto non capiscono, perché all'inizio quando sono venuti non parlavano nessuna lingua quindi hanno cominciato dipende dove lavori quindi usano mista italiano dialetto e parlano così (F4, Georgia).

1.4 La percezione della diglossia

Dalla disamina dei dati raccolti nel corso delle inchieste sul campo si rileva la percezione della diglossia, ossia la capacità, emersa dalle interviste, di distinguere agevolmente contesti comunicativi in cui risulta più diffuso l'utilizzo del dialetto da quelli nei quali si riscontra una maggiore attitudine all'uso dell'italiano:

Metà metà cinquanta e cinquanta dipende da dove vai da posto dove vai / a mercato senti sempre per esempio dialetto che parlano più dialetto / a banca ufficio postale o a municipalitet quando vai più italiano parlano quindi dipende da posto dove vai (F4, Georgia).

No no a televisione libri amici per quanto riguarda l'italiano / poi dialetto sul lavoro poi ascoltando (M2, Polonia).

1.5 La percezione della diafasia

È emersa dalle interviste la percezione della diafasia, manifestatasi attraverso una sensibilità alla variazione linguistica tra area urbana e aree rurali e alla variazione intergenerazionale:

C'erano dei colleghi / i colleghi che l'italiano non si potevano proprio di esprimere / solo dialetto specie quella gente diciamo di paesi e gente anziana che italiano secondo me s¹a:nnə ʃkur¹datə ʃprɔprjə (M2, Polonia).

Si evidenzia, inoltre, l'adattamento al codice dell'interlocutore, sia da parte degli immigrati, che tendono a conformarsi agli usi linguistici dei nativi salernitani, sia da parte degli stessi parlanti nativi di Salerno, che evitano di esprimersi in dialetto nel rivolgersi alle persone immigrate residenti in città:

Per esempio uno parla italiano io cerco di parlare italiano / se uno comincia a parlare dialetto logicamente mi viene pure a me di parlare dialetto (M2, Polonia).

Dappertutto / spesso sento parlare tra italiani che parlano dialetto per esempio qualche giorno fa sono stata in ufficio im(m)igrazione volevo prendere qualche informazione quindi fra di loro parlavano dialetto / con noi parlano sì italiano ma loro parlavano in dialetto / per esempio nel supermercato o a mercato spesso il dialetto sento spesso (F4, Georgia).

1.6 La percezione della variazione diatopica

È emersa anche la percezione della (macro)diatopia, manifestatasi attraverso la capacità, da parte degli informanti, di saper distinguere i contesti antropici in cui l'uso del dialetto risulta più diffuso rispetto a quelli nei quali subisce una forte concorrenza dell'italiano:

A Salerno di meno parlano napoletano più in paesi / chi diciamo va in paesi / a Salerno di meno sanno napoletano più italiano sanno / italiani chi vivono in paesi diciamo parlano più napoletano / suo dialecto ogni paese Eboli, Batipaglia, Salerno tutta paesi c'è suo dialecto (F1, Ucraina).

1.7 *La consapevolezza della diastratia*

Le indagini hanno evidenziato la consapevolezza della diastratia, che emerge, ad esempio, dal contatto, in ambito lavorativo, dei soggetti immigrati intervistati con persone di città di livello socioculturale medio-alto, che giustifica la tendenza, da parte dei primi, alla polarizzazione verso la parte italiana del *continuum lingua ~ dialetto*:

Si sì sì questo sì forse perché loro dove lavorano ci sono più persone cioè più persone di Salerno gente perbene che parla italiano / gente istruita non lo so boh (M2, Polonia).

1.8 *L'uso del dialetto in relazione al genere*

Un altro interessante aspetto della ricerca attiene all'uso del dialetto in rapporto al genere degli immigrati stranieri. Si è potuto rilevare che le risposte mostrano la tendenza prevalente a considerare gli uomini maggiormente predisposti all'utilizzo del dialetto rispetto alle donne, che, in generale, si rivelano più inclini all'uso dell'italiano:

[Chi parla più in dialetto, gli uomini o le donne?]

No uomini certo!

[E le donne?]

Non è che non lo sanno usare / usano più italiano perché è più bello italiano pulito (M1, Ucraina).

Quando napoletano loro [le amiche] non capiscono dicono io usare solo italiano napoletano non capiscono (F1, Ucraina).

1.9 *Il dialetto nella comunicazione con i figli e l'utilità o meno di farlo apprendere a scuola*

Dall'analisi dei dati raccolti è emerso un altro importante aspetto, che afferisce all'utilizzo del dialetto tra genitori immigrati e figli nell'ambito della comunicazione quotidiana, che, da quanto rilevato dalle interviste, risulta poco attraente per la prevalente tendenza a privilegiare l'uso dell'italiano:

Ci stanno ci sono genitori (che) parlano solo italiano con i figli / poi ci sono pure quelli che non se ne fregano / parlano solo dialetto mischiano fanno...

dipende come vogliono educare i figli / io con i figli miei parlo sempre italiano (M2, Polonia).

In riferimento all'opportunità di insegnare il dialetto a scuola, gli informanti si sono mostrati per la maggior parte orientati a stigmatizzarne l'utilità, in quanto ritenuto superfluo, nonché fattore penalizzante riguardo all'opportunità di ampliare gli orizzonti di vita e, quindi, all'eventualità di trasferirsi in altre zone d'Italia, per cui si rendono fondamentali l'acquisizione e l'uso della lingua italiana:

Ma senti i bambini già crescono da piccoli già sanno chi significa napoletano non è che è necessario loro già vivono con dialetto necessario italiano chi va al nord va a qualche parte parlano più italiano (F1, Ucraina).

No perché una bambino loro mondo non voglio che rimanere una parte perché non so il loro futuro dove sta / se loro impara italiano miga rimane solo Salerno scusa / se imparano dialetto miga rimane Salerno non so loro dove va allora se impara italiano una cosa più bella; perché se io imparo dialetto allora mia vita rimane qua a Salerno non tutta l'Italia / se mi imparo italiano mia vita tutta l'Italia io dove posso andare posso andare (F3, Bangladesh).

2.0 Fenomeni linguistici

Le indagini sul campo hanno consentito di far luce sull'utilizzo costante, da parte degli immigrati stranieri intervistati, di forme caratteristiche dell'italiano regionale della Campania alternate ad altre prettamente dialettali, emerse, in gran parte, a séguito della somministrazione di un questionario dialettologico, al quale hanno risposto quattro informatori, di cui tre locutori (M1, Ucraina; M2, Polonia; M3, Gambia) hanno fornito risposte complete ed un'unica locutrice (F1, Ucraina) risposte parziali. Ma voci ed espressioni dialettali, sebbene isolate, sono state prodotte anche dai restanti sei informanti del campione esaminato, che sono stati in grado di rispondere soltanto al questionario sociolinguistico.

2.1 Fonetica

2.1.1 Vocalismo

Si attesta la metafonesi, quale fenomeno distintivo dei dialetti campani (come di molte altre varietà centro-meridionali), che occorre regolarmente attraverso i seguenti sviluppi:

dittongazione metafonetica: /ɛ/ > /je/

faʲjjetə ‘io feci’ (M2, Polonia)

innalzamento metafonetico: /e/ > /i/

ʲfriʲkə ‘fresco’; *jamuʲʲinnə* ‘andiamocene’ (M3, Gambia)

/o/ > /u/

ʲsulə ‘solo’ (M1, Ucraina)

ʲrussə ‘rosso’ (M2, Polonia)

2.1.2 Consonantismo

Si segnala la geminazione di /b/ in sede intervocalica: *ʲrəbba* ‘roba’ (M2, Polonia), nonché quella di /dʒ/ ugualmente in posizione intervocalica: *ʲgriddʒ°* ‘grigio’ (F2, Ucraina).

La palatalizzazione di /s/ anteconsonantica in /ʃ/ davanti a consonante non alveolare è un tratto dialettale, che si estende sino all’italiano regionale parlato dai meno colti, come risulta frequentemente dal corpus: *ʲspese* ‘spese’ (M1, Ucraina), *ʲmaʃkjə* ‘maschio’ (F1, Ucraina).

Si osserva l’assimilazione progressiva del nesso consonantico /nd/ in /nn/: *aspəʲtannə* ‘aspettando’ (M1, Ucraina).

Emerge il rotacismo di /d/ in /r/ in forme dialettali prodotte da soggetti immigrati particolarmente versatili nell’uso del dialetto: *aʲro* ‘dove’; *ʲrittə* ‘detto’ (M1, Ucraina; M2, Polonia).

2.2 Tratti morfosintattici ed aspetti lessicali

2.2.1 Gli articoli determinativi

Si rileva la presenza, spesso in contesto di *code mixing*, delle forme afere-tiche dell’articolo determinativo, distintive della parlata salernitana, in in-formatori di sesso maschile, che hanno mostrato competenza attiva in dialet-to, perché in contatto con ambienti di lavoro dialettofoni:

u ʲtrenə ‘il treno’ (M2, Polonia; M3 Gambia);

i ʲpjattə ‘i piatti’ (M2, Polonia);

a dʲzende ‘la gente’ (M2, Polonia; M3, Gambia; M4 Bangladesh);

i ʲspesə ‘le spese’ (M2, Polonia).

2.2.2 Le preposizioni

Un altro tratto morfologico, costitutivo della varietà in uso a Salerno, è rappresentato dall'esito *i* (ma in forma di *e* nel napoletano), corrispondente alla preposizione semplice *di* dell'italiano, e risultato dell'aferesi di /d/ iniziale e dell'innalzamento di /e/ finale ad /i/ della forma preposizionale latina *de*, rilevato in contesto di *code mixing*: *tʃ arranⁱdʒammə a ffa un ⁱpək iⁱtuttə* 'ci arrangiamo a fare un po' di tutto' (M2, Polonia).

Si segnala, altresì, la resa della preposizione *da* nella versione aferetica *a*: *a nnesⁱsuna ⁱparte* 'da nessuna parte' (calco sul costrutto salernitano [a nniⁱʃuna ⁱpartə]) (M2, Polonia).

2.2.3 Il pronome dimostrativo espletivo

Si registra l'occorrenza del pronome dimostrativo in funzione espletiva (VITOLO 2006, p. 65; SORNICOLA 1996), collocato in una posizione che anticipa il tema, e utilizzato in un costrutto copulativo ad intonazione esclamativa, con la finalità di sottolineare, in contesto di interlocuzione, un fatto che è accaduto in un determinato momento. L'interiorizzazione di tale struttura è indice di un livello piuttosto avanzato di competenza sintattica del dialetto: *ⁱkillə ⁱkillə e ppəkⁱkatə* 'quello quello è peccatoⁱ' (M2, Polonia).

2.2.4 Esiti dialettali ipercorretti

Sono state riscontrate, nell'idioletto di alcuni immigrati del campione esaminato, forme dialettali ipercorrette, che sono il risultato di una fase intermedia di apprendimento del dialetto, che produce esiti simili, se non identici, a quelli di locutori nativi italofoeni privi di padronanza del dialetto locale.

Si osserva l'occorrenza del dimostrativo femminile ['killa] (anziché ['kella]), che si presenta quale voce analogica sull'esito maschile corrispondente [ʃkillə], di cui ricalca la chiusura metafonetica di /e/ in /i/: *ⁱkillə ⁱdənnə e ⁱsolə* 'Quella donna è sola' (M1, Ucraina).

È interessante, inoltre, rilevare la forma verbale [ʲfaʃə],¹ che sta per *ʲfattʃə* ‘io faccio’, e che è da considerare voce ipercorretta, o comunque analogica: *i ʲfaʃə u fraʋəkəʲtərə ʲfaʃə imʲpresə ʲfaʃə un ʲpəkə i ʲtuttə* ‘io fac-cio il muratore, faccio impresa, faccio un po’ di tutto’ (M2, Polonia), perché basata sul tipo [faʲʃə] ‘fa’ di III pers. (es. [faʲʃə ʲfriddə] ‘fa freddo’, [faʲʃə ʲkavərə] ‘fa caldo’), distintivo delle varietà dialettali della Valle dell’Irno, adoperate dai colleghi di lavoro del muratore polacco, poiché originari di Mercato San Severino, Lancusi, Fisciano (Prov. di Salerno).

2.2.5 Varianti lessicali locali

Si attesta l’uso di *tenere*, in funzione di verbo lessicale, in luogo di *avere*:
teŋʲgɔ lavoro ‘ho un lavoro’ (F1, Ucraina);

ʲunɔ se nɔn ʲtjɛnɛ la vɔlɔnʲta nun dz mʲpara ‘una persona, se non ha la volontà, non impara’ (M2, Polonia),

come anche l’occorrenza del verbo *stare* in sostituzione di *essere*:

le ʲspese ci ʲstannɔ ‘le spese ci sono’ (F3, Bangladesh);

ʲstavɔ in diffikalʲta ‘ero in difficoltà’ (F1, Ucraina),

quali caratteristiche lessicali distintive dell’italiano regionale campano e dei dialetti della Campania.

3. Conclusioni

Il presente lavoro di ricerca, condotto in base a un numero limitato di informanti, ha inteso dimostrare che persone immigrate in Italia per necessità da paesi esteri impattano con la complessa realtà linguistica italiana, in cui la comunicazione orale, legata alla quotidianità, si attua mediante il ricorso all’italiano regionale e/o al dialetto, a sfavore dell’italiano standard. Tale approccio si concretizza, in buona parte dei casi, attraverso l’acquisizione spontanea da parte dei parlanti stranieri di una o di più di una tra le varietà proprie del *continuum* ‘lingua ~ dialetto’ in uso nei contesti in cui essi risiedono e lavorano.

¹Esito accanto al quale compare la regolare voce di I pers. [ʲfattʃə]: [sɔ ʲdu ʲannə kɛ ʲfattʃə imʲpresə] ‘sono due anni che faccio impresa’.

L'acquisizione spontanea rispecchia la realtà esistenziale delle persone immigrate. Se l'apprendimento guidato dell'italiano ha il compito di favorire l'inclusione di tali soggetti stranieri in seno al tessuto sociale del nostro paese, esso, però, non soddisfa le istanze pratiche di buona parte degli immigrati.

Le testimonianze rese dai parlanti immigrati intervistati possono rappresentare un importante mezzo di conoscenza della nostra realtà linguistica, in quanto prive di filtri ideologici e, dunque, in grado di rappresentarla così come è articolata.

Le indagini sul campo testimoniano che tra i vari fattori che determinano negli immigrati diversi usi e atteggiamenti linguistici sembrano riflettere un ruolo di notevole rilevanza il contesto lavorativo e il repertorio linguistico dei parlanti nativi.

Occorre maggiormente l'uso del dialetto in persone immigrate (per lo più uomini), che lavorano nei settori del commercio ambulante, dell'edilizia e dell'agricoltura, mentre l'orientamento verso il polo dell'italiano regionale o del mistilinguismo italiano/dialetto interessa in percentuale maggiore quelle (prevalentemente donne) impiegate nell'assistenza a domicilio di anziani e famiglie o nel comparto della ristorazione (MATURI 2016).

Il contatto diretto con le popolazioni autoctone consente agli immigrati di acquisire varietà di lingua, ma anche sistemi di atteggiamenti valutativi, manifestatisi, nel corso delle indagini sul campo, anzitutto attraverso valutazioni estetiche, da cui sono scaturiti pareri favorevoli, nonché negativi, in riferimento al tipo di rapporto che gli informanti intrattengono col dialetto locale. Si sono, inoltre, evidenziati, in base alle risposte rese dai locutori intervistati, altri aspetti interessanti, tra i quali spiccano: una visione ludica del codice dialettale, l'attitudine a considerare la parlata salernitana come una variante di quella napoletana, la percezione della diglossia, il ritenere il dialetto un mezzo facile da utilizzare, ma, di contro, un codice non utile da apprendere per la sua limitata diffusione, la percezione della diafasia, la consapevolezza della diastratia, come anche quella della diatopia, nonché la percezione di una maggiore dialettofonia nei parlanti immigrati di genere maschile rispetto a quelli di genere femminile. Quelli appena menzionati rappresentano tutti aspetti che riflettono, su per giù, l'atteggiamento ideologico, assunto da donne e uomini immigrati, che, in genere, è specchio di quello dei parlanti nativi, in relazione all'uso del dialetto e dell'italiano.

Bibliografia

- AMORUSO Chiara, *Tunisians in Sicily and Migration Dynamics. Urban Settings in Comparison*, in T. Krefeld (a cura di), *Sprachen und Sprechen im städtischen Raum*, Peter Lang, Frankfurt 2008, pp. 120-127.
- AUER Peter, *Führt Dialektabbau zur Stärkung oder Schwächung der Standardvarietät? Zwei phonologische Fallstudien*, in K. J. Mattheier, E. Radtke (a cura di), *Standardisierung und Destandardisierung europäischer Nationalsprachen*, Lang, Frankfurt 1997, pp. 129-162.
- BARNI Monica, VILLARINI Andrea, *La questione della lingua per gli immigrati stranieri. Insegnare, valutare e certificare l'italiano L2*, FrancoAngeli, Milano 2005.
- CHINI Marina, *Plurilinguismo e immigrazione in Italia: un'indagine sociolinguistica a Pavia e Torino*, FrancoAngeli, Milano 2004.
- D'AGOSTINO Maria, *Gli altri e noi / noi e gli altri. Dialecto, lingua e nuovi italiani*, in R. Russi (a cura di), *L'Italia vista dagli altri*, Atti del I Convegno internazionale (Banja Luka 12-13 giugno 2009), Franco Casati Editore, Firenze 2010, pp. 139-152.
- MARCATO Gianna, *La forza del dialetto. Autobiografie linguistiche nel Veneto d'oggi*, Cierre, Padova 2007.
- MARCATO Gianna, *Dialecto, 'lingua veneta' e immigrazione*, in Ead. (a cura di), *Le nuove forme del dialetto*, Unipress, Padova 2011, pp. 317-326.
- MATURI Pietro, *L'immersione in una realtà linguistica complessa: gli immigrati tra i dialetti e l'italiano*, in A. De Meo (a cura di), *Professione italiano. L'italiano per i nuovi italiani: una lingua per la cittadinanza*, Università di Napoli L'Orientale, Napoli 2016, pp. 123-138.
- SORNICOLA Rosanna, *Alcune strutture con pronomi espletivi nei dialetti italiani meridionali*, in P. Benincà et al. (a cura di), *Italiano e dialetti nel tempo. Saggi di Grammatica per Giulio C. Lepschy*, Bulzoni, Roma 1996, pp. 323-340.
- VEDOVELLI Massimo, *L'italiano degli stranieri*, Carocci, Roma 2002.
- VITOLO Giuseppe, *L'uso del dimostrativo espletivo in contesto di frasi principali e dipendenti nella parlata salernitana*, in «Quaderni del dipartimento di linguistica. Università degli Studi di Firenze», 16 (2006), pp. 61-77.

CARLOTTA D'ADDARIO

**Percezione di una forma marcata in diatopia:
un particolare uso dell'avverbio *ancora***

Abstract

Starting with the results obtained from a perception survey, the article reports the perception of 60 native speakers of Tarantino Italian regarding a marked diatopic feature of their regional dialect: a particular use of the adverb *ancora*. In fact, Apulian Italian speakers use this adverb in a very peculiar way: it works as a conjunction in various expressions, such as *stai attento, ancora sbagli!* 'be careful, you might be mistaken!'. The participants' responses seem to confirm the widespread dissemination of this phenomenon in Taranto and show how, even today, regional Italian continues to have a small number of specifically local elements that have now become part of the Italian language. Although the term in question is quite divergent from the norm, even those who are aware of its strong regional connotation make extensive use of it. The expression does not appear to be too stigmatised, which makes it generally accepted, especially in informal settings.

Partendo dai risultati ottenuti grazie a un'indagine di tipo percezionale, il contributo mostrerà la percezione di 60 parlanti tarantini riguardo a una struttura marcata in diatopia presente nel loro italiano regionale: un particolare impiego dell'avverbio *ancora*. Nell'italiano parlato in Puglia si attesta infatti un uso di origine dialettale molto peculiare di questo avverbio, che prende a tutti gli effetti le funzioni di una congiunzione in varie espressioni quali *stai attento, ancora sbagli!* per 'stai attento, rischi di sbagliare!'. Le valutazioni degli intervistati sembrano confermare la diffusione e la pervasività del fenomeno a Taranto e permettono inoltre di osservare come l'italiano regionale, ancora oggi, mostri la netta persistenza di un numero ridotto di elementi specificatamente locali, che dal dialetto sono *risaliti* verso l'italiano. Nonostante quella in questione sia una forma molto divergente dalla norma, sono numerose le dichiarazioni di utilizzo anche da parte di parlanti assolutamente consapevoli della sua forte connotazione regionale. Il tratto non pare troppo stigmatizzato e questo fa sì che sia spesso accettato e tollerato specialmente in contesti informali.

La ricerca

La ricerca¹ ha indagato la percezione di parlanti pugliesi, nello specifico tarantini, riguardo ad alcune strutture, presenti nel loro italiano regionale e

¹ I dati che si presentano sono parte di un più ampio lavoro di ricerca, condotto per la tesi di dottorato dell'autrice.

Percezione di una forma marcata in diatopia:
un particolare uso dell'avverbio *ancora*

nell'italiano regionale di altre aree linguistiche, che possono essere descritte come fenomeni di interferenza morfosintattica fra dialetto e italiano. L'interesse si concentra su strutture che, nella loro area, sono usate nella conversazione quotidiana e marcate verso il basso in diastratia e diafasia.

In merito alla determinazione delle dimensioni e dei confini dell'area geografica entro cui si estende l'italiano regionale parlato a Taranto, è difficile trovare una risposta univoca: sono indubbie sia l'intraregionalità della variazione diatopica sia la condivisione di tratti comuni da parte di aree sovraregionali.² Si è deciso di assumere il confine amministrativo del Comune come limite geografico dell'italiano regionale parlato nella città, sebbene si sia consapevoli della «limitata variabilità geografica e la scarsa caratterizzazione locale dei fenomeni di livello morfosintattico»,³ che si estendono dunque spesso su macroaree sovraordinate rispetto al livello regionale o locale. Il livello morfosintattico, infatti, non presenta la stessa variazione microareale del lessico o della fonetica e risulta difficile individuare fenomeni propri di una zona così circoscritta.

Si è concentrata l'attenzione sulla percezione dei parlanti (e non sull'effettivo utilizzo di queste strutture) perché si ritiene che le informazioni sulla percezione e sugli atteggiamenti dei parlanti, anche nel caso in cui siano contrastanti con il loro uso reale, abbiano un ruolo importante nella strutturazione dei rapporti sociolinguistici. I risultati degli studi percezionali hanno mostrato, difatti, la loro utilità per «la collocazione sociolinguistica delle varietà di lingua nel repertorio e gli atteggiamenti che la contrassegnano da un lato, e la problematica del cambiamento linguistico dall'altro».⁴

Per interferenza si intenderà il trasferimento di materiale grammaticale da una *lingua fonte* a una *lingua ricevente* ossia «il trasporto di tratti, proprietà, categorie, regole (ai vari livelli di analisi, ma soprattutto morfosintattiche e

² D'ACHILLE Paolo, *L'italiano regionale*, in M. Cortelazzo et al. (a cura di), *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, UTET, Torino 2002, p. 31.

³ CERRUTI Massimo, *Strutture dell'italiano regionale. Morfosintassi di una varietà diatopica in prospettiva sociolinguistica*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2009, p. 40.

⁴ BERRUTO Gaetano, *Sul significato della dialettologia percettiva per la linguistica e la sociolinguistica*, in M. Cini, R. Regis (a cura di), *Che cosa ne pensa oggi Chiaffredo Roux? Percorsi della dialettologia percettiva all'alba del nuovo millennio*. Atti del Convegno Internazionale (Bardonecchia 25-27 maggio 2000), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002, p. 350.

semantico-pragmatiche)».⁵ In questo caso, la lingua fonte è il dialetto tarantino e la lingua ricevente è l'italiano regionale. L'interferenza, interpretata come passaggio di materiale grammaticale, sembra essere soggetta a meccanismi di controllo e inibizione diversi rispetto al passaggio di materiale lessicale, più facilmente controllato e selezionato.⁶ Nella morfosintassi, essa si manifesta attraverso calchi strutturali e sono appunto calchi strutturali tutti i fenomeni trattati.

Pertanto, lo scopo è stato quello di raccogliere i giudizi di valore dei parlanti. Si sono selezionati 60 informatori⁷ ripartendo il campione equamente secondo le più influenti variabili sociolinguistiche.⁸ Si è prestata poi particolare attenzione alla strutturazione del repertorio linguistico individuale e ai fattori che potrebbero giustificare un'eventuale variazione diatopica della percezione linguistica: si sono scelti parlanti che siano vissuti solo nel Comune di Taranto, con lingue di socializzazione primaria l'italiano e il dialetto tarantino.⁹ Il questionario era costituito da 42 frasi di cui 14 contenenti tratti morfosintattici di italiano regionale meridionale,¹⁰ 14 con tratti morfo-

⁵ BERRUTO Gaetano, *Confini tra sistemi, fenomenologia del contatto linguistico e modelli del code switching*, in G. Iannàccaro, V. Matera (a cura di), *La lingua come cultura*, UTET, Torino 2009, p. 8.

⁶ MATRAS Yaron, *Language contact*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, p. 235.

⁷ D'ora in avanti *inf.*

⁸ Il campione era suddiviso tra *inf.* di sesso maschile e femminile. In merito all'età, si sono selezionati *inf.* giovani (18-30 anni), adulti (30-60 anni) e anziani (sopra i 60 anni). Infine, si sono scelti parlanti di alta scolarizzazione (dal diploma di laurea in su) e di bassa istruzione (licenza di scuola media inferiore). Gli *inf.* saranno identificati con una stringa che indica sesso (M/F), età (I = giovani; II = adulti; III = anziani) e livello di istruzione (A = alta istruzione; B = bassa istruzione).

⁹ Questo ha implicato la selezione di *inf.* provenienti da un solo quartiere della città, il rione Tamburi, dove per motivi socio-economici il dialetto è ancora particolarmente vivo, benché sia comunque possibile incontrare persone di alta scolarizzazione. Gli *inf.*, inoltre, non dovevano aver avuto contatti prolungati di alcun tipo con altre lingue e/o dialetti. Si è evitato di selezionare parlanti con genitori, nonni e/o coniugi provenienti da altre aree linguistiche.

¹⁰ Es. *l'accusativo preposizionale*, tratto n. 2 cfr. TELMON Tullio, *Varietà regionali*, in A. A. Sobrero (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 93-149. Per la percezione di questo tratto cfr. D'ADDARIO Carlotta, *Per-*

Percezione di una forma marcata in diatopia:
un particolare uso dell'avverbio *ancora*

sintattici di italiano regionale settentrionale¹¹ e 14 attribuibili allo standard. Durante le sedute d'inchiesta, le frasi sono state disposte in ordine sparso per non far comprendere lo scopo della ricerca. Le strutture regionali trattate, attestate in letteratura come diatopicamente marcate, possedevano gradi di marcatezza diversi ma erano tutte derivanti da un'interferenza del rispettivo sostrato dialettale. Dopo ogni frase si è domandato: *Direbbe questa frase?, Qualcosa Le suona strano?, Come suona?*

In questa sede, si riporteranno i risultati riguardanti la percezione di un uso regionale dell'avverbio *ancora*, caso di particolare interesse perché mostra come i parlanti possano percepire il confine e la diffusione dei fenomeni diatopicamente marcati.

Descrizione del tratto

Nell'italiano parlato in Puglia, in Salento e in parte della Basilicata, si attesta un uso di origine dialettale molto peculiare dell'avverbio *ancora*, che prende quasi le funzioni di una congiunzione e passa dal valore temporale al valore causale in costrutti quali *stai attento, ancora sbagli!* per 'stai attento, rischi di sbagliare!', *stai attento, ancora si rompe!* 'stai attento, potrebbe rompersi!', *vai con la macchina, ancora piove!* 'vai con la macchina, potrebbe piovere!', *non correre, ancora cadi!* 'non correre, potresti cadere!'.¹²

cezione dell'Italiano Regionale, in G. Marcato (a cura di), *Dialecto parlato, scritto, trasmesso*, Cleup, Padova 2015, pp. 377-384.

¹¹ Es. la *negazione postverbale*, tratto n. 45 cfr. TELMON, *Varietà regionali*, cit. Dati sulla percezione della neg. postV si trovano in D'ADDARIO Carlotta, *Percezione di strutture morfosintattiche dell'italiano regionale*, in P. Benedetto Mas et al. (a cura di), *L'abisso saussureano e la costruzione delle varietà linguistiche*, Edizioni Dell'Orso, Alessandria 2015, pp. 107-118.

¹² Cfr. SOBRERO Alberto A., TEMPESTA Immacolata, *La Puglia una e bina*, in «Italiano e Oltre», 11, 2 (1996), pp. 107-114 [111]; SOBRERO Alberto A., TEMPESTA Immacolata, *Puglia*, Laterza, Roma-Bari 2002, pp. 45, 128; TEMPESTA Immacolata, *L'italiano regionale nella Puglia centro-settentrionale*, in F. Fusco, C. Marcato (a cura di), *L'italiano e le regioni*, Atti del Convegno di Studi (Udine 15-16 giugno 2001), in «Plurilinguismo. Contatti di lingue e culture», 8 (2001), pp. 225-238 [235]; MIGLIETTA Annarita, SOBRERO Alberto A., *Quanto sono regionali le varietà regionali, oggi?*, in F. Albano Leoni et al. (a cura di), *Il parlato italiano*, Atti del Convegno nazionale (Napoli 13-15 febbraio 2003), M. D'Auria, Napoli 2004, p. 8; DE BLASI Nicola, *Geografia e storia dell'italiano regionale*, il Mulino, Bologna 2014, *passim*; TELMON Tullio, *Gli italiani regionali*, in S. Lubello (a cura di), *Manuale di linguistica italiana*, De Gruyter, Berlin-Boston 2016, pp. 301-327 [308].

Non sembrano esistere studi sociolinguistici che appurino l'estensione di questo regionalismo. Secondo l'opinione di alcuni parlanti, quest'uso si attesterebbe anche in Calabria, in Sicilia e nelle città di Torino e Milano (forse a causa della forte immigrazione pugliese avutasi in queste due città).¹³

La ricerca storico-etimologica al riguardo appare carente. Il significato è attestato nel dizionario di Reho, dove sia l'avverbio sia la congiunzione dialettale vengono fatti risalire al lat. HANC ORAM con riferimento al DELI: «Angóre avv. ancora || V. òre || Angóre chē cong. se, nel caso che; purché non; non vorrei che».¹⁴ In Pistillo/Littera si incontra un'etimologia diversa e la voce è registrata come verbo: secondo gli autori il termine deriverebbe dal lat. ANGO, ANGIS, ANXI, ANGĒRE non nel suo primo significato di 'stringere, soffocare' ma nella sua accezione figurata di 'angustiare, affliggere, tormentare'.¹⁵ Secondo fonti reperite sul web, invece, la forma costituirebbe la contrazione di *ancora (un po' e)*... con la conseguenza che un'espressione quale *Attento, ancora cadi!* equivarrebbe ad *Attento, ancora (un po' e) cadi!*.¹⁶

Il fenomeno, che sembra ricorrere in rapporto alla variazione diastratica e diafasica, al di fuori della sua area di diffusione si direbbe alquanto stigmatizzato e può impedire la trasparenza semantica: a un'esclamazione del tipo *Attento, ancora cade!* si potrebbe quasi legittimamente rispondere *Perché, è già caduto?*, anche se, in questo caso, la posizione dell'avverbio dovrebbe essere postverbale e l'intonazione non sarebbe la stessa. È un'espressione molto usata, spesso inconsapevolmente.

¹³ Per entrambe le osservazioni, si vedano:

<http://forum.wordreference.com/threads/ancora-non-sia-mai-che.655377/?hl=it>;

<http://www.italiansonline.net/forum3.php?tipo=27&discussione=9539>;

<http://www.genesisforum.it/viewtopic.php?f=32&t=8769> [cons. il 03.02.2016].

¹⁴ REHO Luigi, *Dizionario Etimologico Del Monopolitano*, Schena, Fasano 1988, s.v. *angóre*.

¹⁵ PISTILLO Ciro, LITTERA Attilio, *Dizionario del dialetto di San Severo*, Malatesta, Apricena 2006, s.v. *angórëz*.

¹⁶ Si veda <http://forum.wordreference.com/threads/ancora-non-sia-mai-che.655377/?hl=it> [cons. il 08.02.2016].

La percezione dei tarantini

Lo stimolo n. 13 del questionario sottoponeva la frase: 'Non toccarlo, *ancora* cade!'.¹⁷ La semantica dell'enunciato è per tutti trasparente. Quarantuno inf. su 60 percepiscono che la costruzione non è grammaticale: tranne i casi in cui si parla semplicemente di scorrettezza (14), non mancano commenti (10) nei quali si esclude la forma dal proprio linguaggio o, al contrario, interviste (17) in cui si ammette di farvi ricorso.

In 18 intervistati nasce l'esigenza di avanzare correzioni: *non toccarlo (perché/ché) (altrimenti) potrebbe/può cadere/caderti* (9 casi); *non toccarlo altrimenti cade* (5 casi); *non toccarlo ché cade* (1 caso), *attenzione ché cade/attenzione ché può cadere/sta attento ché cade* (2 casi), *non toccare quella cosa se no può cadere* (1 caso). Nella maggior parte dei casi, si elimina l'elemento problematico (*ancora*) e si lascia che il suo significato sia comunicato da un verbo modale (*potere*, al condizionale o all'indicativo) che ha il compito di reggere l'infinito di *cadere* e ne ha lo stesso soggetto. Talora, per una migliore specificazione, nella costruzione appena descritta si inserisce una congiunzione disgiuntiva subordinativa (*altrimenti*) e/o si definisce meglio il nesso causale tramite l'introduzione di una congiunzione (*perché* o *ché*) responsabile di introdurre la proposizione secondaria. In un solo caso emerge il pronome di II p. sing. in forma enclitica associato al verbo *cadere* (*caderti*). Continuando, è riferita da soli uomini la soluzione che lascia immutato l'enunciato e si limita a sostituire *ancora* con *altrimenti*, resa che si distanzia dal significato offerto nello stimolo perché non comunica correttamente il valore regionale di *ancora*, normalmente impiegato per indicare solo che c'è la possibilità che qualcosa accada. Si direbbe analoga la possibilità che sostituisce *ancora* con la congiunzione *ché* nella forma *non toccarlo ché cade*. Eludono il problema rielaborando la frase le rettifiche del tipo *attenzione ché cade*, *attenzione ché può cadere*, *sta attento ché cade*, che abbandonano parte dell'informazione, soprattutto nelle soluzioni prive del verbo modale, in favore di un'esclamazione che esorta solo a prestare, appunto, attenzione. Interessante, infine, l'espressione *non toccare quella cosa se no può cadere*: l'enclisi del pronome viene cancellata per una maggiore preci-

¹⁷ Il tratto va attribuito alla sintassi perché non se ne rileva tanto il significato quanto la funzione all'interno di frase. Cfr. MIGLIETTA, SOBRERO, *Quanto sono regionali*, cit., p. 8.

sazione (*non toccarlo* vs *non toccare quella cosa*); si noti inoltre che *ancora* viene sostituito dall'avv. *sennò*, che ha lo stesso valore di *altrimenti*, più il verbo *potere* coniugato all'indicativo, che ha ancora la funzione di reggere l'infinito di *cadere*.

In 19 casi non si avverte nulla di *strano* e il fenomeno, verosimilmente, è considerato parte della norma. Da un punto di vista sociolinguistico, i risultati evidenziano in modo chiaro che sono soprattutto i parlanti meno istruiti a non percepire marcatezza (16 vs 3 di alta scolarizzazione) e le donne (12 vs 7 uomini); la variabile età, invece, non lascia registrare scarti significativi (7 giovani, 6 adulti, 6 anziani). La sensazione è quindi che sia principalmente il grado di scolarità a condizionarne l'uso, sebbene non manchino persone di istruzione superiore che utilizzano questa struttura di circolazione unicamente regionale senza rendersene conto.

Passando ad esaminare la percezione di variazione linguistica, 27 commenti fanno registrare la decisa connotazione diatopica del costrutto. Il confine, inteso nell'accezione ampia di limite, sembra essere un punto di riferimento importante nell'elaborazione delle opinioni sulla lingua.¹⁸ Sono soprattutto i parlanti istruiti a coglierne in modo netto la regionalità (17 vs 10 fonti di bassa istruzione), gli anziani (10 contro 8 adulti e 9 giovani) e le donne (15 vs 12 uomini). In quasi tutte queste risposte si ritiene che la forma sia molto locale, tanto che talvolta se ne circoscrive l'areale di diffusione alla sola città di Taranto o comunque a una zona molto ristretta: *È un'abitudine della nostra città!* (inf. M-III-A); *È delle nostre parti!* (inf. F-III-A). Ci si discosta da questa percezione generale soltanto in 2 casi su 27: un parlante (M-III-B) crede che il regionalismo sia panmeridionale mentre un altro lo esclude dall'uso tarantino e lo limita al parlato barese (*A Bari usano così!*,

¹⁸ Per un'introduzione critica al concetto di confine linguistico e culturale cfr. TELMON Tullio, *Sui confini linguistici. In margine ad un recente colloquio*, in «Archivio Glottologico Italiano», LXVIII, 1-2 (1983), pp. 98-108 [102]; IANNACCARO Gabriele, *In limitem: confini linguistici e no*, in «Quaderni del Dipartimento di Linguistica dell'Università di Firenze», 6 (1995), pp. 95-108; IANNACCARO Gabriele, *Confine linguistico o confini culturali?*, in F. Chiochetti, N. Valeruz (a cura di), *L'entità ladina dolomitica – Etnogenesi e identità*, Istitut Cultural Ladin, Vigo di Fassa 1999, pp. 389-402. Per l'opposizione tra confine oggettivo e confine soggettivo cfr. IANNACCARO Gabriele, DELL'AQUILA Vittorio, *Mapping languages from inside: notes on perceptual dialectology*, in «Social and Cultural Geography», 2, 3 (2001), pp. 265-280.

Percezione di una forma marcata in diatopia:
un particolare uso dell'avverbio *ancora*

inf. M-III-A).¹⁹ I confini amministrativi sembrano rappresentare anche per i parlanti un punto di riferimento oggettivo per identificare le tante forme della lingua che comunemente si identificano con determinazioni geografiche del tipo *l'italiano di Taranto*; pare sempre più diffusa, e non solo tra gli specialisti, la tendenza a riferirsi all'italiano parlato nelle città, ma ciò non esclude che le barriere amministrative possano essere variamente interpretate. La percezione dei confini entro cui un tratto viene utilizzato è anche un prodotto storico e culturale ed è legata soprattutto ai confini antropogeografici interiorizzati dal parlante (REGIS 2010).

Cinque intervistati si soffermano sulla marcatezza in diafasia del fenomeno: *Lo direi nella vita di tutti i giorni, è spontaneo! In un contesto più elevato no, molto colloquiale!* (inf. M-III-A). Esemplificativa, a tal proposito, l'opinione di una fonte che evidenzia come nel parlato, in situazioni informali, si possano tollerare divergenze dalla norma: *Si usa ma non è corretto! Nel parlare di getto comune lo direi, però so che non è corretto, chi lo dice sta sbagliando! Se lo sento, comprendo che chi lo dice lo sta dicendo perché si dice così! Sto zitto per educazione, ma so che sta sbagliando come sbaglio io!* (inf. M-II-A). I giudizi sulla lingua si confermano materiale prezioso per accedere alla riflessione sull'appartenenza a livelli di varia formalità di un qualsiasi costrutto.

In uno di questi casi, la forma viene esplicitamente ricondotta alla necessità di concisione, sintesi e brevità, valori che questa struttura regionale sembra possedere appieno: *Lo direi, la forma non è corretta ma lo diciamo ogni giorno per abbreviare! Oggi la vita è diventata così piena, i tempi sono così stretti che il linguaggio si è ridotto! Anche i messaggi, anche lo scrivere sui social network ha fatto sì che la lingua italiana venisse tralasciata un po'!* (inf. M-I-A). L'affermazione mostra come l'attuale tendenza all'abbandono delle forme regionali sia paradossalmente contrastata da valori tipici della vita moderna quali la velocità e l'efficienza. Se da un lato questi valori favoriscono le strutture standard perché garantiscono più ampie possibilità di comunicazione e riducono al minimo possibili equivoci, dall'altro incentivano l'impiego di forme regionali perché queste permettono una comunicazione più rapida ed efficace.

¹⁹ Cfr. MIGLIETTA, SOBRERO, *Quanto sono regionali*, cit., p. 11 per un caso in cui un inf. giovane ritiene che l'espressione sia settentrionale.

Si segnalano, inoltre, 3 interviste dalle quali emerge come la costruzione ricorra di frequente rivolgendosi ai bambini, nei confronti dei quali si ha spesso la necessità di comunicare la presenza di un eventuale pericolo nel minor tempo possibile: il dato favorisce la trasmissione intergenerazionale del tratto e si pone a sostegno della sua perdurante vitalità. Un fatto che per lo studioso potrebbe essere marginale diventa un criterio di selezione importante per l'utente comune: quando la pragmatica diviene preminente e dinanzi all'urgenza di comunicare ed essere compresi nel minor tempo possibile, tutte le velleità di correttezza e gli eventuali stereotipi vengono meno, in favore del buon esito della comunicazione. Del resto, anche chi parla abitualmente in italiano, in alcune situazioni specifiche, si lascia sfuggire espressioni dialettali o di derivazione dialettale: le emozioni e la necessità di parlare in modo affrettato possono spingere anche chi usa il dialetto soltanto in occasioni limitate a recuperare espressioni dialettali, che sono sentite come le uniche adatte all'occasione.²⁰

Continuando, sebbene definire il tratto *dialettale* implichi anche assegnargli una certa connotazione sociale, almeno nel Meridione, un solo rispondente spiega esplicitamente di avvertire la costruzione come tipica del parlato dei meno istruiti e delle classi sociali più basse: *Suona quasi ignorante, scorretto! Non dialettale ma modo di dire comune dei cafoni!* (inf. M-III-A). Il commento esprime in modo chiaro un certo stigma. Si noti che il giudizio proviene da un inf. anziano di alta scolarizzazione: questa categoria di inf. ha assimilato maggiormente, a livello di sentimento linguistico, atteggiamenti di svalutazione della varietà dialettale e sembra applicare più di frequente stereotipi linguistici dalla decisa connotazione sociale quando si trova a dover differenziare ciò che reputa corretto in italiano da ciò che ritiene sbagliato. Quanto ritenuto grammaticalmente scorretto diviene spesso *ignorante, cafone*²¹ e possiede una connotazione di carattere negativo.²² In merito a questo uso regionale di *ancora*, i dati raccolti dal presente studio smentiscono l'affermazione di questo parlante: il tratto fa registrare dichiara-

²⁰ TELMON Tullio, *Piemonte e Valle d'Aosta*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 82-83.

²¹ Si noti l'estensione semantica di questi aggettivi: da *umano* a *oggettuale*.

²² Cfr. D'ADDARIO Carlotta, *Il variare della percezione dell'italiano regionale con il variare dell'età*, in G. Marcato (a cura di), *Il Dialetto nel tempo e nella storia*, Cleup, Padova 2016, pp. 265-279.

Percezione di una forma marcata in diatopia:
un particolare uso dell'avverbio *ancora*

zioni di utilizzo anche da parte di parlanti colti e non mancano, sebbene siano pochi, inf. di alta istruzione che non percepiscono alcuna marcatezza.

Conclusioni

La ricerca ha mostrato come questo fenomeno sia tutt'oggi diffuso e pervasivo nell'italiano parlato a Taranto. Parte del suo successo è dato dal suo particolare potere illocutorio: sebbene esistano, in italiano, espressioni quasi equivalenti, non c'è possibilità di comunicare in modo così economico e funzionale l'attenzione necessaria a scongiurare l'eventualità che qualcosa di negativo accada. Il concetto è espresso in modo chiaro durante un'intervista: *Uno, nel momento del bisogno, se deve dire Attenzione, non lo far cadere! deve essere veloce! Lì per lì uno non credo che stia pensando se è italiano o no, ben venga! Se uno riesce a salvare l'oggetto, si può anche dire!* (inf. F-I-A). Ecco perché, nonostante si presenti come forma molto divergente dalla norma, sono numerose le dichiarazioni di utilizzo da parte di parlanti assolutamente consapevoli della sua agrammaticalità e della sua forte connotazione diatopica. Il fenomeno non sembra dunque troppo stigmatizzato e la scarsa connotazione negativa contribuisce a far sì che sia sovente accettato come *normale* soprattutto in contesti informali. Si tratta di un costrutto che velocemente giunge nell'italiano regionale dal dialetto ma che resta ben *ancorato* al dialetto nella competenza linguistica dei parlanti. La percezione degli inf., in questo caso, ha permesso di osservare come l'italiano regionale, ancora oggi, mostri la persistenza di un numero ridotto di elementi più specificamente locali.²³ In molti casi, infatti, il grado di dialettalità di un comportamento dipende, oltre che dal non essere previsto dalla norma, anche dalla sua capacità di suscitare e di trasmettere in chi lo propone un senso di appartenenza a una determinata realtà locale, tanto più nell'attuale quadro sociolinguistico italiano, caratterizzato dalla presenza della lingua comune anche nelle sfere più private, tradizionalmente dominate dal dialetto. Nella consueta variabilità linguistica si determina quindi spesso un atteggiamento larga-

²³ TEMPESTA Immacolata, *Quale italiano regionale oggi? Attraversando la Puglia*, in F. Cugno et al. (a cura di), *Studi linguistici in onore di Lorenzo Massobrio*, Istituto dell'Atlante Linguistico Italiano, Torino 2014, pp. 997-1010 [1008].

mente positivo e di apprezzamento per elementi locali che vengono identificati con una serie di valenze simboliche; come scrive Sobrero:

Agiscono oggi due forze in parte contrastanti: l'avanzamento del processo di standardizzazione degli usi linguistici, legato al processo di industrializzazione e di ammodernamento della società italiana, e la persistenza di declinazioni locali della lingua, più o meno vicine ai vari dialetti, non solo non contrastate dall'azione di centri unificatori forti, ma confluite nell'ultimo quarto del secolo in un processo di riscoperta e valorizzazione delle identità locali, che ne ha incrementato la visibilità e l'accettabilità sociale.²⁴

Bibliografia

- BERRUTO Gaetano, *Sul significato della dialettologia percettiva per la linguistica e la sociolinguistica*, in M. Cini, R. Regis (a cura di), *Che cosa ne pensa oggi Chiaffredo Roux? Percorsi della dialettologia percettiva all'alba del nuovo millennio*, Atti del Convegno Internazionale (Bardonecchia 25-27 maggio 2000), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002, pp. 341-360.
- BERRUTO Gaetano, *Confini tra sistemi, fenomenologia del contatto linguistico e modelli del code switching*, in G. Iannàccaro, V. Matera (a cura di), *La lingua come cultura*, UTET, Torino 2009, pp. 3-34.
- CERRUTI Massimo, *Strutture dell'italiano regionale. Morfosintassi di una varietà diatopica in prospettiva sociolinguistica*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2009.
- CORTELLAZZO Manlio, ZOLLI Paolo, *DELI: Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 1999 [1979-1988].
- D'ACHILLE Paolo, *L'italiano regionale*, in M. Cortelazzo et al. (a cura di), *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, UTET, Torino 2002, pp. 26-42.
- D'ADDARIO Carlotta, *Percezione dell'Italiano Regionale*, in G. Marcato (a cura di), *Dialetto parlato, scritto, trasmesso*, Cleup, Padova 2015, pp. 377-384.
- D'ADDARIO Carlotta, *Percezione di strutture morfosintattiche dell'italiano regionale*, in P. Benedetto Mas et al. (a cura di), *L'abisso saussureano e la costruzione delle varietà linguistiche*, Edizioni Dell'Orso, Alessandria 2015, pp. 107-118.
- D'ADDARIO Carlotta, *Il variare della percezione dell'italiano regionale con il variare dell'età*, in G. Marcato (a cura di), *Il Dialetto nel tempo e nella storia*, Cleup, Padova 2016, pp. 265-279.
- DE BLASI Nicola, *Geografia e storia dell'italiano regionale*, il Mulino, Bologna 2014.

²⁴ SOBRERO Alberto A., *L'italiano nelle regioni*, in M. Salvati, L. Sciolla (a cura di), *L'Italia e le sue regioni*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2015, p. 557.

Percezione di una forma marcata in diatopia:
un particolare uso dell'avverbio *ancora*

- IANNÀCCARO Gabriele, *In limitem: confini linguistici e no*, in «Quaderni del Dipartimento di Linguistica dell'Università di Firenze», 6 (1995), pp. 95-108.
- IANNÀCCARO Gabriele, *Confine linguistico o confini culturali?*, in F. Chiocchetti, N. Valeruz (a cura di), *L'entità ladina dolomitica – Etnogenesi e identità*, Istitut Cultural Ladin, Vigo di Fassa 1999, pp. 389-402.
- IANNÀCCARO Gabriele, DELL'AQUILA Vittorio, *Mapping languages from inside: notes on perceptual dialectology*, in «Social and Cultural Geography», 2, 3 (2001), pp. 265-280.
- MATRAS Yaron, *Language contact*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- MIGLIETTA Annarita, SOBRERO Alberto A., *Quanto sono regionali le varianti regionali, oggi?*, in F. Albano Leoni et al. (a cura di), *Il parlato italiano*, Atti del Convegno nazionale (Napoli 13-15 febbraio 2003), M. D'Auria, Napoli 2004 [cd-rom].
- PISTILLO Ciro, LITTERA Attilio, *Dizionario del dialetto di San Severo*, Malatesta, Apricena 2006.
- REGIS Riccardo, *La percezione attraverso lo spazio – Qualche appunto*, in T. Krefeld, E. Pustka (a cura di), *Perzeptive Varietätenlinguistik*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2010, pp. 209-231.
- REHO Luigi, *Dizionario Etimologico Del Monopolitano*, Schena, Fasano 1988.
- SOBRERO Alberto A., *L'italiano nelle regioni*, in M. Salvati, L. Sciolla (a cura di), *L'Italia e le sue regioni*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2015, pp. 547-567.
- SOBRERO Alberto A., TEMPESTA Immacolata, *La Puglia una e bina*, in «Italiano e Oltre», 11, 2 (1996), pp. 107-114.
- SOBRERO Alberto A., TEMPESTA Immacolata, *Puglia*, Laterza, Roma-Bari 2002.
- TELMON Tullio, *Sui confini linguistici. In margine ad un recente colloquio*, in «Archivio Glottologico Italiano», LXVIII, 1-2 (1983), pp. 98-108.
- TELMON Tullio, *Varietà regionali*, in A. A. Sobrero (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 93-149.
- TELMON Tullio, *Piemonte e Valle d'Aosta*, Laterza, Roma-Bari 2001.
- TELMON Tullio, *Gli italiani regionali*, in S. Lubello (a cura di), *Manuale di linguistica italiana*, De Gruyter, Berlin-Boston 2016, pp. 301-327.
- TEMPESTA Immacolata, *L'italiano regionale nella Puglia centro-settentrionale*, in F. Fusco, C. Marcato (a cura di), *L'italiano e le regioni*, Atti del Convegno di Studi (Udine 15-16 giugno 2001), in «Plurilinguismo. Contatti di lingue e culture», 8 (2001), pp. 225-238.
- TEMPESTA Immacolata, *Quale italiano regionale oggi? Attraversando la Puglia*, in F. Cugno et al. (a cura di), *Studi linguistici in onore di Lorenzo Massobrio*, Istituto dell'Atlante Linguistico Italiano, Torino 2014, pp. 997-1010.

SEZIONE 3: MARGINALITÀ LINGUISTICA

Aspetti della marginalità linguistica

ALFONSINA BUONICONTA

The many ways to cross a boundary.
(Intra)Typological limina in motion event encoding

Abstract

The strategies employed by languages to express events entailing the crossing of a boundary represent a fundamental parameter to stretch out the typological and intratypological *limina* between the two possible groups (verb-framed and satellite-framed) in which languages are usually divided when verbalizing motion events. In particular, Romance languages, despite belonging to the verb-framed type, do show signs of disobedience to their group, sometimes recurring to satellite-framed structures to encode boundary-crossing events, even in the presence of combined motion-related information, such as manner. This phenomenon sets Romance languages on a typological continuum, where, despite being in the verb-framed influence area, they gradually lean towards the satellite-framed sphere. Their belonging to the verb-framed pole remains unquestioned, especially when they are compared to actual satellite-framed languages such as Latin.

Le strategie impiegate dalle lingue per esprimere eventi che implicano l'attraversamento di un confine rappresentano un parametro fondamentale per allargare i *limina* tipologici e intratipologici dei due gruppi (a quadro verbale e a quadro satellitare) in cui solitamente le lingue si dividono nella verbalizzazione degli eventi di moto. In particolare le lingue romanze, nonostante appartengano al tipo a quadro verbale, mostrano spesso segni di disobbedienza, ricorrendo, a volte, a strutture a quadro satellitare nel codificare eventi di attraversamento di confine, anche in combinazione con altre informazioni legate al moto. Questo fenomeno inserisce le lingue romanze lungo un continuum tipologico in cui, nonostante afferiscano all'area di influenza del quadro verbale, esse protendono verso la sfera a quadro satellitare. Tuttavia, la loro appartenenza al tipo a quadro verbale resta indiscussa, soprattutto se comparate a lingue tipicamente satellitari quali il latino.

0. *Introduction*

The concept of *limen* is particularly useful when it comes to describing languages and the different constructions existing crosslinguistically. If, on the one hand, human languages share a number of common traits (the so called *universals*), on the other, it is a fact that languages do differ from each other. The variation at the root of linguistic diversity is subject to limitations,

The many ways to cross a boundary.
(Intra)Typological limina in motion event encoding

which trace boundaries between the various types into which languages can be meaningfully divided.

In recent years, increasing attention has been placed on the blurred nature of typological boundaries existing in the expression of motion, one of the most discussed issues in a number of linguistic branches.¹

The first scholar to set out the terminological and conceptual boundaries in the study of motion events encoding was Leonard Talmy,² who defines Motion Events (henceforth MEs) as a change of location along the line from a point in space to another. From a conceptual point of view, apart from Motion (i.e. displacement), MEs are made up of four more subcomponents, namely Figure (i.e. the moving entity), Ground (i.e. the entity with respect to which the Figure moves), Coevent (i.e. Manner³ or Cause of Motion), and Path (i.e. the course followed by the Figure in reaching a point in space from another starting point). Being this latter conceptualized as a continuous line,⁴ a notion implied in the very definition of ME, Path represents the core schema of the whole event and is made up of six main subcomponents:⁵ two delimiting Grounds (Source and Goal), a reference Ground in-between (Median), Spatial Orientation (i.e. spatial frames of reference), Deictic Anchoring (i.e. narrator's viewpoint in Path description) and Boundary Crossing (henceforth BC), which refers to Paths where the moving Figure traverses a physical boundary or threshold.

¹ For an exhaustive overview, see FILIPOVIĆ Luna, IBARRETXE-ANTUÑANO Iraide, *Motion*, in E. Dabrowska, D. Divjak, *Handbook of Cognitive Linguistics*, De Gruyter, Berlin-Boston 2015, pp. 526-545.

² For a comprehensive reading of Talmy's theorization see TALMY Leonard, *Toward a Cognitive Semantics: Typology and Process in Concept Structuring*, MIT Press, Cambridge (MA) 2000.

³ Manner is a macrocategory encompassing concepts like motor pattern, rate of motion, force dynamics, attitude, posture, instrument, and sometimes physical conformation of Figure or Ground. For a complete account see 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.

⁴ Cf. GRINEVALD Colette, *On Constructing a Working Typology of the Expression of Path*, in «Faits de Langues. Les cahiers», 3 (2011), pp. 43-70 [55].

⁵ For further details cf. *ibid.*, pp. 56-58.

Given the conceptual prominence attributed to the notion of Path, the typological classification set forth by Talmy⁶ distributes languages into two macrotypes, based precisely on the preferred *locus* for the expression of Path and its subcomponents. According to Talmy's model, Satellite-Framed (SF) languages typically express Path into verb modifiers called satellites (e.g. preverbs and verb particles), thus leaving the verb root free to encode Manner. As satellites can be accumulated, very articulated descriptions of both Path and Manner can be made. On the other hand, Verb-Framed languages (VF) tend to encode Path information within the verbal *locus*, whereas Manner is expressed in an adjunct only when functionally relevant. As Path information is immediately expressed in the verb, no detailed descriptions can be economically given.

Although this dichotomy seems valid altogether, languages do not always behave according to their typical classification patterns. Indeed, it has been shown⁷ that there are VF and SF languages which do allow for framing constructions belonging to the opposite type or that can be placed halfway between the two traditional types. Besides the intermingling of opposite patterns, recent studies⁸ have also pointed out that languages belonging to the same type rarely encode MEs in an identical fashion, that is to say, the constructions used by each language and the semantic articulation of the concepts expressed in each language may vary (intra)typologically both from a crosslinguistic and intralinguistic perspective.

Such observations have resulted in the revision of the traditional typology, suggesting that, rather than classifying languages in terms of dichotomies, it would be better to posit a *continuum* along which languages carve their encoding position with reference to two typological poles: the VF and SF types.⁹

⁶ TALMY, *Toward a Cognitive Semantics*, cit., vol. II, pp. 21-146

⁷ See, for example, FILIPOVIĆ Luna, *Talking about Motion. A Crosslinguistic Investigation of Lexicalization Patterns*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2007, p. 23, where the author claims that languages do show «signs of disobedience» to their types.

⁸ Cf. GOSCHLER Juliana, STEFANOWITSCH Anatol (eds.), *Variation and Change in the Encoding of Motion Events*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2013.

⁹ Cf., among others, FILIPOVIĆ Luna, *Typology as a continuum. Intrapolitical evidence from English and Serbo-Croatian*, in J. Goschler, A. Stefanowitsch (eds.), *Variation and change in*

The many ways to cross a boundary.
(Intra)Typological limina in motion event encoding

A reliable test for stretching the traditional ME typology and identifying the most significant encoding differences along the typological continuum is represented by the expression of the BC subcomponent, as this imposes the tightest constraints in this respect (see § 1).¹⁰ Some authoritative studies¹¹ have proven, for example, that Spanish (and Romance languages in general) do allow for the use of Manner verbs followed by directional particles with Ground elements accumulated onto a single verb (a typical SF pattern). Such constructions, however, are possible only when a non-BC Path is to be expressed.

Thus, as if by metalinguistic irony, the investigation of the flexibility of typological boundaries in ME encoding cannot overlook the strategies used by languages to express the physical event of crossing a boundary.

This study will particularly investigate the encoding of BC within the VF Romance family, in order to better understand the cases of typological disobedience shown by such languages. The following section will give further details on the BC notion and its possible encoding strategies, particularly focusing on the languages of the Romance family. Section 2 will briefly describe the corpus and the analysis methodology chosen for this study, subsequently reporting on the results obtained from parallel text analysis with some related observations. Recapitulative conclusions will be drawn in Section 3.

the encoding of motion events, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2013, pp. 17-38; IBARRETXE-ANTUÑANO Iraide, *Path Salience in Motion Events*, in J. Guo et al. (eds.), *Cross-linguistic Approaches to the Psychology of Language: Research in the Tradition of Dan Isaac Slobin*, Psychology Press, New York 2009, pp. 403-414.

¹⁰ Cf. ÖZÇALIŞKAN Şeyda, *Ways of Crossing Spatial Boundary in Typologically Different Languages*, in «Applied Psycholinguistics», 36, 2 (2013), pp. 485-508.

¹¹ Cf. 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, 18-20 February 1989), Berkeley Linguistics Society, Berkeley 1989, pp. 1-14; SLOBIN Dan Isaac, HOITING Nini, *Reference to Movement in Spoken and Signed Languages: Typological Considerations*, in S. Gahl, A. Dolbey, C. Johnson (eds.), *Proceedings of the Twentieth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society: General Session Dedicated to the Contributions of Charles J. Fillmore*, (Berkeley, 18-21 February 1994), Berkeley Linguistics Society, Berkeley 1994, pp. 487-505.

1. *Boundary Crossing and gradient limina*

As previously stated, BC represents one of the conceptual subcomponents of Path, that is, it is part of core schemas whose description goes beyond their linear nature and the mere identification of their Source, Median or Goal. More specifically, BC makes explicit reference to how these three subcomponents are cognitively represented.

As a matter of fact, Grounds can be conceived as non-dimensional points (thus, non-bounded), or as two or three dimensional entities delimited by boundaries.¹² In such cases, when the moving Figure traverses one of the delimiting boundaries, we are in the presence of BC.

BC can entail either (i) a Figure following a Path whose initial Source is a bounded space (formerly containing the Figure); (ii) a Figure following a Path whose Median Ground represents a boundary; or (iii) a Figure following a Path whose final Goal is a bounded space (eventually containing the Figure) as shown in Figure 1.

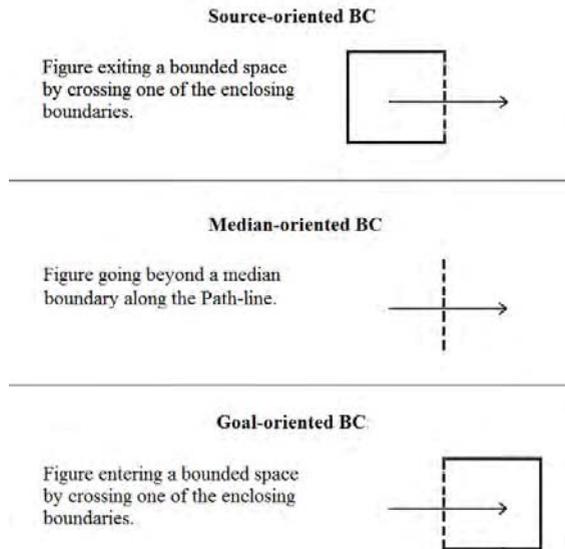


Fig. 1 – The Boundary Crossing subcomponent

¹² GRINEVALD, *On constructing*, cit., p. 57.

The many ways to cross a boundary.
(Intra)Typological limina in motion event encoding

Being BC a Path subcomponent, its expression should be restricted to the encoding strategies pertaining to the type to which languages are ascribed. Therefore, VF languages should express BC in a verb root, leaving Manner to an optional adjunct. The sentences reported in (1) provide a coherent example of this in three VF Romance languages.

(1)

a. Italian

Il gatto è uscito dalla scatola (con un salto)

‘the cat exited the box (with a leap)’

b. French

Il est sorti de la maison (en courant)

‘he exited the house (running)’

c. Spanish

Tuvimos que salir del edificio (velozmente)

‘we had to exit the building (quickly)’

However, the semantic block which Romance languages undergo in the presence of BC (cf. § 0) does not account for the cases exemplified in (2), where the same actional contexts are rephrased with a Manner verb and a directional satellite expressing BC.

(2)

a. Italian

Il gatto è saltato fuori [dalla scatola]

‘the cat leapt out [of the box]’

b. French

Il a couru dehors [pour la rattraper]

‘he ran out [to reach her]’

c. Spanish

Tuvimos que huir afuera [del edificio]

‘we had to flee out [of the building]’

This clearly shows that the languages exemplified, although belonging to the VF type, do allow for SF constructions when the BC events are conceived not as durative activities but as precipitous acts.¹³ Nonetheless, it has

¹³ Cf. 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 Nar-*

been proven¹⁴ that Italian, differently from French and Spanish, does allow SF constructions also in the presence of BC with Manner verbs of low rate Motion (cf. *strisciare dentro* ‘to crawl in’). Hence, the BC-related typological stretch does not occur homogeneously across the Romance family, thus confirming the theories according to which such languages vary in the level of description of both Manner and Path.¹⁵

The investigation of BC-related intratypological variation cannot overlook the lexical and morphosyntactic repertoire of the languages at issue. This, interacting with inferential and extralinguistic knowledge, gives rise to crosslinguistically different constructions.

Starting from these observations, a data analysis was carried out with the aim of investigating the strategies for BC encoding within the Romance family, thus ascertaining whether – and to what extent – said languages deviate from the VF type.

2. *Boundary Crossing in VF Romance languages*

In order to find out the most recurrent Romance patterns of obedience and disobedience to the VF type, it was necessary to resort to parallel texts analysis, which represents a common practice¹⁶ for the study of MEs, especially with reference to diachronic research or the study of dead languages.

rative: Typological and Contextual Perspectives, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah (NJ) 2004, pp. 219-257 [226].

¹⁴ IACOBINI Claudio, *Particle Verbs in Romance*, in P. O. Müller et al. (eds.), *Word-Formation. An International Handbook of the Languages of Europe*, De Gruyter, Berlin-New York 2015, p. 637.

¹⁵ Cf. HIJAZO-GASCÓN Alberto, IBARRETXE-ANTUÑANO Iraide, *Same Family, Different Paths: Intratypological Differences in Three Romance Languages*, in J. Goschler, A. Stefanowitsch (eds.), *Variation and Change in the Encoding of Motion Events*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2013, pp. 39-54.

¹⁶ Cf. KOPECKA Anetta, *Describing Motion Events in Old and Modern French*, in J. Goschler, A. Stefanowitsch (eds.), *Variation and Change in the Encoding of Motion Events*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2013, pp. 163-183; SLOBIN Dan Isaac, *Relating Narrative Events in Translation*, in D. Ravid, H. B-Z. Shyldkrot (eds.), *Perspectives on Language and Language Development: Essays in Honor of Ruth A. Berman*, Kluwer, Dordrecht 2005, pp. 115-129.

The many ways to cross a boundary.
(Intra)Typological limina in motion event encoding

The languages taken into account in this study are Italian, French, Spanish and Portuguese, which were compared on the basis of their re-encoding of MEs originally conceived in Latin (a SF language). This allowed to assess how the translators (i.e. aware speakers of the target languages) responded to the typological demands of the source language.¹⁷

2.1 Corpus and methodology

Parallel texts analysis requires a balanced corpus which, when necessary, might also account for the diachronic processes leading to the current convergence or divergence of encoding strategies. A collection of texts meeting such needs was found in the volume by Peter Stein¹⁸ on Latin verbal syntax and its evolution into Romance languages. The book collects 42 translations in six Romance varieties (French, Catalan, Spanish, Portuguese, Italian and Romanian) of the first 14 paragraphs of Livy's *Ab Urbe Condita* from different temporal stages of each language. However, for the sake of brevity, this paper will not report on the results obtained in the diachronic analysis.

200 MEs were extracted from the Latin text. Among these, 25 implied BC (12.5% of MEs). The translations of each context in Italian, French, Spanish and Portuguese were later isolated, analysed and compared. As already mentioned, this study will only report on the translations belonging to the latest temporal stage available within the corpus, whose authors and dates of publication are reported in Table 1.¹⁹

¹⁷ Cf. KOPECKA, *Describing Motion Events*, cit., p. 165.

¹⁸ STEIN Peter, *Untersuchungen zur Verbalsyntax der Livius Übersetzungen in die romanischen Sprachen: ein Versuch zur Anwendung quantitativer Methoden in der historisch-vergleichenden Syntax*, Niemeyer, Tübingen 1997.

¹⁹ For further editorial information on the texts of the corpus see STEIN, *Untersuchungen*, cit., p. 44.

Language	Author	Date
Italian	Mario Scandola	1982
French	Gérard Walter	1968
Spanish	Maurilio Pérez González	1989
Portuguese	Antonio Maria Almeida Netto	1902

Tab. 1 – Contemporary texts analysed

All 125 occurrences have been annotated with Modeg (Motion Decoding Grid), a new analysis methodology,²⁰ consisting in an assisted-notation programme (available at <http://modeg.audero.it/>) which allows to identify and compare the main semantic and morphosyntactic characteristics of ME encoding. The theoretical framework on which it is based is the construction typology proposed by Fortis & Vittrant.²¹ It identifies four main *loci* for Path encoding (not only verb or satellite) divided up into two grammatical categories (verb and noun) and two functional categories (adverbial and adnominal). Besides formal categories, Modeg also allows to investigate semantic aspects, not only related to the lineal subcomponents of Path (Source, Median and Goal), but also to Path-related notions such as Spatial Orientation, Deictic Anchoring and Boundary Crossing, as well as verbal and non-verbal encoding of Manner. This methodology is particularly apt for the comparative study of BC, as it allows to simultaneously retrieve the overt or covert element(s) encoding BC, as well as the associated semantic units, together with their *locus* of expression.

The following section will report on the results of the analysis of BC encoding carried out with Modeg.

²⁰ IACOBINI Claudio et al., *A Grid for Decoding Motion Encoding*, [under revision].

²¹ FORTIS Jean-Michel, VITTRANT Alice, *L'organisation syntaxique de l'expression de la trajectoire: vers une typologie des constructions*, in «Faits de Langues. Les cahiers», 3 (2011), pp. 71-98.

The many ways to cross a boundary.
(Intra)Typological limina in motion event encoding

2.2 *Some data-based observations*

Before deepening the differences and similarities in BC encoding within the Romance family, it is worth giving a numerical overview of the main constructions found in the whole corpus, including Latin data, so as to show the main typological divergences occurred after the shift from Latin to Romance.

Due to the loss of productivity of preverbs – i.e. the preferred strategy in 60% of BC encoding cases in Latin, also combined with adpositions – Romance Languages undergo a redistribution of BC information. Table 2 reports the number of occurrences for each language with respect to BC distribution among the sentence *loci*.

	Latin	Italian	French	Spanish	Portuguese
Verb	0	17	16	15	16
Satellite	12	0	0	0	0
PP	7	0	0	0	0
Verb+Satellite	0	2	1	0	0
Verb+PP	1	3	1	0	1
Satellite+PP	3	0	0	0	0
Noun	2	2	1	2	1
Verb construction	0	1	0	1	0
Inference	0	0	0	0	1
Lost BC	*	0	6	7	6

Tab. 1 – Sentence distribution of BC

As shown in the last row, the lack of preverbation determined in some cases the loss of BC in the translation process as in the case exemplified in (3).

(3)

a. Latin

[...] *e-gressus omnibus copiis*

‘gone out with all his troops’

b. French

[...] *se met en marche avec tout le reste de son armée*

‘he started marching with the rest of his army’

c. Spanish

[...] *siguió adelante con la mayor parte de la infantería*

‘he went on with of the majority of the infantry’

d. Portuguese

[...] *avançando com todas as suas tropas*

‘he advanced with all his troops’

In such contexts the translators considered BC not as salient as other foregrounded information which occupies the verb slot (in the case of (3), durative atelic Motion). Italian alone has no occurrences of BC loss, which confirms the tendency of the language to give more detailed Path and Manner descriptions than the other Romance languages.²²

Verbal encoding of Manner in Latin amounts to ca. 33% of the verbs in BC contexts. In almost all the cases (except for the data reported in Table 5, where Manner is conflated with BC), Romance languages leave it unexpressed or express it in an adjunct only when extremely relevant, thus confirming the well-established VF tendency.

Another VF element clearly emerging from Table 2 is the displacement of BC from Latin preverbs to Romance verb slots as a consequence of the typological shift. More specifically, the majority of the Italian, French, Spanish and Portuguese occurrences show BC verbs, either followed by a prepositional phrase or a noun expressing the Ground. However, in a number of cases (10 out of 17 for Italian, 8 out of 16 for French, 6 out of 14 for Spanish and 8 out of 16 for Portuguese) the verb root exclusively encodes BC. The most representative types are reported in Table 3.

		Italian	French	Spanish	Portuguese
Source	‘to exit’	<i>uscire</i>	<i>sortir</i>	<i>salir</i>	<i>sair</i>
Median	‘to cross’	<i>attraversare</i>	<i>traverser</i>	<i>atravesar</i>	<i>transpor</i>
	‘to pass through’	<i>varcare</i>	*	<i>franquear</i>	<i>passar</i>
Goal	‘to enter’	<i>entrare</i>	<i>entrer</i>	<i>entrar</i>	<i>entrar</i>
	‘to get into’	*	<i>s’introduire</i>	*	<i>introduzir-se</i>

Tab. 3 – BC verb types

²² Cf. HIJAZO-GASCON, IBARRETXE-ANTUÑANO, *Same Family*, cit., pp. 39-54.

The many ways to cross a boundary.
(Intra)Typological limina in motion event encoding

In the cases where a Median-oriented BC is encoded in a verb, this is transitivized and followed by a noun (i.e. the object of the transitive verb) for the Ground orienting the BC (e.g. Italian, *varcare le porte* ‘to cross the doors’). Verbs referring to Goal or Source oriented BC require, instead, a PP (Prepositional Phrase) to encode the Ground (e.g. Italian, *entrare in / uscire da* ‘to get in / out’).

It is worth stressing that PPs never encode BC by themselves (cf. Table 2). This is because Romance PPs only localize²³ the position of the Figure with reference to the Ground, never allowing for a directional interpretation. This also explains examples like *ella era uscita fuori dalle mura* ‘she had exited out of the walls’ (attested in all four languages). Although they seem to reduplicate the BC meaning both in the verb root (*uscire*) and in the PP (*fuori dalle mura*), in actuality no BC is encoded by the PP. It is the verb alone that conveys BC, whereas the following PP just localizes the Figure outside the reference Ground.

Nevertheless, in presence of Manner verbs or telic and atelic Motion verbs, the interaction of a PP specifying the reference Ground with these verbs (or similar nominal constructions, i.e. action nouns and light verb constructions) can be itself a BC expresser. In such cases, BC is not encoded in the verb nor in the PP but is compositionally conveyed by the whole verb + PP construction. Table 4 reports on the number and types of cases found in the corpus.

²³ In fact, Romance languages are not endowed with pairs of prepositions distinguishing locative from directional meanings and only have a few inherently directional prepositions. Cf. IACOBINI, *Particle Verbs*, cit., p. 636.

Table	Source-oriented		Goal-oriented	
	N.	type	N.	type
Italian	1	<ul style="list-style-type: none"> • <i>riversarsi fuori da</i> 'to crowd out of' 	2+2 nouns	<ul style="list-style-type: none"> • <i>giungere in</i> [inside] 'to get into' • <i>irrompere / fare irruzione in</i> 'to burst into'
French	1	<ul style="list-style-type: none"> • <i>surgir de</i> 'to rise out of' 	0	*
Spanish	1	<ul style="list-style-type: none"> • <i>surgir de</i> 'to rise out of' 	0	*
Portuguese	0	*	1	<ul style="list-style-type: none"> • <i>ir fora de</i> 'to go out of'

Tab. 4 – BC expressed by verb/noun + PP

No occurrences were found for Median-oriented BC, which, again, can be expressed by the combination of a transitive verb of the types mentioned above and its object argument ('verb construction' in Table 2) as in the Spanish example *Remo saltó las nuevas murallas* 'Remus jumped the new walls'.

Besides constructional meanings, inferential processes and extralinguistic knowledge²⁴ also help expressing BC. Evidence is provided by the Portuguese translation of the example cited above (*Remo [...] saltara por cima dos novos muros*) where the contextual knowledge suggests us that the boundaries of a kingdom were violated by jumping 'from the top of the walls'.

Going back to the verbal system, the corpus shows a few cases per language where the BC verb also conflates an additional meaning, which can be either Manner or Causativity. Table 5 offers an overview of the phenomenon in terms of the number of tokens and their respective types.

²⁴ Cf. *ibid.*, p. 637.

The many ways to cross a boundary.
(Intra)Typological limina in motion event encoding

		Italian	French	Spanish	Portuguese	
Manner	type	‘disembark’	<i>sbarcare</i>	<i>débarquement</i> [⊗]	<i>desembarcar</i>	<i>desembarcar</i>
		‘to overflow’	<i>straripare</i>	<i>déborder</i>	<i>desbordar</i>	<i>transbordar</i>
		‘to invade’	<i>invadere</i>	<i>envahir</i>	<i>invadir</i>	<i>invadir</i>
		‘to sneak into’	*	<i>pénétrer</i>	<i>penetrar</i>	<i>penetrar</i>
		‘to emerge’	<i>emergere</i>	*	*	<i>emergir</i>
		‘to jump over’	*	<i>franchir</i>	*	*
N.		6	7+ 1 noun [⊗]	5	7	
Caus.	type	‘to expel’	<i>cacciare</i>	<i>chasser</i>	<i>expulsar</i>	<i>expulsar</i>
		‘to pull out’	*	*	<i>sacar</i>	*
	N.		1	1	3	1

Tab. 5 – BC conflation with other semantic units

Such data do confirm the theory according to which BC can be encoded along with Manner also in case of low rate Motion. Furthermore, we could assume that Romance languages allow verbs to conflate BC and Manner only when the latter involves these three subcomponents (cf. § 0, note 3): Ground Conformation, Attitude of the Figure, Rate of Motion.

As for Causativity + BC conflation, this was only possible with Agentive Caused Motion (i.e. when the Figure is not able to perform movement alone as it is moved by an external agent). On the other hand, in the presence of Non-agentive Caused Motion (i.e. the Figure performs a movement being propelled by an external agent), verb conflation is not possible. In this case, a directional verb encodes BC and Causativity is left to a causative construction²⁵ or in some cases is transformed into a comitative meaning (or even deleted) as shown in (4). Such cases have been simply considered purely BC verbs.

(4)

a. Latin

Romulus [...] exercitum e-ducit

‘Romulus [...] leads out the army’

b. Italian

Romolo fa uscire l'esercito

‘Romulus makes the army go out’

²⁵ Causative constructions of this kind are not possible in Spanish and Portuguese, where we only find Agentive Caused Motion (4.d) or comitatives (4.e).

c. French

Romulus sort à la tête de son armée

‘Romulus exits at the head of his army’

d. Spanish

Rómulo [...] saca al ejército

‘Romulus draws out the army’

e. Portuguese

[Rômulo] *sai com o exército*

‘[He] exits with the army’

Finally, the corpus shows a few examples of Manner combined with BC by means of Manner verbs accompanied by directional particles (a typical SF construction). More specifically, two cases were found in Italian (*balzare fuori* ‘to leap out’ and *attirare fuori* ‘to draw out’) and one in French (*attirer dehors* ‘to draw out’). This, together with Manner + BC conflation and Manner verbs + PPs, proves that Italian is the Romance language which disobeys its type the most. French follows, despite its higher number of Manner + BC conflation (Italian has more cases of Manner verb + PPs or verb particles). Portuguese and Spanish are much more faithful to the VF type, although alternative constructions can also be found. All the languages, however, are still centripetally attracted by the VF pole, as shown by data reported in Table 2, which significantly differ from those of a SF language, such as Latin.

3. Conclusions

To sum up, this essay has shown that BC represents a fundamental parameter to stretch out the boundaries between VF and SF languages. It has also shown that BC is relevant to assess the intratypological variation existing within each encoding type. In particular, Romance languages, despite being VF, do show signs of disobedience in this respect, sometimes recurring to SF structures to encode BC events. This phenomenon, far from being symmetric across the four languages studied, sheds further light on the typological continuum hypothesized for the description of ME encoding, placing the Romance group in a closer position to the SF influence, with SF proximity decreasing in the given order: Italian, French, Portuguese and Spanish.

The many ways to cross a boundary.
(Intra)Typological limina in motion event encoding

References

- 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, 18-20 February 1989), Berkeley Linguistics Society, Berkeley 1989, pp. 1-14.
- FILIPOVIĆ Luna, *Talking about Motion. A Crosslinguistic Investigation of Lexicalization Patterns*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2007.
- FILIPOVIĆ Luna, *Typology as a Continuum. Intrapolological 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. Dabrowska, D. Divjak (eds.), *Handbook of Cognitive Linguistics*, De Gruyter, Berlin-Boston 2015, pp. 526-545.
- FORTIS Jean-Michel, VITTRANT Alice, *L'organisation syntaxique de l'expression de la trajectoire: vers une typologie des constructions*, in «Faits de Langues. Les cahiers», 3 (2011), pp. 71-98.
- GOSCHLER Juliana, STEFANOWITSCH Anatol (eds.), *Variation and Change in the Encoding of Motion Events*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2013.
- GRINEVALD Colette, *On Constructing a Working Typology of the Expression of Path*, in «Faits de Langues. Les cahiers», 3 (2011), pp. 43-70.
- HIJAZO-GASCÓN Alberto, IBARRETXE-ANTUÑANO Iraide, *Same Family, Different Paths: Intrapolological Differences in Three Romance Languages*, in J. Goschler, A. Stefanowitsch (eds.), *Variation and Change in the Encoding of Motion Events*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2013, pp. 39-54.
- IACOBINI Claudio, *Particle Verbs in Romance*, in P. O. Müller et al. (eds.), *Word-Formation. An International Handbook of the Languages of Europe*, De Gruyter, Berlin-New York 2015, pp. 626-658.
- IACOBINI Claudio et al., *A grid for decoding motion encoding* [under revision].
- IBARRETXE-ANTUÑANO Iraide, *Path Salience in Motion Events*, in J. Guo et al. (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*, in J. Goschler, A. Stefanowitsch (eds.), *Variation and Change in the Encoding of Motion Events*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2013, pp. 163-183.
- ÖZÇALIŞKAN Şeyda, *Ways of Crossing Spatial Boundary in Typologically Different Languages*, in «Applied Psycholinguistics», 36, 2 (2013), pp. 485-508.
- 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: Typological and Contextual Perspectives*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah (NJ) 2004, pp. 219-257.

- SLOBIN Dan Isaac, *Relating Narrative Events in Translation*, in D. Ravid, H. B-Z. Shyldkrot (eds.), *Perspectives on Language and Language Development: Essays in Honor of Ruth A. Berman*, Kluwer, Dordrecht 2005, pp. 115-129.
- 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 S. Gahl, A. Dolbey, C. Johnson (eds.), *Proceedings of the Twentieth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society: General Session Dedicated to the Contributions of Charles J. Fillmore*, (Berkeley, 18-21 February 1994), Berkeley Linguistics Society, Berkeley 1994, pp. 487-505.
- STEIN Peter, *Untersuchungen zur Verbalsyntax der Livius Übersetzungen in die romanischen Sprachen: ein Versuch zur Anwendung quantitativer Methoden in der historisch-vergleichenden Syntax*, Niemeyer, Tübingen 1997.
- TALMY Leonard, *Toward a Cognitive Semantics: Typology and Process in Concept Structuring*, MIT Press, Cambridge (MA) 2000.

GIOVANNI URRACI

Esperienze narrative tra letteratura e socializzazione
L'inusitato nella scrittura dei giocatori di ruolo

Abstract

Textual Role-Playing Games represent a unique example of online collaborative writing, where the authors completely identify themselves with the characters due to a deep immersion in a virtual world. The paper aims at describing the distinctive variety of language used by role players, subsequently analyzing how the independence of cyberspace allows for the development of an extraordinary linguistic creativity.

The first section of the article illustrates the reworking of traditional literary models made by role players, showing how authors' ambitions often collide with their effective skills. It also touches upon the function of technical terminology and the importance of neologisms in the creation of a believable fictional world.

The second part of the paper examines some of the linguistic expressions used by role players to detach themselves from the real world, which is a necessary premise to the impersonation of a fictional character. The analysis focuses specifically on the high frequency of archaisms and addresses the anomalous employment of strategies such as figurative language, semantic shift, and the omission of articles and prepositions.

Uno dei più originali esempi di autorialità plurima è certamente quello rappresentato dai giochi di ruolo testuali, i cui partecipanti si ritrovano online per raccontare e vivere delle storie: all'interno di una chat ogni utente interpreta un personaggio, ne recita il parlato e ne descrive le azioni in maniera coerente con la caratterizzazione scelta.

Il contributo descrive la varietà di lingua impiegata nei giochi di ruolo mettendo in risalto i fenomeni riconducibili alle evidenti aspirazioni letterarie degli autori, i quali non si limitano a una mera ripresa della tradizione ma ne rielaborano i modelli all'insegna del plurilinguismo e di una esasperata ricercatezza formale. In particolare, si sottolinea l'insistita ricerca dell'inusitato, nella quale i giocatori si cimentano mossi da una specifica esigenza pragmatica ossia la necessità di evocare un *mondo altro* realizzando una scissione, anche linguistica, dalla realtà quotidianamente esperita.

L'inusitato è proteiforme, e assume di frequente le sembianze dell'arcaismo o meglio di quanto i giocatori presumono tale. Altre volte emerge da strategie e fenomeni apparentemente canonici che, piegati ad usi anomali o eccessivamente reiterati, diventano veicolo di un effetto straniante; nell'articolo si prendono in considerazione, tra gli altri, figure retoriche, ellissi e slittamenti semantici.

1. *I giochi di ruolo testuali*

Nelle prossime pagine intendiamo presentare la peculiare tipologia di racconti prodotta nei Giochi Di Ruolo (GDR), al tempo stesso offrendo una cursoria panoramica sulla varietà di lingua che li caratterizza. Il gioco di ruolo è composto da una galassia di esperienze ludiche estremamente eterogenee, un intreccio di attività differenti che orbitano però intorno ai medesimi propositi: «immersion, the assumption of a role and the involvement of the player».¹ Tale variegata complessità verrà tuttavia da noi accantonata per dedicarci esclusivamente ai GDR testuali, i partecipanti ai quali interpretano un personaggio e raccontano delle vicende attraverso lo scambio di messaggi di chat per mezzo dei quali dialogano, narrano le azioni che si figurano di compiere e descrivono le proprie immaginarie interazioni con l'ambiente e gli altri personaggi; in sintesi, consistono nel racconto a più voci di storie nei cui personaggi i giocatori si immedesimano.

I GDR testuali non sono certamente l'unico esempio di autorialità plurima rintracciabile su Internet,² tuttavia la loro assoluta originalità è innegabile ed evidente nei processi scrittori prima ancora che nei testi. La stesura dei racconti avviene infatti attraverso l'accumulo di messaggi composti dagli autori in assoluta autonomia e senza il supporto di alcuna riflessione metanarrativa condivisa, sono dunque assenti fasi esplicitamente preposte alla ricerca di accordo-mediazione-sintesi e, solitamente, non vi è nemmeno un soggetto concordato; in aggiunta bisogna considerare che l'apporto dei giocatori alla narrazione è simultaneo e che tutti gli enunciati hanno un valore performativo, due circostanze che impediscono la revisione del testo e in conseguenza delle quali gli autori devono essere capaci di adeguarsi in tempo reale ai *feedback*, sempre impliciti, provenienti dagli altri partecipanti. Gli aspetti sin qui descritti comportano per i giocatori la necessità di adottare pe-

¹ HITCHENS Michael, *The Many Faces of Role-Playing Games*, in «The International Journal of Role-Playing», I, 1 (2008), pp. 3-21 [5]. Per una disamina delle possibili definizioni del gioco di ruolo si consulti anche GIULIANO Luca, *I padroni della menzogna. Il gioco delle identità e dei mondi virtuali*, Meltemi Editore, Roma 1997.

² Per l'ambito italiano si considerino almeno i riusciti esperimenti di *Scrittura Industriale Collettiva*, www.scritturacollettiva.org [cons. il 06/03/2017].

culiari strategie volte a garantire coesione e coerenza dei testi, strategie per l'analisi delle quali rimandiamo a URRACI (2017).

2. *La pervasività dell'ambientazione*

Tutte le vicende raccontate si innestano in un mondo persistente, ogni racconto attinge al medesimo repertorio di luoghi, costumi e credenze attentamente definito dagli autori primari³ – solitamente gli amministratori del sito che ospita la comunità. I possibili sfondi narrativi spaziano dal fantastico al fantascientifico passando per scenari che tendono al verosimile; tuttavia il nostro interesse si focalizzerà unicamente sul *fantasy* poiché tale è l'ambientazione di *Extremelot*,⁴ la comunità osservata nel corso della ricerca.

Le esigenze di coerenza interna dettate dall'ambientazione condivisa impongono ai giocatori il rigoroso rispetto di norme implicite che ne limitano la libertà nell'ideazione delle storie. Un forte condizionamento viene però esercitato anche sulla lingua, in particolare a livello lessicale: come prevedibile, nei testi studiati numerose sono le parole riconducibili alle sfere del *fantasy* e della magia, e frequenti sono i richiami al medioevo, evocato per mezzo di generici riferimenti alla cultura materiale dell'epoca (*araldica, armigeri, calzari, cartiglio, cavaliere, scarsella, sensale, tunica*, ecc.) nonché servendosi di parole appartenenti all'immaginario linguistico associato a tale periodo storico (*alla bisogna, favella, ordunque, periglioso, pusillanime, suvvia, venia*, ecc.); inoltre, come mostreremo in seguito, l'ambientazione *fantasy* stimola la ricerca dell'arcaismo e determina il ricorso a non pochi tecnicismi.

³ Di grande interesse è la disamina del ruolo di autore primario, secondario e terziario nei GDR realizzata in HAMMER Jessica, *Agency and Authority in Role-Playing "Texts"*, in M. Knobel, C. Lankashear (a cura di), *A New Literacies Sampler*, Peter Lang Publishing, New York 2007, pp. 67-94.

⁴ *Extremelot* (www.extremelot.it [cons. il 06/03/2017]) è una realtà nata nel 1998 che attualmente vanta quarantamila personaggi attivi e una media di trecentocinquanta utenti contemporaneamente connessi negli orari di maggiore affluenza. Per una più dettagliata presentazione, nella quale è qui impossibile dilungarsi, rimandiamo a ISABELLA Simona, *Tra gioco e realtà: comunità ed esperienza nei giochi di ruolo online*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2006.

3. *Tanti autori, un solo stile*

I partecipanti ai GDR testuali sono scrittori estremamente prolifici: durante una singola sessione di gioco, che solitamente dura tra le due e le quattro ore, ogni autore digita mediamente 1500 parole; e ciò si ripete tutti i giorni, talvolta persino più volte al giorno. Frequenza e portata della scrittura collettiva coinvolgono i giocatori in un invasivo processo di contaminazione linguistica: nonostante alcune inevitabili differenze, la varietà di lingua e lo stile impiegati dai 204 utenti rappresentati nel corpus sono sostanzialmente uniformi, e dalla lettura dei testi si ricava l'esistenza di un ben riconoscibile prototipo linguistico che funge da riferimento per la totalità degli autori; si tratta di un modello che non ha vere e proprie fonti dirette ma che è espressione della peculiare, talvolta incomprensibile, idea di medioevo ed eleganza, di linguaggio aulico e forbito, formatasi all'interno di *Extremelot* spontaneamente, senza alcuna esplicita riflessione metalinguistica.

La contaminazione linguistico-stilistica, oltre ad agire sul lessico e sulla sintassi – dei quali analizzeremo alcuni aspetti nelle prossime pagine –, si manifesta nello sviluppo e nella diffusione di espressioni che, conquistato l'apprezzamento della comunità, vengono riprese e ripetute in maniera quasi formulare; particolarmente interessante è il caso di *inarcare un sopracciglio*, il cui uso estremamente frequente (ogni 24 stringhe di chat qualcuno inarca un sopracciglio) contrasta con la sua vacuità semantica: sono ben pochi i casi in cui l'azione descritta vuole effettivamente veicolare perplessità; più spesso l'espressione è svuotata di ogni significato e agisce quasi come un intercalare. Ulteriori esempi di espressioni ripetute: *fessurizzare lo sguardo*, *diniegare il capo*, *direzionare lo sguardo*, *posare le iridi*, *cenno del capo*.

Di seguito un frammento rappresentativo della lingua dei giocatori nella sua varietà più *moderata*:

Ha proiettato dentro gli occhi d'ossidiana febbricitante il riverbero distante, rassicurante, devastante dei cristalli del confine. [...] Nel riscaldare il fianco di Kebrah si concede alla più primitiva espressione dei contrasti : tanto bianca lei quanto nera l'altra. la soppesa senza sguardo, le concede il regalo dell'attenzione nella piega innaturale del capino da bambola. raccoglie le mani ed il resto della mela, ancora per metà integra, una dentro l'altra. le dieci dita s'adoperano a raccogliere contro il cuore la sonnolenza dei gesti] oggi la nebbia è diversa. [sentenza. si ferma un secondo soltanto, rallenta i passetti adeguatamente ele-

ganti dentro la piega molle degli stivali contro gli stinchi sottili. e quando riprende, sussurra in confidenza ricambiata, calda] e cerbero?⁵

4. *La lingua, tra letterarietà e plurilinguismo*

La lingua impiegata in *Extremelot* differisce drasticamente sia da quella normalmente associata alla comunicazione mediata dal computer sia da quella propria di altre tipologie di comunità videoludica;⁶ ciò in conseguenza della sua libertà dalle esigenze di rapidità ed economia normalmente dominanti su Internet e per la presenza di un'ampollosità, talvolta boriosa, espressione delle evidenti aspirazioni letterarie degli scriventi: lo stile non si limita ad aborrire i colloquialismi ma esibisce un'elaborazione formale forte, seppur non sempre ben riuscita.

Il sistematico approfondimento delle strategie di innalzamento stilistico emerse nei testi esula dall'intento del contributo ed è incompatibile con lo spazio a disposizione; ci limitiamo pertanto a citare una ristretta selezione di fenomeni riconducibili a quello che è per gli autori uno stile raffinato. Particolarmente apprezzate sono alcune strutture sintattiche reputate sinonimo di eleganza, tra le quali lo stile nominale, i costrutti impliciti e l'insistito ricorso al gerundio coordinativo-consecutivo. Nel vocabolario risalta invece la densità di parole appartenenti, in varia misura, al registro alto della lingua (*anelare, dinoccolato, fugace, ieratico, incedere, obnubilato, profluvio, vetusto*, ecc.), le quali si accompagnano a numerose forme riconducibili a un linguaggio poetico di probabile reminiscenza scolastica (*aere, ei, gote, indi, nari, ode, ove, pria, principiare*, ecc.); altri termini paiono invece provenire dal linguaggio burocratico (*mendace, ubicato*, ecc.). Rilevanti sono inoltre le forme non comuni canoniche nello stile dei giocatori: *mancina* (50 occorrenze) per *mano sinistra* (91), *iridi* sineddoche per *occhi, sibilare* e *mirare* impiegati esclusivamente nelle loro accezioni meno comuni (rispettivamente

⁵ Tutti i brani e gli esempi riportati nel presente articolo sono estrapolati dai testi prodotti dagli utenti di *Extremelot* (cfr. nota 4). Poiché tali testi sono stati scritti all'interno di chat e mai pubblicati su pagine web, essi non sono consultabili e sopravvivono unicamente nelle registrazioni da noi effettuate nel corso della ricerca.

⁶ Cfr. URRACI Giovanni, *Il gergo delle comunità di gioco online: motivazioni sociali ed aspetti linguistici*, in M. Gargiulo (a cura di), *L'Italia e i mass media*, Aracne, Roma 2012, pp. 419-438.

sussurrare e *guardare*), *avvedersi* (35) preferito ad *accorgersi* (31), *silente* (31) che la spunta di poco su *silenzioso* (30) e infine *capo* (597) che, ritenuto diafasicamente marcato, sostituisce frequentemente *testa* (192); da ultimo segnaliamo l'emblematico neologismo *loquire*, che ben riassume l'atteggiamento degli scriventi nei confronti della lingua.

Gli utenti inseguono con impegno una qualità letteraria, ma si mostrano incapaci di sostenere tale proposito in maniera coerente e continuativa: vi è uno scarto notevole tra le loro ambizioni e gli effettivi risultati ottenuti;⁷ gli scriventi soffrono infatti della sindrome di Icaro: nel tentativo di raggiungere uno stile superiore alle loro capacità spesso ricadono verso il basso, nei banali errori grammaticali e ortografici, nelle costruzioni involute che si smarriscono nei meandri della sintassi, nei non rari ipercorrettismi (*egli/ella* nei casi obliqui, congiuntivo in contesti errati, punteggiatura aberrante) e in esiti *sfortunati* sui quali le aspirazioni auliche si infrangono miseramente. Nel valutare l'operato degli autori bisogna inoltre considerare che essi non si limitano a saccheggiare la tradizione letteraria ma, nel riprenderla, attuano un'originale rielaborazione all'insegna del plurilinguismo, rielaborazione che è il primo passo verso la creazione di una lingua peculiare ed esclusiva del gioco di ruolo. Sullo scheletro costituito dall'italiano medio⁸ si innestano così non solo i già citati numerosi elementi di registro elevato, in particolare di ambito lessicale, e gli evidenti improvvisi abbassamenti stilistici, ma anche una folta schiera di tecnicismi di varia natura, una certa dose di neologismi⁹ e persino espressioni agrammaticali normate all'interno della comunità.

⁷ Si tratta di una problematica che pare affliggere la narrativa *fantasy* in generale. Cfr. CANOBBIO Andrea Tullio, *Le traduzioni italiane dei romanzi fantasy*, in G. Ruffino, M. Castiglione (a cura di), *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei. Analisi, interpretazione, traduzione*, [testi presentati in CD al XIII Congresso della SILFI (Palermo, 22-24 settembre 2014)], Centro di Studi Filologici e Linguistici italiani, Palermo 2014.

⁸ Sono ben attestati tutti i fenomeni del neostandard; anche quelli provenienti dal parlato, che non devono però essere letti nell'ottica di una caratterizzazione orale: sono riflesso del progressivo livellamento del moderno linguaggio letterario verso l'italiano medio, processo ben descritto in ANTONELLI Giuseppe, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Manni, Lecce 2006, p. 34.

⁹ I neologismi sono primariamente connessi al background *narrativo*. Prevalgono i toponimi, gli antroponomi e i teonimi, e ben attestati sono i termini che denotano le strutture sociali e quelli che richiamano i principali avvenimenti storici del mondo di Lot.

Prima di mettere a fuoco l'originalità linguistica di *Extremelot* riteniamo utile fare qualche cenno ai frequenti tecnicismi, inseriti nel testo quale supporto al realismo del mondo creato, un valore imprescindibile nel gioco di ruolo: se chi si presenta come un fabbro non sapesse operare (verbalmente) una forgia, così come se chi si finge un cerusico non conoscesse i ferri del mestiere e le basilari modalità d'intervento, il mondo rappresentato risulterebbe poco credibile e ciò renderebbe impossibile l'immedesimazione nei personaggi. I termini specialistici impiegati coinvolgono molteplici settori: dall'alchimia (*alkaest, storta, ecc.*) alla forgiatura (*punzonatura, temprare, ecc.*) passando per la medicina (*anamnesi, cauterizzazione, ecc.*), senza dimenticare armature, armi, equitazione e scherma (*gorgiera, schinieri, bipenne, ricasso, piccolo trotto, guardia alta, stoccata, ecc.*); tutti ambiti in relazione ai quali i giocatori possiedono conoscenze sorprendentemente approfondite alle quali è premessa un'autentica, meticolosa fase di studio e tirocinio.

5. La ricerca dell'inusitato

Molte delle cospicue forme non comuni presenti nei racconti sono, come si è visto, riconducibili al registro alto della lingua; altrettanto numerosi sono gli usi creativi e i costrutti originali, sia lessicali sia sintattici, espressione di un'insaziabile ricerca dell'inusitato dalla quale scaturisce una lingua assai differente da quella normalmente associata a qualsiasi stile letterario. In un mondo creato verbalmente, come quello in cui si sviluppa il gioco di ruolo, la lingua possiede una funzione centrale ed eminentemente pratica: deve generare e sostenere la virtualità nella quale i giocatori sono immersi, veicolando degli stimoli pseudo-sensoriali eccezionalmente vividi; per tale ragione la ricerca dell'inusitato, così insistita, non può essere semplicisticamente ricondotta a una questione stilistica, ma è necessario ricercarne la funzione pragmatica.

All'interno di un'ambientazione *fantasy*, il mondo che la lingua deve saper creare è un *mondo altro*,¹⁰ nella costruzione del quale è necessario sia concretizzare luoghi, oggetti ed usanze lontani, spesso impossibili, sia evita-

¹⁰ Cfr. MANDALA Susan, *Language in Science Fiction and Fantasy*, Continuum, London 2010, pp. 30-31.

re espressioni troppo colloquiali, che romperebbero l'illusione di essere parte di una differente realtà.¹¹ L'evocazione di un universo *fantasy* passa dunque per l'impiego di una lingua lontana da quella sperimentata quotidianamente, inusitata appunto, una lingua che, sia nel lessico sia nella sintassi, si serve degli arcaismi per realizzare una scissione dalla realtà normalmente esperita; talvolta tale operazione genera però dei confusi miscugli a causa di innesti poco consapevoli che, «lungi da recuperare un rapporto con la tradizione, conducono [...] alla creazione di una lingua solo a tratti arcaicizzante e medioevaleggiante, e per certi versi discontinua e aberrante».¹² Eppure ha poca importanza che l'arcaismo sia tale solo nella percezione degli autori, non è rilevante che esso venga confuso con l'italiano colto e con quello burocratico, o che possa essere un'invenzione priva di fondamento: l'arcaismo non deve testimoniare un effettivo momento storico ma semplicemente suggerire un passato remoto, una realtà che, proprio per la sua distanza temporale, può vedere proiettati su di sé elementi fantastici, fungendo, così, da ponte verso una realtà alternativa.

Anche le strategie linguistiche convenzionali possono diventare veicolo di un effetto straniante, in particolare se sottoposte ad un uso eccessivamente insistito oppure del tutto anomalo. Al riguardo, nei prossimi paragrafi discuteremo dell'ellissi e degli slittamenti semantici, mentre ora vogliamo accennare all'impiego del participio presente con valore pienamente verbale («tanto simile ad un tamburo segnante un ritmo violento – percepisce anche lo spostamento d'aria dovuto al fare del suo capo, arrivante a fermarsi ad una distanza davvero irrisoria dal proprio») e all'alterazione dell'ordine dei costituenti per la quale il verbo viene frequentemente posposto al complemento («l'elfo lo sguardo alza sui presenti») e il nome anteposto all'attributo (ordine AN nel 41% delle occorrenze), nonostante i risultati talvolta criticabili («mordicchia l'inferiore labbro»), oppure collocato in apertura di periodo; in alcuni casi la struttura della frase viene sconvolta secondo schemi complessi («prudente nel porsi sui presenti lo sguardo – immobile ora resta, e dello sconforto succube»).

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 91. Il fenomeno è inverso rispetto alle tendenze della narrativa moderna, la quale cerca di tenersi agganciata ai linguaggi coevi; cfr. ANTONELLI, *Lingua ipermedia*, cit., p. 68.

¹² CANOBBIO, *Le traduzioni italiane dei romanzi fantasy*, cit., p. 9.

A colpire il lettore è però soprattutto l'oscurità dei testi derivante dall'abuso delle figure di significato: gli autori perseguono un parlare per immagini e realizzano pertanto un accumulo di metafore, similitudini, sinestesie e sineddoci che, non di rado, inficia la leggibilità del testo. Ciò è evidente nel brano seguente, che racconta l'entrata in scena di un personaggio:

ombra inquietante transita in distanze indefinite ed indefinibili. Ha l'aria di chi viva fuori dal tempo e dallo spazio. Surreale espressione di una presenza assente che si tende verso il vuoto; spettro avulso dal qui e dall'ora [...] un fruscio confuso tra le nebbie, perso tra i refoli d'un vento caldo di Levante che si annoda all'epidermide come la più pestilenziale uggia mai esistita.

6. *Densità e brevità: le ellissi*

La frequente omissione di articoli e preposizioni caratterizza fortemente la lingua promossa in *Extremelot*. Non si tratta, come accade in alcuni autori contemporanei, di un azzardo ludico volto a produrre un tono stralunato,¹³ bensì di una strategia che, in quanto inusuale, è reputata dai giocatori prestigiosa ed elegante. Al riguardo è interessante segnalare che gli utenti interpellati circa tali usi ammettono di non servirsene al di fuori dei contesti nei quali giocano di ruolo, attribuendoli alla volontà di produrre un testo *letterario* o *poetico*.

Vediamo alcuni esempi di ellissi dell'articolo: «per poi far leggero inchino verso Rompicapo», «si avvicina e calice prende», «si presenta da ampio mantello blu avvolto», «quando scorge le due figure sguardo leva al soffitto»; talvolta la cancellazione pare essere conseguenza di una più o meno consapevole personificazione dei concetti astratti introdotti («agite in questo modo e colpa vi perseguiterà»).

Alcune tipologie di ellissi della preposizione sono ricorrenti, ad esempio *verso lui/lei* (79% delle occorrenze) tende a sostituire *verso di lui/lei*, ma il più delle volte si tratta di forme estemporanee: «sguardo attonito riserva lui», «un cenno ad indicar lui di avvicinarsi», «offrendo alla stessa quel che mira essere un pugno». La stessa *ostilità* nei confronti delle preposizioni è forse alla base della diffusione delle espressioni *domandare verso* e *chiedere verso*

¹³ Cfr. MATT Luigi, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Aracne, Roma 2014, pp. 166-167.

per *domandare a* e *chiedere a* («chiede verso Falmar, fissandolo ora», «domanda verso lei per poi tornare su Seryn»).

7. Originalità e cripticità: la creatività semantica

Uno degli aspetti che maggiormente contribuisce all'*alterità* dei testi è la pirotecnica creatività semantica alla quale gli autori sono spinti nella loro ricerca dell'inusitato: in *Extremelot* è consuetudine accettata e valorizzata la sostituzione di parole ritenute banali con altre, non sinonimiche, il cui significato viene manipolato al fine di adeguarle a contesti nei quali normalmente non potrebbero occorrere e con i quali inevitabilmente stridono. I principali processi attraverso i quali ciò avviene sono tre:

- slittamento semantico e conseguente passaggio ad un significato più o meno contiguo. Tra gli usi anomali più ricorrenti vi sono quelli che coinvolgono i verbi *offrire* (60 usi insoliti, 17 dei quali col significato di *rivolgere*) e *donare* (usato con significati in varia misura riconducibili a *dare* in ben 72 casi – mentre *dare* ha appena 16 occorrenze). Alcuni esempi: «siamo sotto attacco signore. <è un urlo che offre a Losindil>», «non dimentica mai di donare uno sguardo ai lati del sentiero», «dona una mano a Archon aiutandolo a rialzarsi», «mentre una squadrata dalla testa ai piedi dona a Galvan», «dice mentre dona a tutti le spalle». Ovviamente il fenomeno interessa anche altri verbi: «eleva il mento guardando verso l'alto», «destandosi dal torpore erige il capo crestato».
- Impoverimento o svuotamento semantico di parole che perdono la loro specificità per essere adattate a contesti più generali. Emblematica, e assai frequente, è l'estrapolazione di *virare* dal contesto nautico-aeronautico, verbo che viene quindi riferito a qualsiasi tipo di movimento («una volta giunto in coda alla spedizione, vira direzione e torna indietro», «stanco di stare seduto ai tavoli, si alza e vira verso il bancone»); lo stesso accade a *sentenzia*, banalizzato in un sinonimo di *dire* («lo sapevo che avrei dovuto ordinare altro.. <sentenzia verso se stesso per poi osservare le pietanze>»), e a *peregrinare* sostituito a *camminare* («uscito dalla cucina, peregrina sino a una panca libera»). In questa tipologia rientrano anche quei tecnicismi che, privati del loro valore specialistico, vengono impiegati quali varianti alte. È il caso di *epidermide* ed *epitelio* talvolta preferiti al troppo scontato *pelle* («la camicia bianca fa risaltare il contra-

sto con la sua epidermide baciata dalle Tenebre», «una tunica bianca [...] aperta al centro del petto ne copre seppur marginalmente l'epitelio»).

- Uso di termini scelti perché ritenuti colti ma impiegati in contesti insoliti o impropri; alcuni esempi: «andate nelle camerate dei marchiati a prender possesso del vostro letto», «trovandosi frontale alla porta potrebbe ostacolare il passaggio degli avventori», «continua a camminare, e il moto lo deporta verso l'uscita».

8. *Confine, marginalità, autonomia*

Auspichiamo che, pur nella loro brevità e parzialità, le precedenti pagine abbiano sufficientemente messo in risalto due questioni di primaria importanza: la pregnanza della contaminazione linguistica, dunque l'esistenza di uno stile straordinariamente uniforme condiviso da tutti gli autori, e la forte caratterizzazione della lingua, la quale si configura come un'entità assolutamente originale; due circostanze in sé degne d'attenzione che assumono particolare rilievo se osservate alla luce di quello che è il filo conduttore del presente volume, ossia il tema del confine e della marginalità, il cui rapporto con il gioco di ruolo andremo ora a dipanare muovendo dalle parole di un utente di *Extremelot*: «non sono mica uno scrittore. Solamente insieme ci divertiamo a scrivere, ormai siamo un gruppo ci conosciamo da tanto. [...] Ci piace inventare delle storie tutti insieme e impegnarci per scriverle il meglio possibile: voglio che il gioco sembri un romanzo.»

Il gioco di ruolo è una realtà *in limine*, al confine tra l'ambito (para)letterario¹⁴ e quello della semplice conversazione: gli utenti desiderano che il gioco sembri un romanzo, ed effettivamente l'attività ludica consiste nella stesura di un racconto, ma al tempo stesso non si considerano degli scrittori perché definirsi tali implicherebbe una rinuncia alla dimensione dialogica e interazionale; pertanto i GDR si configurano come un luogo d'incontro prima che come un laboratorio scrittorio, realizzano una particolare forma di socia-

¹⁴ Nei GDR testuali sono rinvenibili alcuni dei tratti definatori della paraletteratura individuati da Laura Ricci (RICCI 2013, p. 14): i testi soddisfano la richiesta di un predefinito pubblico di riferimento, si servono di tecniche espressive lontane da quelle della letterarietà canonica e presentano un'evidente serialità. Al tempo stesso si differenziano dalla paraletteratura per l'attenzione rivolta all'elaborazione formale – oltre che per la pregnanza della dimensione sociale.

lizzazione nella quale collaborare alla narrazione getta un ponte tra le persone: «gran parte del piacere del gioco dipende dai rapporti personali e dall'essere parte attiva in una comunità [...]. Quindi [...] giocare è al tempo stesso simile e diverso da leggere un libro»¹⁵ – e, ovviamente, dallo scriverlo.

La comunità osservata costituisce una nicchia autonoma, un ciberspazio¹⁶ separato dalla realtà esterna per mezzo di barriere informatiche e, soprattutto, linguistiche: «ormai siamo un gruppo»,¹⁷ riconosce l'utente interpellato. L'isolamento della comunità, il suo collocarsi ai margini, è estremamente rilevante in quanto ha permesso la costituzione di uno spazio favorevole alla sperimentazione linguistica: liberi dai vincoli imposti dagli altri contesti scrittori, i giocatori hanno potuto esercitare liberamente la propria creatività, sviluppando un originale ideale stilistico che non trova riscontro altrove e che altrove non sarebbe accettato. Ciò si intreccia anche ad esigenze socio-linguistiche poiché «l'esistenza di un linguaggio altro rimane in ogni caso ciò che permette l'esistenza di mondi sociali sulle reti. [...] Lingue diverse portano alla luce mondi diversi».¹⁸

In conclusione, similmente a quanto accade nelle esperienze gergali,¹⁹ le radici dell'innovazione linguistica penetrano nelle dinamiche sociali; la lin-

¹⁵ TURKLE Sherry, *La vita sullo schermo: nuove identità e relazioni sociali nell'epoca di Internet*, Apogeo, Milano 1997, p. 272.

¹⁶ Il ciberspazio consiste in uno spazio non localizzato condiviso da una comunità di utenti la cui particolarità è quella di «indurre [...] una sensazione di presenza in un ambiente sociale diverso da quello in cui fisicamente si trova» (PACCAGNELLA Luciano, *La comunicazione al computer*, Il Mulino, Bologna 2000, p. 51).

¹⁷ La citazione è ripresa da una conversazione informale avuta con un utente di Extremelot (cfr. nota 4) a settembre 2016. È parte delle tante discussioni intavolate con i videogiocatori al fine di coglierne l'atteggiamento nei confronti dell'attività svolta.

¹⁸ PACCAGNELLA, *La comunicazione al computer*, cit., p. 61.

¹⁹ «Il gergo è la lingua in cui si riconoscono, si identificano determinati gruppi di individui, che abbiamo definito come 'marginali'» (SANGA Glauco, *Gerghi*, in A. A. Sobrero (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo*, Laterza, Bari 2008, vol. II, pp. 151-189 [155]); crediamo tale definizione si applichi efficacemente anche alla varietà linguistica descritta nel presente contributo. Inoltre sia nei gerghi sia nei GDR «i meccanismi di base sono essenzialmente semantici e lessicali, e consistono in processi di acquisizione e trasformazione di lessemi in uso in altre varietà della lingua» (SOBRERO Alberto, MIGLIETTA Annarita, *Tra gergo e*

gua non è pertanto uno strumento solo comunicativo ma anche identitario, un elemento nel quale i giocatori di ruolo possono riconoscersi al tempo stesso distinguendosi da chi non è parte della comunità, da chi non può partecipare alla scrittura e condividere l'esperienza del racconto comunitario.

Bibliografia

- ANTONELLI Giuseppe, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Manni, Lecce 2006.
- CANOBBIO Andrea Tullio, *Le traduzioni italiane dei romanzi fantasy*, in G. Ruffino, M. Castiglione (a cura di), *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei. Analisi, interpretazione, traduzione*, [testi presentati in CD al XIII Congresso della SILFI (Palermo, 22-24 settembre 2014)], Centro di Studi Filologici e Linguistici italiani, Palermo 2014.
- GIULIANO Luca, *I padroni della menzogna. Il gioco delle identità e dei mondi virtuali*, Meltemi Editore, Roma 1997.
- HAMMER Jessica, *Agency and Authority in Role-Playing "Texts"*, in M. Knobel, C. Lankashear (a cura di), *A New Literacies Sampler*, Peter Lang Publishing, New York 2007, pp. 67-94.
- HITCHENS Michael, *The Many Faces of Role-Playing Games*, in «The International Journal of Role-Playing», I, 1 (2008), pp. 3-21.
- ISABELLA Simona, *Tra gioco e realtà: comunità ed esperienza nei giochi di ruolo online*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2006.
- MANDALA Susan, *Language in Science Fiction and Fantasy*, Continuum, London 2010.
- MATT Luigi, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Aracne, Roma 2014.
- PACCAGNELLA Luciano, *La comunicazione al computer*, Il Mulino, Bologna 2000.
- RICCI Laura, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Carocci, Roma 2013.
- SANGA Glauco, *Gerghi*, in A. A. Sobrero (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo*, Laterza, Bari 2008, vol. II, pp. 151-189.
- SOBRERO Alberto, MIGLIETTA Annarita, *Tra gergo e lingua comune, oltre le regole*, in U. Cardinale, D. Corno (a cura di), *Giovani oltre*, Rubbettino, Catanzaro 2008, pp. 139-172.
- TURKLE Sherry, *La vita sullo schermo: nuove identità e relazioni sociali nell'epoca di Internet*, Apogeo, Milano 1997.

lingua comune, oltre le regole, in U. Cardinale, D. Corno (a cura di), *Giovani oltre*, Rubbettino, Catanzaro 2008, pp. 139-172 [142]).

Esperienze narrative tra letteratura e socializzazione.
L'inusitato nella scrittura dei giocatori di ruolo

- URRACI Giovanni, *Il gergo delle comunità di gioco online: motivazioni sociali ed aspetti linguistici*, in M. Gargiulo (a cura di), *L'Italia e i mass media*, Aracne, Roma 2012, pp. 419-438.
- URRACI Giovanni, *Romanzieri per gioco. Osservazioni sulla scrittura a più mani nei giochi di ruolo online*, in M. Gargiulo (a cura di), *Incroci-crossings. Luoghi della creatività e reti della comunicazione*, Aracne, Roma 2017 [in stampa].

SIMONA BRUSCO

Parlare da soli e il paradosso dell'osservatore
Per una linguistica dell'ascoltatore

Abstract

The study of private speech, i.e. the personal and especially endophasic use we make of words and phrases in our language, requires a radical and crucial shift in point of view in the study of linguistic-communicative processes of production and interpretation, which includes analyzing the issues brought about in scientific research since the end of XIX century and drawing conclusions at theoretical level. The major obstacle is represented by the *observer's paradox*. From the data emerged from research conducted on the private language of university students and students in vocational courses, these pages bring up the idea that the *observer's paradox*, from being a major problem in logical-formal and axiomatic studies, may become a precious ally towards the understanding of our linguistic behaviour instead, re-establishing a symmetry in the relationship between speaker and listener.

Porre il linguaggio privato, cioè l'uso personale e per lo più endofasico che facciamo delle parole e frasi della lingua, come oggetto delle proprie ricerche, richiede oggi a chi lo studia un radicale e cruciale *cambio di punto di vista* nello studio dei processi di produzione e interpretazione linguistico-comunicativa. Un cambio di prospettiva a cui è richiesta, primariamente, la capacità di prendersi carico e di mettere sotto una nuova luce i problemi posti nella ricerca scientifica, fin dalla fine del XIX secolo, e di trarne sul piano teorico le dovute conseguenze. In queste pagine, è indicato nel *paradosso dell'osservatore* l'ostacolo più serio, oggi, per lo studio del linguaggio privato. Attraverso l'esame degli usi privati del linguaggio, emersi dalla ricerca condotta su studenti universitari e della Formazione professionale, viene posta l'idea che il *paradosso dell'osservatore* – da grande guaio per gli studi logico-formali e assiomatici – possa diventare, in contesti interattivi, un prezioso strumento per la comprensione dei nostri comportamenti linguistici, ristabilendo, *in primis*, una simmetria nel rapporto tra parlante e ascoltatore.

Aprire il coperchio della mente

L'uso privato, per lo più endofasico, che facciamo delle parole e delle frasi di una lingua è stato nel corso dei secoli studiato, approcciato e percepito in modi diversi dai filosofi, dagli studiosi, dai parlanti del mondo occidentale e orientale.

Studiare quest'attività verbale comune a tutti i parlanti che usano la lingua per se stessi, per ricordare, progettare, fantasticare, ecc., significa trovarsi subito di fronte ad annose e complesse questioni teoriche linguistico-cognitive, di carattere fenomenologico ed epistemologico, sollevate e trattate con approcci e effetti a volte caleidoscopici nel corso della storia degli studi: il rapporto tra il pensiero, la parola e la coscienza;¹ il rapporto tra parlante e ascoltatore; il ruolo delle emozioni, della soggettività e dell'intersoggettività, del corpo e del contesto nei processi di generazione e interpretazione dei sensi; l'antinomia discreto/continuo; l'asimmetria del significante/significato; la nozione di rappresentazione mentale; il paradosso dell'osservatore.

La tentazione è quella di richiudere il vaso di Pandora appena aperto. Ma il mito insegna che, una volta aperto il vaso, è meglio non richiuderlo subito, piuttosto, conviene accertarsi che nel fondo non sia rimasto niente.

I mali dell'osservatore

Comincerò, quindi, dall'ultimo tema presentato, fidando nelle possibilità esplicative che possono scaturire collocando la ricerca del linguaggio privato nel quadro teorico che ha generato e formulato il *paradosso dell'osservatore*, cioè quel paradosso che è stato e continua tuttora ad essere, volendo usare le parole del fisico Marcello Cini, il più grande *guaio*, la più grande *iattura* per gli studi logici-formali e, in genere, per tutti gli studi e le ricerche sperimentali che, secondo un ragionamento assiomatico, vogliono fregiarsi dello *status* di scientificità come sinonimo di verità.²

¹ Ricordando che la posizione cartesiana che definisce il pensiero facendo riferimento alla coscienza e al linguaggio non è affatto un punto di partenza scontato, quanto piuttosto una complessa posizione filosofica che si è imposta solo molto tardi e che ha segnato una vera svolta nella storia del pensiero occidentale, recenti posizioni teoriche, in accordo con una prospettiva che caratterizza a vario titolo la filosofia occidentale antica, sottolineano che i processi cognitivi, anche quelli di tipo linguistico, «sono, innanzi tutto, delle *funzioni vitali* e vanno dunque compresi come essenzialmente collegati al fenomeno della vita – non a quello della coscienza», cfr. CHIARADONNA Riccardo, *Inconscio e filosofia antica: due esempi*, in «Sistemi Intelligenti», 3 (2013), pp. 437-452 [p. 450]; vedi anche: DI FRANCESCO Michele, MARRAFFA Massimo, *L'inconscio nella dialettica personale/sub personale*, in «Sistemi Intelligenti», 3 (2013), pp. 485-506.

² CINI Marcello, *Un paradiso perduto*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 58.

Riconoscendo che l'osservatore è incluso nel processo di osservazione con la sua individualità e soggettività e che il dato osservato non è più esterno all'osservatore, ma viene costituito attraverso il punto di vista che l'osservatore usa per entrare in relazione con l'oggetto, si assiste alla crisi di uno degli aspetti cardine della ricerca scientifica, la sua *replicabilità* e, quindi, l'*oggettività* dei suoi risultati.

La crisi della ricerca scientifica, dovuta all'entrata in scena del *paradosso dell'osservatore*, se, da una parte, ha portato allo sviluppo di articolate strategie e tecniche metodologiche messe a punto per evitare le distorsioni dei dati dovute alla presenza del ricercatore-osservatore durante la fase di rilevazione,³ dall'altra ha avuto come effetto quello di mandare in oblio, in diversi ambiti disciplinari, gli studi sull'introspezione e/o affidati alla consapevolezza dei parlanti. È per la paura che lo spauracchio del *paradosso dell'osservatore* possa prendere forma concreta e umana, come di fronte allo spettro del Brocken,⁴ e nel tentativo di allontanarlo, che l'attività verbale privata e interiore sembra non essere stata mai tanto invisibile quanto nel secolo

³ Nel tentativo di raccogliere in *corpora* dei dati che gli studi di linguistica interazionale possano definire *naturalistici e oggettivi*, nel campo della ricerca linguistica e sociolinguistica, il fantasma del *paradosso dell'osservatore*, segnalato nel 1970 da Labov (LABOV William, *The study of language in its social context*, in «Studium Generale», 23 (1970), pp. 30-87), è stato tenuto lontano attraverso le numerose metodologie di rilevazione dell'analisi conversazionale. Per una loro rassegna e critica: PALLOTTI Gabriele, *L'ecologia del linguaggio: contestualizzazione dei dati e costruzione di teorie*, in F. Albano Leoni et al. (a cura di), *Dati empirici e teorie linguistiche*, Atti del XXXIII Congresso internazionale di studi della SLI, Bulzoni, Roma 2001, pp. 37-57; PALLOTTI Gabriele, *I metodi della ricerca*, in R. Galatolo e G. Pallotti (a cura di), *La conversazione*, Cortina, Milano 1999, pp. 365-407; DURANTI Alessandro, *Antropologia del linguaggio*, Meltemi, Roma 2005.

⁴ «Questo spettro ha vissuto così a lungo con gli stregoni pagani, ha assistito a tante nere idolatrie, che forse il suo cuore è stato corrotto e la sua fede scossa. [...] Ora sapete che l'apparizione non è che il vostro proprio riflesso, e che attribuendo al fantasma l'espressione dei vostri segreti sentimenti, ne fate lo specchio simbolico dove si riflette al chiarore del giorno ciò che sarebbe rimasto altrimenti nascosto per sempre. [...] Si potrebbe dire che egli ha qualche analogia con il coro della tragedia greca, che spesso esprime i pensieri intimi del personaggio principale, segreti per lui stesso o non perfettamente sviluppati, e gli presenta i commenti, profetici o relativi al passato, adatti a giustificare la Provvidenza o a calmare l'energia della sua angoscia, quali infine l'infelice avrebbe trovato da sé, se il suo cuore gli avesse concesso il tempo di riflettere.» (BAUDELAIRE Charles, *Le spectre du Brocken*, in *Les paradis artificiels*, Gallimard, Paris 2007, pp. 188-189 [trad. mia]).

scorso da diversi ambiti disciplinari, persino dagli studi psicologici, per i quali sembrerebbe proporsi come suo naturale oggetto di studio.

Durante il secolo scorso, infatti, anche la psicologia, nel suo tendersi verso lo statuto di *scienza naturale* come tanti altri settori disciplinari, ha preferito indirizzare l'attenzione dei propri studi su fenomeni osservabili e misurabili dall'esterno, come ad esempio il comportamento, e così sospendere per lungo tempo le ricerche basate sull'introspezione, ritenute poco scientifiche per le interferenze della soggettività.⁵

Negli ultimi 50 anni, la tendenza delle scienze cognitive a occuparsi delle funzioni inconse alla base dei nostri processi percettivi, riflessivi e linguistici e a marginalizzare la coscienza nella costruzione delle teorie (rendendola una variabile teorica non rilevante e comprimendone il ruolo all'indispensabile – come, ad esempio, i giudizi sugli stimoli), conferma ancora la diffidenza e la sfiducia (che possono essere lette come un'eredità del freudanesimo e del comportamentismo) per l'introspezione, giudicata anche dai cognitivisti una tecnica di rilevazione del pensiero e un oggetto di studio non praticabile, perché non approcciabile scientificamente. Le scienze della mente, pur rivendicando in polemica con il comportamentismo la possibilità di un'indagine scientifica di ciò che è caratterizzato come *mentale*, trovano il loro *oggetto* di studio nei processi cognitivi, intesi come segnali d'informazione elaborati computazionalmente, cioè espungendo nuovamente il soggetto dalla scena. Negli ultimi anni, quest'approccio funzionalista-

⁵ Negli anni '70, furono fatti celebri esperimenti che mostrarono la propensione delle persone a reinterpretare i loro pensieri e che contribuirono ad allontanare l'introspezione dalle ricerche psicologiche. La psicologia sperimentale, infatti, da decenni resta impegnata in uno studio sistematico dei meccanismi di autoinganno che rivelano come, attraverso forme non cliniche di *confabulazione*, i soggetti confezionano, in perfetta buona fede, storie causali che poco o nulla hanno a che fare con i reali fattori motivazionali (PATERNOSTER Alfredo, *Il problema dell'inconscio cognitivo*, in «Sistemi Intelligenti», 3 (2013), pp. 469-483; DI FRANCESCO, MARRAFFA, *L'inconscio*, cit., p. 489). Solo recentemente, studi di psicologia sociale prendono in considerazione la differenza tra *rilevare* e *spiegare* i propri stati mentali e i propri comportamenti, riservando la prima attività all'*introspezione* e la seconda alla *confabulazione*, che implica un'interpretazione di ciò che il parlante pensa o ha pensato. Cfr. CARRUTHERS Peter, *Mentalizzare se stessi*, in «Sistemi Intelligenti», 1 (2014), pp. 11-37; NICHOLS Shaun, STICH Stephen, *Mindreading. An Integrated Account of Pretence, Self-Awareness, and Understanding Other Minds*, University Press, Oxford 2003; BRIÑOL Pablo, PETTY Richard, *Overt head movements and persuasion: A selfvalidation analysis*, in «Journal of Personality and Social Psychology», 84 (2003), pp. 1123-1139.

computazionale comincia a essere discusso e comincia a emergere l'idea che l'interesse esclusivo al livello sub-personale di analisi finisca per far perdere di vista ciò che siamo portati a considerare come mentale per eccellenza: cioè, i contenuti del nostro *flusso di coscienza*, le fantasmagoriche costellazioni di pensieri, emozioni e sensazioni che costituiscono la nostra vita mentale.⁶

Il linguaggio interiore e privato non ha trovato, finora, un adeguato spazio di trattazione neanche tra le scienze del linguaggio che, sebbene riconoscano l'endofasia, cioè l'uso interiore delle parole e frasi di una lingua, come una delle attività verbali degli esseri umani e quindi come propria *materia* di studio,⁷ hanno orientato, finora, la loro attenzione soprattutto nello studio delle produzioni linguistiche esofasiche. Le scienze del linguaggio, quindi, seguendo la prospettiva logocentrica della tradizione di studi occidentale, sembrano anche loro aver «espunto dai loro orizzonti tanto i soggetti umani parlanti/ascoltanti, intesi nell'irripetibile complessità psicofisica di ciascuno, quanto il mondo inteso come teatro concreto e condiviso dai parlanti, nel quale e col quale si svolge il nostro umano agire linguistico»,⁸ e oggi si trovano a dover rivedere il ruolo dei fenomeni relegati al dominio del paralinguistico, come le emozioni, i sentimenti e tutte le manifestazioni dei *soggetti in quanto tali*, guardate con sospetto e spesso liquidate dagli studi linguistici come psicologistiche.

Sperare nel paradosso

Occorre riconoscere che studiare il linguaggio privato che i parlanti usano per se stessi all'interno di questi vigenti paradigmi teorico-disciplinari significa trovarsi immediatamente avviluppati in un *doppio paradosso dell'osservatore*, che si fa presente, quindi, sia nella figura del ricercatore e raccoglitore dei dati sia nella figura dell'informante ovvero del *parlante*, che in questa privata attività verbale si manifesta, attivamente, anche nel suo ruo-

⁶ Cfr. PATERNOSTER, *Il problema*, cit.

⁷ DE MAURO Tullio, *Linguistica elementare*, Laterza, Bari 2007, pp. 5-6.

⁸ ALBANO LEONI Federico, *Prefazione*, in F. M. Dovetto, M. Gemelli (a cura di), *Il parlar matto*, Aracne Editrice, Roma 2013, p. III.

lo di *ascoltatore* delle proprie enunciazioni, rilevate e restituite al ricercatore per via introspettiva. Sembra il momento di rendere legittima la primarietà del ruolo ricettivo dell'interlocutore e di mostrare come il *paradosso dell'osservatore*, che per la scienza costituisce un limite, non possa ignorarsi in contesti interattivi e cessi di essere soltanto un'occupazione affascinante del logico o un temuto fantoccio delle indagini sperimentali, trasformandosi, piuttosto, da terribile *iattura* in un prezioso strumento di comprensione dei nostri comportamenti linguistico-comunicativi, nonché in una faccenda costitutiva dei *sistemi complessi*. Watzlawick, che conferisce al paradosso un'assoluta importanza pratica e esistenziale, aveva messo in luce le caratteristiche di due classi di paradosso, chiamati *paradossi semantici* e *paradossi pragmatici*, i quali: «non si presentano nei sistemi logici e matematici – e quindi non si fondano su termini come numero e classe formale – ma derivano piuttosto da certe incoerenze nascoste nella struttura di livello del pensiero e del linguaggio».⁹

Sono, oggi, numerosi e su diversi campi disciplinari e livelli d'analisi gli studi che indicano, nel quadro delle teorie autopoietiche dei *sistemi complessi*, la possibilità che lo scioglimento dei vincoli logici e l'interazione tra livelli generino paradossi non classificabili come insensati, poiché producono su chi li usa, e sulla loro relazione, un senso e un effetto; come le esperienze di tipo semantico, pragmatico che possiamo provare quando ci troviamo, ad esempio, a intrattenere un dialogo con noi stessi, in cui contemporaneamente svolgiamo, sdoppiandoci in una paradossale coppia comunicativa, il ruolo di locutori e ascoltatori delle nostre stesse enunciazioni.

Se rimaniamo, come scrive Albano Leoni, «sul piano meramente logico, tra l'ascoltatore e il parlante sembra sussistere un rapporto asimmetrico nel senso che un ascoltatore presuppone un parlante, ma un parlante non presuppone un ascoltatore. [...] Ma se si cambia punto di vista le cose possono apparire diversamente».¹⁰ Provando ad uscire allora dal campo della logica-rappresentazionale, dove la rottura dell'ordine gerarchico generata dall'autoriflessività produce insensatezze (come ha mostrato Bertrand Russel

⁹ WATZLAWICK Paul, *Il linguaggio del cambiamento*, trad. it. di M. Ferretti, Feltrinelli, Milano 2004, p. 180.

¹⁰ ALBANO LEONI Federico, *La linguistica dell'ascoltatore*, in «Bollettino di Italianistica», 1 (2010), p. 7.

con la *teoria dei tipi logici*) ed ad entrare nel mondo del *divenire*, del farsi dei fenomeni concreti, come in quello dello sviluppo filogenetico e ontogenetico del linguaggio e dell'uso privato delle parole e frasi di una lingua, riconosciamo senza vacillare che «il parlante presuppone, dunque, l'ascoltatore».¹¹

Occorre porsi in una prospettiva linguistico-interazionale, tenere in mente il quadro enunciativo disegnato dalla struttura dialogica dell'uso privato della lingua, per riuscire a cambiare prospettiva e rivalutare la portata teorica del *paradosso dell'osservatore*, ristabilendo un rapporto simmetrico tra parlante e ascoltatore.

La simmetria del rapporto parlante e ascoltatore nel linguaggio privato

Con la ricerca,¹² condotta su 120 studenti frequentanti l'Università "Sapienza" di Roma e 150 studenti frequentanti i corsi della Formazione professionale del Comune di Roma, sono stati raccolti due *corpora*, rispettivamente, di 204 casi (*Corpus1*) e 123 casi (*Corpus2*) di linguaggio privato, per un *Corpus Totale* di 327 casi di linguaggio privato.

L'idea alla base della metodologia adottata nella fase di somministrazione e rilevazione dal linguaggio privato è che l'attività di parlare da soli sia spia, *sintomo*, di una verbalizzazione linguistica interiore, e che rappresenti solo una parte di un discorso che è probabilmente già iniziato prima, nel silenzio, e che probabilmente continuerà a svolgersi anche dopo, sempre nel silenzio. Chiedere agli informanti di fare attenzione alla propria attività di *parlare da soli* si è rivelata una strategia efficace non solo per raccogliere, quindi, questi usi esofasici, informali e privati del linguaggio, ma anche per intercettare e documentare un'*abilità linguistica* nascosta e, finora, inaccessibile dall'esterno, come l'*endofasia*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Si fa riferimento a BRUSCO Simona, *Parlare da soli. Un'indagine sull'abilità endofasica degli studenti*, in M. Borreguero Zuloaga (a cura di), *Acquisizione e didattica dell'italiano*, Atti del XIV Convegno Internazionale SILFI (Madrid 4-6 aprile 2016), in «Cuadernos de Filología Italiana» [in stampa], per la trattazione critica relativa alla tipologia di informanti, alla metodologia di somministrazione, allo strumento di rilevazione, all'analisi delle analogie e differenze degli usi privati della lingua dei due campioni di informanti (ad es., nella *struttura dialogica* e nella presenza di *usi metalinguistici*).

Infatti, agli informanti è stato chiesto, sì, di trascrivere in una griglia di rilevazione, quando se ne avvedevano, le loro espressioni esofasiche prodotte in assenza di interlocutori, nel contesto d'enunciazione, in grado di sentirli, di vederli e rispondergli. Ma non solo. Agli informanti è stato chiesto di trascrivere anche il *co*-testo del loro parlato interiore, cioè le parole e frasi che precedevano o seguivano l'espressione.

I casi di linguaggio privato indicati dagli informanti come espressioni *esofasiche seguite o/e precedute da parlato endofasico*¹³ (cfr. esempi più avanti nel testo), mostrandosi strutturati linguisticamente nella *forma dialogica del parlato spontaneo*,¹⁴ riportano l'attenzione sulla relazione necessariamente reciproca dei ruoli del parlante e dell'ascoltatore; relazione che emerge con chiarezza proprio quando non ce l'aspetteremmo, cioè quando usiamo il linguaggio nel nostro privato, in assenza di interlocutori. «Se insieme a tanti, da Humboldt in poi, si assume la dialogicità come tratto costitutivo dell'agire linguistico umano, ecco che la relazione tra i due ruoli [del parlante e dell'ascoltatore] diventa di presupposizione reciproca, in un gioco di ruoli alternanti».¹⁵

La simmetria del rapporto parlante e ascoltatore, che appare evidente e naturale ora che ci muoviamo nel mondo continuo dell'esperienza fenomenologica e abbiamo lasciato quello delle stabili rappresentazioni logiche, era stata notata e posta negli studi di Benveniste che, studiando il monologo alla ricerca di controprove dell'esistenza di enunciazioni senza dialogo, conferma, invece, il dialogo come la struttura fondamentale di ogni enunciazione:

¹³ Nei 204 casi descritti dagli studenti universitari (*Corpus1*), il parlato interiore è indicato come *seguito* o *precedente* l'*esofasia* nel 71% dei casi (144), i casi di *solo endofasia* sono il 9% (17) e quelli di *solo esofasia* sono il 21% (43). Nei 123 casi descritti dagli studenti della Formazione (*Corpus2*), il parlato interiore è indicato come *seguito* o *precedente* l'*esofasia* nell'80% dei casi (98), i casi di *solo endofasia* sono il 2% (3) e quelli di *solo esofasia* sono il 18% (22).

¹⁴ Dall'analisi dei *corpora* emerge che i *segnali discorsivi*, cioè quegli elementi linguistici che svolgono funzioni metalinguistiche e metatestuali dal punto di vista discorsivo e interpersonale nel parlato dialogico (cfr. BAZZANELLA Carla, *Le facce del parlare*, La Nuova Italia, Firenze 1994, p. 146; WEINRICH Harald, *Lingua e linguaggio nei testi*, trad. it. di E. Bolla, Feltrinelli, Roma 1988, pp. 114-115), sono tutti presenti in più del 90% dei casi di linguaggio privato raccolto (Vedere nota 12).

¹⁵ ALBANO LEONI, *La linguistica*, cit., p. 7.

Il 'monologo' è un dialogo interiorizzato, formulato come 'linguaggio interiore' fra un *io locutore* e un *io ascoltatore*. A volte, *l'io locutore* è il solo a parlare: *l'io ascoltatore* resta non di meno presente, la sua presenza è necessaria e sufficiente per rendere significativa l'enunciazione dell'*io locutore*. Altre volte anche *l'io ascoltatore* interviene con un'obiezione, una domanda, un dubbio, un insulto.¹⁶

È interessante il fatto che, anche quando *l'io locutore* è il solo a parlare, per Benveniste, il destinatario è sempre contemplato e presupposto nell'enunciazione, «sia esso reale o immaginario, individuale o collettivo».¹⁷ Riconoscendo, perciò, una *funzione allocutiva (di appello* a un ascoltatore, direbbe Bühler) a qualsiasi enunciazione, anche monologica,¹⁸ Benveniste ristabilisce la simmetria, la naturale presupposizione reciproca dei ruoli di parlante e ascoltatore. Ma la sua analisi non sembra fermarsi qui.

Benveniste restituisce all'ascoltatore anche un ruolo produttivo e attivo nel quadro figurativo dell'enunciazione: *l'io ascoltatore*, infatti, può interagire con *l'io locutore* e intervenire nel discorso, «con un'obiezione, una domanda, un dubbio, un insulto»,¹⁹ nel rispetto di una struttura linguistica di tipo dialogico.

L'intervento dell'io ascoltatore

Per capire come il parlante (che parla da solo) riesca a gestire il paradossale doppio ruolo di essere, contemporaneamente, locutore e ascoltatore della stessa enunciazione, facciamo ancora appello agli studi di Benveniste, che vede il parlante capace di sdoppiarsi in una coppia di interlocutori, di sposta-

¹⁶ BENVENISTE Émile, *Problemi di linguistica generale I*, trad. it. di F. Aspesi, Il Saggiatore, Milano, 1985, p. 103 [corsivo dell'autore].

¹⁷ Ivi, p. 102.

¹⁸ «Il locutore si appropria dell'apparato formale della lingua ed enuncia la sua posizione di locutore [...] Ma immediatamente, non appena egli si dichiara locutore e assume la lingua, piazza *l'altro* di fronte a sé, quale che sia il genere di presenza che attribuisce a quest'altro. Ogni allocuzione, implicita o esplicita, è un'allocuzione che postula un allocutore destinatario». Ivi, p. 99 [corsivo dell'autore].

¹⁹ Ivi, p. 103.

re il proprio punto di vista sul discorso e sul destinatario e cambiare ruolo comunicativo; come? Facendo intervenire l'*io ascoltatore*. Scrive:

Talora l'*io ascoltatore* si sostituisce all'*io locutore* e si enuncia dunque come 'prima persona'; così in francese dove il 'monologo' sarà frammezzato da osservazioni e da ingiunzioni come: '*Non, je suis idiot, j'ai oublié de lui dire que ...*' ('No, sono stupido, mi son dimenticato di dirgli che ...'). Talora l'*io ascoltatore* interpella in 'seconda persona' l'*io locutore*: '*Non, tu n'aurais dû lui dire que ...*' ('No, tu non avresti dovuto dirgli che ...').²⁰

Il parlante, quindi, «si scinde in due [...] assume due ruoli»,²¹ e può cambiare ruolo comunicativo tra l'essere, ora il locutore, ora l'ascoltatore delle proprie enunciazioni, servendosi dell'apparato grammaticale della lingua.

Infatti, il cambio di ruolo si ha con l'intervento dell'*io ascoltatore* attraverso l'uso dei pronomi personali: «La forma linguistica che assume questo intervento [...] è sempre la 'forma personale'»,²² specifica Benveniste.

L'*io ascoltatore* «si sostituisce all'*io locutore* e si enuncia dunque come 'prima persona'»,²³ come negli esempi seguenti, presi rispettivamente dal *corpus1* e dal *corpus2*. Una studentessa universitaria si chiede in *endofasia*: *Come faccio?* e si risponde in *esofasia*: *Vabbè io vado lì e gli dico: 'ho bisogno di parlare con te'*, enunciandosi come l'*io ascoltatore* che si sostituisce e si rivolge all'*io locutore* attraverso la *I pers. sing.* Uno studente della Formazione professionale, mentre cerca di aggiustare un cassetto, chiede a se stesso in *esofasia*: *Come posso fare?* e si risponde in *endofasia*: *Non so se usare i stop!*, enunciandosi, anche in questo caso, come l'*io ascoltatore* che si sostituisce e si rivolge all'*io locutore* con la *I pers. sing.*

O, anche, suggerisce Benveniste, il parlante può cambiare il suo ruolo comunicativo di locutore e ascoltatore facendo intervenire l'*io ascoltatore* che «interpella in 'seconda persona' l'*io locutore*»,²⁴ come nei prossimi casi.

²⁰ Ivi, p. 103.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

Uno studente universitario, cercando di studiare, dice a se stesso in *endofasia*: *però non mi devo distrarre* e si risponde in *esofasia*: *adesso concentrati*, intervenendo come l'*io ascoltatore* che si rivolge all'*io locutore* attraverso la *II pers. sing.* Uno studente della Formazione Professionale, durante il cambio dell'ora, a scuola, dichiara prosaicamente di dire in *esofasia*: *Che cojoni!* e di proferire in *endofasia*: *Dai che mancano tre ore!*, intervenendo, anche in questo caso, come l'*io ascoltatore* che si rivolge all'*io locutore* con la *II pers. sing.*, attraverso un *verbo discorsivo*.

Inoltre, dall'analisi dei *corpora* emerge che il parlante assume anche altri ruoli durante il dialogo con se stesso, facendo intervenire l'*io ascoltatore* attraverso forme personali diverse da *io e tu*: queste altre forme personali sono la *I pers. plur.* (*noi*), *III pers. sing.* (*lei* delle forme di cortesia) e il *nome proprio*.²⁵

Sembra confermarsi l'osservazione di Goffman: «parlare da soli significa generare ruoli comunicativi: ci sono più ruoli che persone».²⁶

Uno sguardo quantitativo

Dall'analisi quantitativa condotta sui 242 casi di linguaggio privato svolto tra *esofasia* e *endofasia*,²⁷ l'*io ascoltatore* interviene in 151 casi, cioè nel 62% dei casi e lo fa sfruttando diverse forme personali.

Intervento dell' <i>io ascoltatore</i>	<i>Corpus totale</i> 242 casi
L' <i>io ascoltatore</i> interviene con la <i>I pers. sing.</i> 'io'	34,7% (84)
L' <i>io ascoltatore</i> interviene con la <i>II pers. sing.</i> 'tu'	18,5% (45)
L' <i>io ascoltatore</i> interviene con <i>altre forme personali</i>	5,3% (13)
Tot. <i>cambi di punto di vista</i>	62,3% (151)

Tab. 1 – Interventi dell'*io ascoltatore*. Fonte: elaborazione personale.

²⁵ Vedere nota 12.

²⁶ GOFFMAN Erving, *Le forme del parlare*, trad. it. di F. Orletti, il Mulino, Bologna 1987, p. 119.

²⁷ Il cambio di punto di vista del parlante sul proprio ruolo di locutore e ascoltatore e sui destinatari assenti è rintracciabile, soprattutto, tra *esofasia* e *endofasia*, ma si rileva anche all'interno di enunciazioni del parlato solo *endofasico* o solo *esofasico*.

Sebbene la scelta delle forme personali con cui far intervenire l'*io ascoltatore*, ad un'analisi più fine, si scoprirà distribuirsi diversamente nei casi degli studenti della Formazione e degli universitari, mostrando abitudini e competenze linguistiche differenti per i due campioni di informanti,²⁸ sembra importante rilevare la possibilità e virtuosità del parlante di muoversi nel *quadro figurativo* dell'enunciazione, cambiando punto di vista su se stesso, sul discorso e sul proprio ruolo comunicativo di locutore e ascoltatore delle proprie enunciazioni, servendosi dell'apparato formale che la lingua gli mette a disposizione.

Personaggi in cerca d'autore

Studiando l'endofasia e il linguaggio privato non si riesce, quindi, ad allontanare e a tenere dietro le quinte della ricerca quelli che sono i suoi primi osservatori: il ricercatore e l'informante che, pirandellianamente, si rivelano sulla scena e che pretendono il proprio doppio, contemporaneo e reciproco ruolo di attori/spettatori e di parlanti/ascoltatori, non solo nel contesto di quest'indagine.

Porre il linguaggio privato, cioè l'uso personale e per lo più endofasico che facciamo delle parole e frasi della lingua, come oggetto delle proprie ricerche, richiede oggi a chi lo studia un radicale e cruciale *cambio di punto di vista* nello studio dei processi di produzione e interpretazione linguistico-comunicativa. Un cambio di prospettiva che sia capace, primariamente, di prendersi carico e di mettere sotto una nuova luce i problemi posti nella ricerca scientifica, fin dalla fine del XIX secolo, e di trarne sul piano teorico le dovute conseguenze.

Bibliografia

- ALBANO LEONI Federico, *La linguistica dell'ascoltatore*, in «Bollettino di Italianistica», 1 (2010), pp. 5-8.
ALBANO LEONI Federico, *Prefazione*, in F. M. Dovetto, M. Gemelli (a cura di), *Il parlar matto*, Aracne Editrice, Roma 2013, pp. I-VIII.
BAZZANELLA Carla, *Le facce del parlare*, La Nuova Italia, Firenze 1994.

²⁸ Vedere nota 12.

- BENVENISTE Émile, *Problemi di linguistica generale*, trad. it. di F. Aspesi, Il Saggiatore, Milano 1985.
- BAUDELAIRE Charles, *Le spectre du Brocken*, in Id. *Les paradis artificiels*, Galimard, Paris 2007, pp. 188-189.
- BRIÑOL Pablo, PETTY Richard, *Overt head movements and persuasion: A self-validation analysis*, in «Journal of Personality and Social Psychology», 84 (2003), pp. 1123-1139.
- BRUSCO Simona, *Parlare da soli. Un'indagine sull'abilità endofasica degli studenti*, in M. Borreguero Zuloaga (a cura di), *Acquisizione e didattica dell'italiano*, Atti del XIV Convegno Internazionale Società Internazionale Linguistica Filologia Italiana (Univ. Complutense de Madrid 4-6 aprile 2016), in «Cuadernos de Filología Italiana» [in stampa].
- CARRUTHERS Peter, *Mentalizzare se stessi*, in «Sistemi Intelligenti», 1 (2014), pp. 11-37.
- CINI Marcello, *Un paradiso perduto*, Feltrinelli, Milano 1999.
- CHIARADONNA Riccardo, *Inconscio e filosofia antica: due esempi*, in «Sistemi Intelligenti», 3 (2013), pp. 437-452.
- DE MAURO Tullio, *Linguistica elementare*, Laterza, Bari 2003.
- DI FRANCESCO Michele, MARRAFFA Massimo, *L'inconscio nella dialettica personale/sub personale*, in «Sistemi Intelligenti», 3 (2013), pp. 485-506.
- DURANTI Alessandro, *Antropologia del linguaggio*, Meltemi, Roma 2005.
- GOFFMAN Erving, *Le forme del parlare*, trad. it. di F. Orletti, Il Mulino, Bologna 1987.
- LABOV William, *The study of language in its social context*, in «Studium Generale», 23 (1970), pp. 30-87 [trad. it. di P. P. Giglioli, *Linguaggio e società*, il Mulino, Bologna 1973].
- MATURANA Humberto, VARELA Francisco, *Autopoiesi e cognizione*, trad. it. di A. Stragapede, Marsilio, Venezia 1980.
- NICHOLS Shaun, STICH Stephen, *Mindreading. An Integrated Account of Pretence, Self-Awareness, and Understanding Other Minds*, Oxford University Press, Oxford 2003.
- PALLOTTI Gabriele, *I metodi della ricerca*, in R. Galatolo, e G. Pallotti (a cura di), *La conversazione*, Cortina, Milano 1999, pp. 365-407.
- PALLOTTI Gabriele, *L'ecologia del linguaggio: contestualizzazione dei dati e costruzione di teorie*, in F. Albano Leoni et al. (a cura di), *Dati empirici e teorie linguistiche*, Atti del XXXIII Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana, Bulzoni, Roma 2001, pp. 37-57.
- PATERNOSTER Alfredo, *Il problema dell'inconscio cognitivo*, in «Sistemi Intelligenti», 3 (2013), pp. 469-483.
- WATZLAWICK Paul, HELMICK BEAVIN Janet, JACKSON Don Deavila, *Pragmatica della comunicazione umana*, trad. it. di M. Ferretti, Astrolabio, Roma 1978.
- WATZLAWICK Paul, *Il linguaggio del cambiamento*, trad. it. di L. Cornalba, Feltrinelli, Milano 2004.
- WEINRICH Harald, *Lingua e linguaggio nei testi*, trad. it. di E. Bolla, Feltrinelli, Milano 1988.



Prodotto da

IL TORCOLIERE • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'Orientale"
finito di stampare nel mese di Febbraio 2018

ISSN 2724-5519
ISBN 978-88-6719-160-4