

Nuove Ricerche Umanistiche



INTERRUZIONI E CESURE

Fenomeni e pratiche della discontinuità
in linguistica, letteratura e arti performative

a cura di Raffaele Donnarumma e Francesca Romoli
con la collaborazione di Diego Terzano, Martina Turconi
e Matteo Zupancic

P I S A
UNIVERSITY
PRESS

Interruzioni e cesure : fenomeni e pratiche della discontinuità in linguistica, letteratura e arti performative / a cura di Raffaele Donnarumma e Francesca Romoli ; con la collaborazione di Diego Terzano, Martina Turconi e Matteo Zupancic - Pisa : Pisa university press, 2021. - (ILLA : nuove ricerche umanistiche ; 4)

410 (22)

I. Donnarumma, Raffaele II. Romoli, Francesca III. Terzano, Diego IV. Turconi, Martina V. Zupancic, Matteo 1. Linguistica [e] Letteratura

CIP a cura del Sistema bibliotecario dell'Università di Pisa

Collana ILLA - Nuove Ricerche Umanistiche

Responsabile: Roberta Ferrari

Direzione: Maria Cristina Cabani, Enrico di Pastena, Paolo Liverani

Collana fondata da: Alberto Casadei, Marina Foschi, Mauro Tulli

Comitato Scientifico: Albert R. Ascoli (Univ. Berkeley, Ca.), Simone Beta (Univ. Siena), Pietro U. Dini (Univ. Pisa), Francesca Fedi (Univ. Pisa), Maria Letizia Gualandi (Univ. Pisa), Juliane House (Univ. Amburgo), Mario Labate (Univ. Firenze), Irmgard Männlein-Robert (Univ. Tübingen), Guido Mazzoni (Univ. Siena), Paolo Pontari (Univ. Pisa), Biancamaria Rizzardi (Univ. Pisa), Emanuele Zinato (Univ. Padova)



Opera sottoposta a
peer review secondo
il protocollo UPI

Volume realizzato con i “contributi per le iniziative scientifiche organizzate dai dottorandi” banditi dall'Università di Pisa.

In copertina: Foto ed elaborazione di Luca Zupancic.

© Copyright 2021

Pisa University Press

Polo editoriale - Centro per l'innovazione e la diffusione della cultura

Università di Pisa

Piazza Torricelli 4 · 56126 Pisa

P. IVA 00286820501 · Codice Fiscale 80003670504

Tel. +39 050 2212056 · Fax +39 050 2212945

E-mail press@unipi.it · PEC cidic@pec.unipi.it

www.pisauniversitypress.it

ISBN 978-88-3339-610-1

layout grafico: 360grafica.it

L'Editore resta a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, per le eventuali omissioni o richieste di soggetti o enti che possano vantare dimostrati diritti sulle immagini riprodotte. Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi - Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali - Corso di Porta Romana, 108 - 20122 Milano - Tel. (+39) 02 89280804 - E-mail: info@clearedi.org - Sito web: www.clearedi.org

INDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUZIONE. MATERIALI PER UNA COMPARAZIONE <i>Raffaele Donnarumma, Francesca Romoli</i> | 7 |
| PARTE PRIMA LINGUISTICA | 9 |
| CLITICI E INTERPUNZIONE: PROBLEMI DI SEGMENTAZIONE TESTUALE IN PALEOSLAVO <i>Andrea Di Manno</i> | 11 |
| FENOMENI DI ESITAZIONE E FORME NARRATIVE NELLE INTERVISTE DELL' <i>ISRAELKORPUS</i> (2 ^A GENERAZIONE) <i>Rita Luppi</i> | 23 |
| LE CESURE DEL PARLATO: PAUSE, RIFORMULAZIONI E <i>CONDUITES D'APPRÔCHE</i> NELLA PRODUZIONE DI DUE SOGGETTI AFFETTI DA PATOLOGIE DEL LINGUAGGIO IN ETÀ EVOLUTIVA <i>Francesca Marra</i> | 37 |
| DINAMICHE DI <i>LANGUAGE SHIFT</i> ED EROSIONE LINGUISTICA. IL CASO DEL PALENQUERO <i>Mara Marsella</i> | 49 |
| IL RUOLO DELLA PAUSA NELLE FIGURAZIONI RITMICHE <i>Martina Turconi</i> | 61 |
| PARTE SECONDA LETTERATURA | 75 |
| «UN VERO PERSONAGGIO NELLA POSTERITÀ»: AUTORE E PUBBLICO TRA <i>PARTE PRIMA</i> E <i>PARTE SECONDA</i> NELLA <i>VITA</i> DI ALFIERI <i>Monica Zanardo</i> | 77 |

| | |
|--|-----|
| RIFIORITURE SUI CLASSICI. PENSIERO TEORICO E PRASSI TEATRALE DI LEOPOLD JESSNER <i>Silvia Vincenza D'Orazio</i> | 87 |
| «ADELE» O LA POETICA MODERNISTA DEL FRAMMENTO. SUL PRIMO ROMANZO (INCOMPIUTO) DI FEDERIGO TOZZI <i>Ilaria Muoio</i> | 99 |
| «MOMENTANEE PROSPETTIVE DI CONCLUSIONE». LA PUBBLICAZIONE SU RIVISTA DEI TRATTI DELLA <i>COGNIZIONE DEL DOLORE</i> DI C.E. GADDA <i>Carolina Rossi</i> | 109 |
| DIRE L'INDICIBILE: CESURE E METAMORFOSI NELLA SCRITTURA AUTOBIOGRAFICA DI CLAUDE CAHUN <i>Desiré Calanni Rindina</i> | 117 |
| LA CESURA DEL 1945 E LA SCRITTURA COME GESTO ETICO NEI PRIMI TESTI PROGRAMMATICI DI ILSE AICHINGER <i>Matteo Iacovella</i> | 127 |
| PAROLA INTERROTTA E AFASIA NEL TEATRO DI JEAN-LUC LAGARCE <i>Antonietta Bivona</i> | 139 |
| ПОЗДНЕСОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ОКОЛО: ШПРИХИ К ТЕМЕ <i>Guido Carpi</i> | 149 |
| PARTE TERZA METRICA | 163 |
| SULLA CESURA DELL'ENDECASILLABO <i>Luca Zuliani</i> | 165 |
| DALLA FRONTE ALLA SIRMA: PARTIZIONI METRICHE, SINTASSI E RETORICA NELLA CANZONE DEL SECONDO CINQUECENTO. UN SONDAGGIO SUI CALCHI DI <i>RVF 50</i> <i>Sara Moccia</i> | 177 |
| MODELLI DI DEMARCAZIONE DELLA METÀ DEL VERSO NEL METRO RINASCIMENTALE ROMANZO <i>Mirella De Sisto</i> | 191 |

| | |
|--|-----|
| RIPETIZIONI E INTERRUZIONI NELLA POESIA DI PASCOLI <i>Marco Villa</i> | 201 |
| INDICE DEI NOMI | 215 |
| ELENCO DEGLI AUTORI | 223 |

INTRODUZIONE.

MATERIALI PER UNA COMPARAZIONE

Raffaele Donnarumma, Francesca Romoli

Comparare è una necessità e una scommessa, quando non un azzardo, che continua a metterci di fronte a difficoltà inaggrabili. La prima si chiama specialismo: ogni studioso è in questa condizione, cui di fatto le istituzioni accademiche spingono anche quando sembrano favorire gli incontri fra discipline diverse. Il paradosso è dunque che non si può dare comparazione seria se prima non si è data una qualche forma di specialismo.

È questo lo spirito che anima i saggi raccolti in questo volume. Affrontano, infatti, il tema dell'interruzione e della cesura da prospettive e con approcci molteplici, in una varietà di studi che complessivamente ricadono negli ambiti della linguistica, della letteratura e della metricologia. In ambito linguistico gli argomenti trattati spaziano dal X sec. d.C. alla contemporaneità, in un ventaglio tematico che abbraccia il paleoslavo (A. Di Manno), la lingua degli ebrei tedescofoni emigrati in Israele (R. Luppi), l'eloquio dei bambini italofofoni affetti da patologie del linguaggio (F. Marra), il palenquero, ossia il creolo parlato in Colombia nel villaggio di San Basilio de Palenque (M. Marsella) e le figurazioni ritmiche del linguaggio e della musica (M. Turconi). In ambito letterario sono rappresentate le letterature italiana, francese, austriaca e russa, in particolare attraverso l'autobiografia di Vittorio Alfieri (M. Zanardo), l'attività teatrale di Leopold Jessner (S.V. D'Orazio), il romanzo *Adele* di Federigo Tozzi (I. Muoio), il romanzo *La cognizione del dolore* di C.E. Gadda (C. Rossi), la scrittura autobiografica di Claude Cahun (D. Calanni Rindina), la prima produzione di Ilse Aichinger (M. Iacovella), il teatro di Jean-Luc Lagarce (A. Bivona) e la letteratura tardo-sovietica (G. Carpi). In ambito metrico, infine, il tema del volume è declinato rispetto all'endecasillabo (L. Zuliani), alla canzone del secondo Cinquecento (S. Moccia), al metro rinascimentale romanzo (M. De Sisto), e, per finire, alla poesia di Pascoli (M. Villa).

Come si vedrà, ciascuno percorre la sua strada sulle proprie gambe e con i propri bagagli. La specificità delle discipline e la divisione del lavoro intellettuale non possono essere ignorate o messe da parte, né possono condurre a sintesi affrettate e, alla fine, posticce. Sta al lettore individuare le intersezioni possibili, guidato dai propri interessi, come

anche riconoscere che, in una certa misura, ci sono metodi o approcci o declinazioni di uno stesso tema non sovrapponibili – e neppure questo sarebbe un acquisto di conoscenza inutile. La comparazione ha anche bisogno di indagare sui propri limiti: se, *a priori* e in astratto, sembrerebbe illegittimo impedire di accostare due oggetti di studio o due discipline, occorre poi verificare cosa davvero produca l'accostamento di quei due oggetti o di quelle discipline. Resta il fatto che la vastità di fenomeni cui le nozioni di interruzione e di cesura si possono applicare lascia sospettare che esista una sorta di bisogno antropologico di discontinuità, più ancora che un'estetica della pausa e del silenzio: non possiamo articolare nel linguaggio né contare né pensare nulla, forse, fuori di una logica del distinguere e del separare, a dispetto del *continuum* in cui siamo immersi. L'ininterrotto e l'indistinto possono essere i modi della natura; la cultura, invece, sembra avere bisogno del discreto e del separato; o forse, esistono culture che rispondono differently alle necessità opposte e complementari di unire e di dividere; o forse ancora, queste operazioni sono entrambe necessarie a ogni cultura e a ogni sguardo sulla realtà.

Sono ipotesi che, nel loro massimalismo, richiedono certo correttivi. Questo volume, mentre presenta i materiali di una comparazione, è anche un invito a riflettere sulle possibilità effettive di un atteggiamento di ricerca sempre più urgente, da praticare con lo stesso rigore che si chiede ai singoli specialismi.

PARTE PRIMA
LINGUISTICA

CLITICI E INTERPUNZIONE: PROBLEMI DI SEGMENTAZIONE TESTUALE IN PALEOSLAVO

Andrea Di Manno

Abstract

This paper examines the interrelationship between punctuation marks and clitic placement in the Old Church Slavonic translations of the Gospels. It is claimed that middle-line interpuncts (·) were used to signal pauses in the reading, thus delimiting textual segments tightly inter-related on the pragmatic level. This is supported by the fact that clitic placement is sensitive to the pragmatic articulation of the text. Moreover, it will be shown how the use of the four-dot mark (·:·) and the choice of 'unusual' textual connectors are representative of a higher-order segmentation of the text. Thus, on the basis of text- and language-internal criteria, it is argued that an analysis that takes into account discourse and pragmatic factors can shed a new light on OCS texts.

1. La segmentazione testuale

Negli ultimi anni, con lo sviluppo di approcci funzionalisti al linguaggio, ha ricevuto una sempre maggiore attenzione il problema della segmentazione testuale. Tale campo di ricerca prende le mosse dall'osservazione che l'attività di decodifica dei messaggi (tanto in forma orale, quanto in forma scritta) non avviene in maniera unitaria, bensì attraverso la progressiva decodifica dei frammenti che compongono il testo. L'estensione di questi segmenti varia a seconda della modalità concreta di comunicazione: sarà maggiore nel caso della lettura endofasica o minore nel caso della lettura ad alta voce, per diminuire ancora in un contesto di pura oralità (Bonifazi *et al.* 2016: IV.3.1§2). Tra i principali fattori che guidano nel processo di segmentazione testuale, alla disposizione sintattica delle parole (come la percezione di confini tra gli elementi di una lista, l'isolamento di una costruzione anacolutica dal suo co-testo o la presenza di congiunzioni subordinanti) si affiancano elementi paralinguistici come il tono della voce e le varie componenti prosodiche, per quanto riguarda l'orale, o la totalità dei segni paragrafematici, quali spazio tra le parole, punteggiatura, indentazione, grassetto

e altri mezzi tipografici di enfattizzazione del testo, per quanto riguarda lo scritto (Bonifazi *et al.* 2016: IV.3.1§6).

Benché l'impulso primario sia stato dato dalla nuova attenzione rivolta alla lingua parlata, lo studio della segmentazione testuale ha trovato un suo spazio di applicazione anche nell'analisi linguistica del greco antico, dove almeno a partire dagli anni Trenta del secolo scorso era stato posto il problema se la clausola e la frase andassero considerate le unità appropriate in cui suddividere i testi (a partire da Fraenkel 1932)¹. I lavori di Fraenkel, prendendo le mosse dall'osservazione che il dominio di applicazione della Legge di Wackernagel² non sempre coincideva con la frase, quanto piuttosto con unità che, riprendendo un termine della retorica antica, Fraenkel chiamò κῶλα, posero le basi per tutti gli studi successivi sull'interrelazione tra posizionamento dei clitici e individuazione dei confini tra segmenti testuali.

2. La punteggiatura in paleoslavo

Con il termine paleoslavo si è soliti indicare la lingua di alcuni codici esemplati entro la fine dell'XI secolo che presentano particolari tratti grafico-fonetici ritenuti arcaici (come la conservazione e il corretto posizionamento degli *jer* e delle vocali nasali e gli esiti *št*, *žd* rispettivamente di **tj*, **dj*). I testi del cosiddetto canone paleoslavo sono tutti di carattere liturgico-religioso e sono virtualmente tutte traduzioni dal greco.

I manoscritti presi in considerazione nel presente articolo sono il *Codex Zographensis* (Zogr), il *Codex Marianus* (Mar) e il *Codex Assemani* (Ass): i primi due sono dei tetraevangeli, mentre Ass è un *aparakos* ('evangelario', 'lezionario')³. Tutti e tre i manoscritti sono in glagolitico e in *scriptio continua*, ovvero non sono presenti spazi a separare le

¹ Per una sintetica trattazione della questione, anche dal punto di vista storico, si veda Freiberg (2017), con ampia bibliografia.

² La Legge di Wackernagel (1892) prevede che i clitici nelle lingue indoeuropee antiche occupino la seconda posizione nella frase (*Satz*).

³ Per Zogr si è confrontata l'edizione Jagić (1879) con le immagini tratte dalla riproduzione fotografica del manoscritto presenti sul sito delle Biblioteca Nazionale Russa (http://expositions.nlr.ru/ex_manus/Zograph_Gospel/); per Ass si è confrontata l'edizione curata da Kurz e Vajs (1955) con l'edizione facsimile a colori del codice (Ivanova-Mavrodinova/Džurova 1981); per Mar si è utilizzata l'edizione curata da Jagić (1883). Le citazioni sono riportate in traslitterazione latina, seguendo le convenzioni esposte in Schenker (1995: 168-172); le abbreviazioni sono precedute dal segno, seguendo Večerka (1989-2003). Il testo greco è citato secondo l'edizione 28 del Nestle-Aland (NA₂₈), mentre la traduzione italiana è quella CEI (2008).

parole; tuttavia, raggruppamenti di parole sono separati da segni interpuntivi: il punto medio (·) (in Ass è presente, anche se più raramente, un punto in basso) e i quattro punti disposti a forma di losanga (∴).

Ad oggi, non molta attenzione è stata dedicata alla funzione dei segni di interpunzione nei primi manoscritti slavi. Come nota Di Salvo, «occorrerebbe far luce sulle norme interpuntive implicite (se ve ne furono), a lungo trascurate, soprattutto dopo che nel Settecento e, in modo definitivo, nell'Ottocento, in molti paesi slavi si affermarono norme basate su nuovi principi e si infittirono le sconsolate dichiarazioni di filologi e storici della lingua, che vedevano nei testi più antichi solo caos e assenza di regole» (Di Salvo 2008: 516)⁴.

Tra i lavori che (in maniera non sistematica) si sono occupati di punteggiatura, Abicht (1914) e Jakobson (1923), nell'analizzare testi poetici tradotti dal greco, sostengono che la punteggiatura slava ecclesiastica abbia dovuto avere un ruolo performativo, ovvero sia dovuta servire a delimitare i κῶλα/versi o le cesure all'interno di essi. Una posizione simile è adottata da Valiavitcharska (2013: 159), che a proposito dei segni interpuntivi nel *Codex Suprasliensis*⁵ osserva come il punto singolo serva a separare dei segmenti autonomi di testo che sarebbero stati pronunciati con una pausa, mentre i quattro punti individuano brani più lunghi e sembrano indicare una discontinuità di senso maggiore. Osipov, analizzando la punteggiatura del *Vangelo di Ostromir*, un evangelio cirillico di redazione slava orientale datato al 1056-57, sostiene che venga utilizzata secondo principi comunicativo-sintattici: servirebbe ad indicare la fine di una frase oppure a separare i componenti comunicativi (tema, rema) all'interno di una frase (Osipov 2010: 223-233). Similmente, Gvozdanović (1995), in uno studio sull'organizzazione testuale della *Prima Cronaca di Novgorod* nota come il testo sia suddiviso in 'unità di scrittura' (*units of writing*) che chiama 'misure' (*measures*;

⁴ Così, ad esempio, Jagić dopo aver notato come in Mar appaia solamente il punto medio e, alla fine di una lettura o di una sezione (*stat'ja*), vengano frequentemente utilizzati i quattro punti a forma di losanga, afferma che «tutto questo è stato conservato nella nostra edizione, pur senza che ve ne fosse particolare necessità. A mio avviso, sarebbe stato meglio, senza prestare attenzione ai troppi punti dell'originale, ristabilire l'interpunzione razionale richiesta dal significato» (Jagić 1883: 418). Nonostante lo scetticismo di Jagić nei confronti della punteggiatura, da un confronto dell'unico foglio (f.36r) del Mar riprodotto in Jagić (1883) con il testo edito risulta che l'edizione rispetta fedelmente la punteggiatura del manoscritto; si noti però che Jagić utilizza il punto basso per rendere il punto medio.

⁵ È un codice in cirillico datato all'XI secolo facente parte del cd. canone paleoslavo. Copiato in Bulgaria dal copista Retko da un originale glagolitico, contiene un menologio per il mese di marzo, omelie per la Pasqua e una preghiera.

cfr. Gvoždanović 1995: 177) capaci di rivelare unità testuali che differiscono in maniera significativa da quelle delle edizioni moderne; tale divisione in unità testuali sarebbe causata non tanto dalla sintassi in senso lato, quanto dallo status informativo pragmatico dei complementi.

Per quanto riguarda i testi qui presi in esame, è noto come tanto Ass quanto i due tetraevangelii venissero utilizzati per scopi liturgici. Si può presumere che le lezioni fossero cantillate, ovvero recitate con modulazioni melodiche: la cantillazione non doveva prevedere uno schema rigido, come ad esempio avveniva nel canto gregoriano, ma doveva avvenire seguendo caratteristiche consolidate dalla tradizione ma piuttosto libere (cfr. Corbin 1961). Questo potrebbe spiegare la diversa frequenza di segni interpuntivi nei tre codici presi in esame (sempre che non vada imputata a interferenze avvenute nella trasmissione del testo): Mar utilizza il punto singolo in misura molto minore rispetto ad Ass e soprattutto rispetto a Zogr, come sembra mostrare il passo in (1):

(1) Mt 25,44

тъгда отвѣштајотъ і ти °gljōšte · °gi · kogda tę viděxomъ al'čōšta · li žęždōšta · li strana · li naga · li boľna · li vъ tьmьnici · i ne poslužixomъ tebě · (Zogr, f.63v)

Тъгда отвѣштајотъ і ти °gljōšte · °gi kogda tę viděxomъ al'čōšta · li žęždōšta li strana li naga · li boľna li vъ tьmьnici · i ne poslužixomъ tebě · (Mar, f.36r in Jagić 1883)

Togda otvęštajotъ emu i ti °glšte · °Gi kogda tę viděxomъ al'čōšta · li žęždōšta · li strana li naga · li bolna li vъ tьmьnici · i ne poslužixomъ tebě · (Ass, f.72v).

Quel che importava durante la liturgia era dunque la segmentazione del testo, ovvero dove inserire delle pause e quindi far finire la linea melodica: la punteggiatura dei manoscritti in esame sembra indicare proprio queste pause⁶. Se da una parte indicano una discontinuità proso-

⁶ Sull'importanza di una corretta segmentazione del testo, soprattutto riguardo alla parola evangelica, ai fini di una corretta (ovvero ortodossa) interpretazione dello stesso si hanno testimonianze che vanno da Agostino (*De Doctrina Christiana* 3, 2), passando per il patriarca Fozio (*Amphilochia* 1.742-49), fino al capitolo XVII del trattato del XIV secolo *O pismenech* ('Sulle lettere') di Konstantin Kostenečki (Jagić 1896: 140): «i sixъ [sc. *meždostročie i stroka*] ne vědyi rassuždenie, vъ sue vьsa pišetъ» ('e non comprendendo il funzionamento di questi [sc. della virgola e del punto], si scrive del tutto invano', traduzione mia; si veda anche Goldblatt 1987: 145). Anche negli *Epitimia* di Teodoro Studita si prevedono punizioni per lo scriba che non presti attenzione ad accenti e interpunzione (Featherstone/Holland 1982).

dica, dall'altra è inevitabile che rivestano un ruolo anche comunicativo-sintattico, individuando segmenti che pur avendo una certa autonomia sul piano semantico, concorrono alla formazione della struttura e del significato del testo⁷.

3. *Le strutture isocoliche*

L'individuazione di segmenti testuali nella letteratura slava ecclesiastica è stata oggetto di una serie di lavori che tentano di mostrare come il sistema ritmico della prosa slava fosse formato da «segmenti contenenti lo stesso numero di accenti entro serie simmetriche di varia fattura» (Picchio 1991a: 293), chiamate a partire almeno da Picchio (1972) 'strutture isocoliche'. Se da una parte il principio isocolico è stato accolto con benevolenza da molti studiosi e utilizzato come principio operativo per la scansione di testi, d'altra parte non è stato esente da dure critiche, in particolare sul piano metodologico: tali critiche riguardano in parte la non ripetibilità del procedimento (trattamento arbitrario della punteggiatura e dei clitici), in parte il fatto che non si può parlare di ritmo senza parlare di intervalli regolari tra gli accenti e infine la sua potenziale applicabilità ad ambiti molto diversi tra loro⁸.

Le stesse criticità sono riscontrabili nel tentativo di Kostova (1998) di rintracciare strutture isocoliche in Mar e Ass: non è chiaro il trattamento dei clitici e la punteggiatura, pur essendo riportata fedelmente dai manoscritti, non sempre è presa in considerazione ai fini dell'individuazione dei segmenti. Inoltre, la studiosa bulgara applica lo stesso principio di scansione anche agli originali greci (anche in questo caso con poca chiarezza riguardo lo status dei clitici): in questo modo, il principio isocolico doveva essere conosciuto anche dagli autori dei vangeli nel I secolo d.C. Il fatto che tanto la retorica antica, quanto quella bizantina non facciano menzione di tale principio, che prevede che l'organizzazione ritmica di un testo sia dettata solo dal numero degli accenti e non dal numero delle sillabe, e la possibilità di rinvenire strutture isocoliche in ogni genere testuale (prosa, retorica, poesia), in ogni tempo (almeno dal III secolo a.C. fino al XVIII d.C.) e in ogni luogo (dall'Alessandria dei Settanta⁹ fino alla Parigi di Kantemir¹⁰) lascia quantomeno perplessi riguardo all'effettiva praticabilità di queste scansioni e, soprattutto, alla loro utilità.

⁷ Per una posizione simile cfr. Bonifazi *et al.* (2016: IV.3.1§12ss).

⁸ Per una discussione delle diverse posizioni si veda: Valiavitcharska (2013: 147-157).

⁹ Kostova (1998: 143) propone una scansione parallela del testo di Genesi 1-5 in greco e in slavo.

¹⁰ Picchio (1991b: 360-361).

4. Il ruolo dei clitici

Come si è già ricordato, a partire da Fraenkel (1932), i clitici sono stati utilizzati da grecisti e latinisti per individuare, in testi in prosa, segmenti testuali invisibili a una analisi sintattica. Per quanto riguarda il paleoslavo, si ritiene che le particelle clitiche (*bo*, *li*, *že*) occupino la seconda posizione nella frase, la cosiddetta ‘posizione Wackernagel’ (Zaliznjak 2008; Migdalski 2018). Tuttavia, a un più attento esame, i dati sembrano rivelare come il dominio a cui si riferisce la posizione Wackernagel non coincida sempre con la frase.

Nella sua funzione di particella interrogativa, *li* appare dopo la parola su cui verte la domanda e che risulta quindi essere focalizzata¹¹. Alcuni esempi, però, indicano come il focus possa essere preceduto da elementi topicalizzati, risultando in una struttura $[X]_{\text{TOP}} [X]_{\text{FOC}} li\dots$ come in (2) e (3).

(2) Gv 1,46

i °gla emu nataniľ · · · oť nazareta · možet’ li čyto dobro byti · (Zogr, f.228v)
καὶ εἶπεν αὐτῷ Ναθαναήλ· ἐκ Ναζαρετ δύναταί τι ἀγαθὸν εἶναι;
Natanae gli disse: “Da Nàzaret può venire qualcosa di buono?”.

In (2) l’elemento topicalizzato è informazione data (introdotta nel verso precedente) e funge da cornice (*frame*) per l’interpretazione della domanda (retorica). Si noti come la punteggiatura, che indica una pausa tra i due elementi, divida anche i componenti comunicativo-sintattici della frase:

(3) Lc 20,4

krъštenъe ioan’ novo · sъ °nse li bē · ili oť °čкъ · (Zogr, f.205r).
τὸ βάπτισμα Ἰωάννου ἐξ οὐρανοῦ ἦν ἢ ἐξ ἀνθρώπων;
Il battesimo di Giovanni veniva dal cielo o dagli uomini?

¹¹ La focalizzazione prevede che l’elemento focale della frase venga posizionato all’inizio della frase; la topicalizzazione prevede che un elemento non focale possa essere posizionato all’inizio della frase, precedendo anche l’elemento focalizzato; la dislocazione a sinistra (*left detachment*) è simile alla topicalizzazione, ma prevede che un elemento venga posizionato al di fuori della frase (in lingue con morfologia flessiva è evidente dalle proprietà morfosintattiche dell’elemento) e ripreso pronominalmente all’interno della frase. Per l’inglese si avrà: (I.) focalizzazione: «that I do not like», «where are you going?», «what did you gave him?» (Clackson 2007: 167); (II.) topicalizzazione: «MOST rap_i, I don’t LIKE Ø_i», «THAT kind_i, I kind of ENJOY Ø_i» (Gregory/Michaelis 2001: 1667); (III.) dislocazione a sinistra: «THE SATURNS_i, you can get AIR bags in them_i», «And heavy METAL_i, it’s NOISY» (*ibid.*).

In (3) la topicalizzazione serve ad introdurre un nuovo elemento rispetto al quale viene formulata una domanda disgiuntiva, i cui due membri sono individuati oltre che dalla congiunzione disgiuntiva *ili*, anche attraverso l'interpunzione. Quindi, di nuovo, il punto a metà linea separa quelli che sembrerebbero i componenti comunicativi della frase.

A differenza di *li*, il connettore testuale *že* occupa la seconda posizione della frase anche in caso di topicalizzazione, come si evince da (4), che presenta una struttura del tipo $[X \text{ že} \dots]_{\text{TOP}} [Y]_{\text{FOC}} \text{ li} \dots$; anche in questo caso l'elemento topicalizzato è seguito da un segno interpuntivo:

(4) Mt 22,31

o vьskrěšeni že mǫtvуxъ . něste li °čьli . rečenaago vamъ °bgmъ °glōštemъ. (Mar in Jagić 1883: 81)

περὶ δὲ τῆς ἀναστάσεως τῶν νεκρῶν οὐκ ἀνέγνωτε τὸ ῥηθὲν ὑμῖν ὑπὸ τοῦ θεοῦ λέγοντος·

Quanto poi alla risurrezione dei morti, non avete letto quello che vi è stato detto da Dio.

(5) Mt 13,19

vьsěкъ iže slyšitъ slovesa °csarestviě . i ne razuměvaatъ . prixoditъ že nepriěznъ i vьsxуaatъ sěnoe vь °srdci ego. se estъ sěnoe pri pōti (Mar in Jagić 1883: 43)¹²

παντὸς ἀκούοντος τὸν λόγον τῆς βασιλείας καὶ μὴ συνιέντος ἔρχεται ὁ πονηρὸς καὶ ἀρπάζει τὸ ἐσπαρμένον ἐν τῇ καρδίᾳ αὐτοῦ, οὗτός ἐστιν ὁ παρὰ τὴν ὁδὸν σπαρεῖς.

Ogni volta che uno ascolta la parola del Regno e non la comprende, viene il Maligno e ruba ciò che è stato seminato nel suo cuore.

Differente è il caso di (5), dove si ha dislocazione a sinistra, come si evince dal caso nominativo dell'elemento dislocato ripreso dal pronome al genitivo (*ego*) e dal posizionamento di *že*, che segue la prima parola della frase: $[X]_{\text{DISL}} [Y \text{ že} \dots]_{\text{FOC}}$ ¹³

Il fatto che il posizionamento dei clitici possa offrire utili indizi per la segmentazione del testo è evidente da casi come (6):

(6) Mt 20,27-28

[27] i iže ašte xoštetъ vь vasъ byti pǫdъnii . da bōdetъ vašъ rabъ . [28] ěkože °snъ °člvsky . ne pride bo da poslužetъ emu . nъ poslužitъ . i dati °dšq svojq . izbavlenie za mъnogy ∴ °kc ∴ (Mar in Jagić 1883: 72)¹⁴

¹² Zogr omette *že*.

¹³ Trattandosi di una frase tetica, tutto il materiale è considerato focale.

¹⁴ Zogr omette *bo*.

[27] καὶ ὃς ἂν θέλῃ ἐν ὑμῖν εἶναι πρῶτος ἔσται ὑμῶν δοῦλος· [28] ὡσπερ ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου οὐκ ἦλθεν διακονηθῆναι ἀλλὰ διακονῆσαι καὶ δοῦναι τὴν ψυχὴν αὐτοῦ λύτρον ἀντὶ πολλῶν.

[27] e chi vuole essere il primo tra voi, sarà vostro schiavo. [28] Come il Figlio dell'uomo, che non è venuto per farsi servire, ma per servire e dare la propria vita in riscatto per molti.

L'estensore di Mar, inserendo il connettore testuale *bo* che, al pari di *že*, occupa la seconda posizione della frase, indica che il segmento *ěkože °snb °člvsky* è da interpretarsi come facente parte della frase precedente e non della frase successiva, come invece la segmentazione attuale del testo evangelico, inserendo la numerazione di un nuovo versetto, lascia intendere.

I connettori testuali sono talvolta un segnale per l'individuazione di cesure tra pericopi: un caso esemplare è quando in corrispondenza di οὖν in greco si trova il paleoslavo *že*. Solitamente, infatti, οὖν è reso attraverso *ubo*, un connettivo con forte valore deduttivo-inferenziale, che collega strettamente quanto precede con quanto segue. È evidente come, in presenza di una cesura tra diverse pericopi, l'utilizzo di *ubo* non fosse possibile (7):

(7) Lc 19,12

[11... ∴] [12] Reče že . °člkъ edinъ dobra roda ide na stranę daleče . prijęti sebě °csrstvie . i vъzvratı sę. (Mar in Jagić 1883: 284)

εἶπεν οὖν· ἄνθρωπός τις εὐγενῆς ἐπορεύθη εἰς χώραν μακρὰν λαβεῖν ἑαυτῷ βασιλείαν καὶ ὑποστρέψαι.

Disse dunque: "Un uomo di nobile famiglia partì per un paese lontano, per ricevere il titolo di re e poi ritornare".

Che si tratti di una cesura tra pericopi è confermato anche dalla presenza dei quattro punti a forma di losanga prima di *Reče že* e dalle dimensioni della lettera iniziale. Zogr (f.201v), che non presenta il segno interpuntivo ∴, ha *Reče že* in inchiostro rosso, mentre in Ass (f.68r) la pericope è introdotta dalla formula *reče °gb prıtbčjo sijo*.

5. Conclusioni

Nel presente articolo si è tentato di mostrare come tanto i segni interpuntivi, quanto il posizionamento dei connettori testuali *že* e *bo* e della particella interrogativa *li* siano utili strumenti per operare una segmentazione testuale in paleoslavo, fattore fondamentale nel contesto di fruizione (eminentemente liturgico) dei testi analizzati. Si è visto come

l'interpretazione dell'interpunzione come segnale di cesura prosodica non escluda un suo utilizzo a livello sintattico-comunicativo: se infatti i segmenti individuati risultano essere autonomi sul piano prosodico-intonativo, risultano al tempo stesso essere strettamente interrelati sul piano comunicativo-sintattico. Il posizionamento dei clitici presi in esame, d'altronde, può essere utilizzato per individuare tanto segmenti testuali più complessi (come le cesure testuali tra pericopi), quanto costruzioni sintattiche che difficilmente sarebbero state evidenziabili come tali. In conclusione, si ritiene che una linea di ricerca che prenda in considerazione fattori pragmatici e, più in generale, discorsivi (ivi compreso l'utilizzo dei segni paragrafematici) possa gettare una nuova luce su questioni ancora irrisolte della prima lingua letteraria degli slavi.

Bibliografia

- Abicht, Rudolf (1914). *Die Interpunktion in den slavischen Übersetzungen griechischer Kirchenlieder*. In: «Archiv für slavische Philologie» 35: 413-37.
- Bonifazi, Anna/Drummen, Annemieke/Kreij, Mark de (2016, edited by). *Particles in Ancient Greek Discourse: Five Volumes Exploring Particle Use across Genres I-V*. Washington DC, Center for Hellenic Studies. http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_BonifaziA_DrummenA_deKreijM.Particles_in_Ancient_Greek_Discourse.2016. Ultima consultazione: 29/06/2020.
- CEI (2008, a cura di). *La Sacra Bibbia*. In: BibbiaEDU. <https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/>. Ultima consultazione: 23/03/2021.
- Clackson, James (2007). *Indo-European Linguistics: An Introduction*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Corbin, Solange (1961). *La cantillation des rituels chrétiens*. In: «Revue de Musicologie» 47: 3-36.
- Di Salvo, Maria (2008). *La punteggiatura nelle lingue slave*. In: Mortara Garavelli, Bice (a cura di). *Storia della punteggiatura in Europa*. Roma/Bari, Laterza: 513-532.
- Featherstone, Jeffrey/Holland, Meridel (1982). *A Note on Penances Prescribed for Negligent Scribes and Librarians in the Monastery of Studios*. In: «Scriptorium» 36: 258-260.
- Fraenkel, Eduard (1932). *Kolon und Satz: Beobachtungen zur Gliederung des antiken Satzes I*. In: «Nachrichten der Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse» 1, 5: 197-213.
- Freiberg, Cassandra (2017). *Between Prosody and Pragmatics: Discourse Segmentation in Ancient Greek and Its Application to Hdt. 1.8.1 and 1.10.2*. In: «Historical Linguistics» 130: 193-235.
- Goldblatt, Harvey (1987). *Orthography and Orthodoxy: Constantine Kostenečki's Treatise on the Letters*. Firenze, Le Lettere.

- Gregory, Michelle L./Michaelis, Laura A. (2001). *Topicalization and Left Dislocation: A functional opposition revisited*. In: «Journal of Pragmatics» 33: 1665-1706.
- Gvozdanović, Jadranka (1995). *Parameters underlying the organization of medieval Russian texts*. In: Andersen, Henning (edited by). *Historical linguistics 1993*. Amsterdam/Philadelphia, Benjamins: 177-190.
- Ivanova-Mavrodinova, Vera/Džurova, Aksinija (1981). *Asemanievoto evangelie: starobălgarski glagoličeski pametnik ot X vek. Band 2. Faksimilno izd.* Sofija, Nauka i Izkustvo.
- Jagić, Vatroslav (1879, herausgegeben von). *Quattuor Evangeliorum Codex Glagoliticus, olim Zographensis, nunc Petropolitanus. Characteribus Cyrillicis transcriptum notis criticis prolegomenis appendicibus auctum*. Berlin, Weidmann.
- Jagić, Vatroslav (1883, herausgegeben von). *Quattuor evangeliorum versionis palaeoslovenicae Codex Marianus Glagoliticus: characteribus cyrillicis transcriptum*. Berlin, Weidmann.
- Jagić, Vatroslav (1896, herausgegeben von). *Codex Slovenicus rerum grammaticarum*. Berlin, Weidmann.
- Jakobson, Roman Osipovič (1923). *Zametka o drevnebolgarskom stikhoslozhenii*. In: «Izvestiia Otdeleniia russkogo iazyka i slovesnosti» 24, 2: 351-359.
- Kostova, Krasimira (1998). *Ritmični strukturi v starobălgarski glagoličeski pametnici*. In: «Kirilo-Methodievski studii» 11: 123-214.
- Kurz, Josef/Vajs, Josef (1955). *Evangelijär Assemaniv: kodex Vatikánský 3. slovanský*. Praha, Nakladatelství Československé Akademie Věd.
- Migdalski, Krzysztof (2018). *The syntax of Slavic*. In: Klein, Jared S./Joseph, Brian D./Fritz, Matthias/Wenthe, Mark (edited by). *Handbook of Comparative and Historical Indo-European Linguistics: An International Handbook*. Berlin/Boston, De Gruyter: 1557-1571.
- Nestle, Eberhard/Nestle, Erwin/Aland, Barbara/Aland, Kurt/Karavidopoulos, Johannes/ Martini, Carlo M./Metzger, Bruce M. (2012, edited by). *Novum Testamentum Graece*. Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft.
- Osipov, Boris Ivanovič (2010). *Sud'by russkogo pis'ma: Istorija russkoj grafiki, orfografii i punktuacii*. Moskva/Omsk, Institut Russkogo Jazyka RAN/IC "Omskij naučnyj vestnik".
- Picchio, Riccardo (1972). *Strutture isocoliche e poesia slava medievale: a proposito dei capitoli III e XIII della Vita Constantini*. In: «Ricerche Slavistiche» 17-19: 419-445.
- Picchio, Riccardo (1991a). *Sulle strutture isocoliche nella letteratura slava ortodossa*. In: Id. *Letteratura della Slavia ortodossa (IX-XVIII sec.)*. Bari, Dedalo: 291-338.
- Picchio, Riccardo (1991b). *La tradizione isocolica e il formarsi della versificazione russa*. In: Idem. *Letteratura della Slavia ortodossa (IX-XVIII sec.)*. Bari, Dedalo: 339-403.

- Schenker, Alexander M. (1995). *The Dawn of Slavic*. Yale, Yale University Press.
- Valiavitcharska, Vessela (2013). *Rhetoric and Rhythm in Byzantium: The Sound of Persuasion*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Večerka, Radoslav (1989-2003). *Altkirchenslavische (altbulgarische) Syntax I-V*. Freiburg i. Br., Weiher.
- Wackernagel, Jacob (1892). *Über ein Gesetz der indogermanischen Wortstellung*. In: «Indogermanische Forschungen» 1: 333-436.
- Zaliznjak, Andrej Anatolevič (2008). *Drevnerusskie ènklitiki*. Moskva, Jazyki Slavjanskix Kul'tur.

FENOMENI DI ESITAZIONE E FORME NARRATIVE NELLE INTERVISTE DELL'ISRAELKORPUS (2^A GENERAZIONE)

Rita Luppi

Abstract

Spontaneous speech does not occur as a linear process, rather it may be fragmented and disrupted. This discontinuity is exemplified, among others, by hesitation phenomena. In an attempt to establish a relation between them and the specific dimension of the oral narration in which they occur, this article focuses on two functions they may perform, i.e. as gap markers in the verbal planning process, on the one hand, and as signals of difficulties in speech structuring because of high emotional tension, on the other hand. Given that narrative-autobiographical interviews are marked by a close link between narrating and the narrated time, a scenic-episodic narrative and a summarized-retrospective narrative will be investigated for the purposes of this study.

1. Introduzione

Questo lavoro si ripropone di offrire un contributo allo studio dei fenomeni di esitazione (*Verzögerungsphänomene*) come esempio di cesura linguistica, evidenziando, in particolare, il legame che si viene a instaurare tra le loro possibili funzioni, da un lato, e la specifica forma narrativa del racconto orale in cui si collocano, dall'altro. L'analisi verte su due passi tratti da interviste autobiografico-narrative da me condotte, ai fini della ricerca per la mia tesi dottorale¹, nel 2019 in Israele con rappresentanti della seconda generazione di ebrei tedescofoni emigrati, soprattutto negli anni Trenta, nell'allora Palestina mandataria². Questa

¹ Titolo provvisorio: *Erzählen und wiedererzählen. Analyse narrativer Rekonstruktion in Zweitinterviews mit deutschsprachigen Migranten in Israel*. Tutor: prof.ssa Marina M. Brambilla (Università degli Studi di Milano); co-tutor: prof.ssa Simona Leonardi (Università degli Studi di Genova).

² Gli stessi parlanti erano già stati intervistati da Anne Betten (Universität Salzburg) tra il 1999 e il 2006 nell'ambito del progetto oggi noto come *Israelkorpus*. Le interviste dell'*Israelkorpus* (attualmente, nel complesso, 316) sono pubblicamente fruibili sul

tipologia di narrazione orale ben si presta a evidenziare le molteplici funzioni che i fenomeni di esitazione possono rivestire: nell'*hic et nunc* del tempo del racconto, infatti, il parlante sceglie e verbalizza ricordi di esperienze passate, riattivando le emozioni a esse legate (cfr. Lucius-Hoene/Deppermann 2004: 24), e si muove quindi su due scenari temporali, quello presente dell'intervista e quello passato del vissuto (cfr. Leonardi 2017: 142).

Il presente lavoro, che si rifà, dal punto di vista metodologico, all'analisi della conversazione (cfr. Goodwin/Heritage 1990; Deppermann 2008) e che si fonda su un'indagine qualitativa dei dati, si struttura come segue: alla presentazione del fenomeno dei cosiddetti *Verzögerungsphänomene* ('fenomeni di esitazione') e delle due tipologie di forme narrative prese in esame (§2), seguiranno due analisi (§3.1 e 3.2). Da ultimo, verranno presentate alcune considerazioni finali (§4).

2. Fenomeni di esitazione e forme narrative

Per via della spontaneità che la contraddistingue, la lingua parlata si caratterizza per un uso assai frequente di fenomeni che «interrompono il flusso del parlato rendendolo discontinuo» (Crocco/Savy 2003: 1), e che vengono raccolti sotto il termine 'fenomeni di esitazione' o 'disfluenze'. Non essendo questa la sede opportuna per presentare e discutere delle diverse categorizzazioni proposte nella letteratura³, ci si limita qui a chiarire che la presente ricerca si rifà alla classificazione proposta da Schwitalla (2012: 89): lo studioso raccoglie sotto l'etichetta di *Verzögerungsphänomene* quelle manifestazioni che interrompono il flusso della comunicazione, come pause piene, ossia «interruzioni del flusso linguistico realizzate attraverso l'emissione di *vocalizzazioni*» (Cozzolino 2003: 60)⁴, e pause vuote, cioè silenziose (ivi: 60), nonché allungamenti vocalici, ripetizioni di suoni o di parole, correzioni e

sito del Leibniz-Institut für Deutsche Sprache di Mannheim nella sezione *Datenbank für Gesprochenes Deutsch* (DGD). Per le interviste alla seconda generazione si veda il corpus *Zweite Generation deutschsprachiger Migranten in Israel* (ISZ).

³ Dovetto (2010: 69) parla, ad esempio, di «manifestazioni all'interno della catena fonica che [...] comprendono fenomeni diversi e differenziati, come pause, ripetizioni, false partenze. Le pause, a loro volta, possono anche consistere di produzione di materiale fonico, ancorché non lessicalizzato, come vocalizzazioni, allungamenti e, in genere, di tutti i fenomeni di esitazione, in questo caso si tratta di pause cosiddette 'piene', *filled pauses*). La pausa 'vuota' (*unfilled pause*), invece, può essere costituita da vere e proprie *silent pauses*».

⁴ Insieme a *öh* e *m:*, in tedesco è molto frequente la forma *äh* (cfr. Schwitalla 2012: 75, 90).

interruzioni del discorso. È nella cornice di una concezione della lingua che non riconosce il primato della scrittura sull'oralità, ma che, di contro, evidenzia l'indipendenza di quest'ultima, che le disfluenze vengono considerate fenomeni degni di studio (cfr. Crocco/Savy 2003: 2; Dovetto 2010: 70).

Si intende qui soffermarsi, in particolare, su due delle molteplici funzioni che questi fenomeni possono rivestire: se, da un lato, ricorrono sovente nel momento in cui il parlante sta pianificando il discorso, possono altresì segnalare una palpabile tensione emotiva, dovuta, ad esempio, alla tematizzazione di un'esperienza o una tematica negativa o drammatica. Questo lavoro si ripropone di evidenziare il nesso che si viene a instaurare tra le due macro-funzioni appena illustrate dei *Verzögerungsphänomene* e la forma narrativa assunta dal racconto in cui si collocano.

Occorre perciò precisare che le interviste qui prese in esame e, più in generale, le interviste dell'*Israelkorpus* (cfr. Betten 2010: 29-30), sono analizzabili secondo i criteri presentati da Lucius-Hoene/Deppermann (2004: 141-175) per la categorizzazione della narrazione autobiografica, che, nella tassonomia proposta dagli autori, si configura come una forma ibrida, data dall'intreccio di tre tipologie testuali: la narrazione *lato sensu* (*Erzählen im weiteren Sinne*), la descrizione (*Beschreiben*) e l'argomentazione (*Argumentieren*). In questa sede ci si soffermerà solo su due delle tre categorie⁵ in cui si suddivide, a sua volta, la narrazione: la narrazione scenico-episodica (*szenisch-episodische Erzählung*) e il resoconto (*Bericht*). Nel primo caso, il parlante verbalizza in maniera drammatica un unico episodio significativo, ricostruendo l'azione e il vissuto di un tempo (cfr. Lucius-Hoene/Deppermann 2004: 146; si veda anche la nozione di *replaying* in Goffman 1974: 504-506). Questa forma di narrazione, in cui è frequente riscontrare forme espressive che segnalano il coinvolgimento emotivo del locutore, si articola cronologicamente in sei fasi, secondo il modello di Labov/Waletzky (1967): *abstract*, orientamento (*orientation*), complicazione (*complicating action*), valutazione (*evaluation*), risoluzione (*resolution*), coda. Nel resoconto, invece, il parlante sintetizza sommariamente esperienze ed eventi vissuti in un arco temporale più ampio, valutandoli dalla prospettiva presente. Nonostante il maggiore livello di astrazione, possono tuttavia essere presenti punti drammatici, indici di emotività.

⁵ Viene qui tralasciata la *chronikartige Darstellung* ('cronaca'), che consiste nell'esposizione succinta di esperienze autobiografiche o di un tratto della vita del parlante, e che si rifà a un principio organizzatore meramente cronologico, data la mancanza di nessi tematici o valutativi.

Prima di procedere all'analisi, è opportuno accennare alla rilevanza che lo studio dei *Verzögerungsphänomene* assume nell'indagine del parlato emotivo. Ciò riguarda sia l'ambito della descrizione o tematizzazione delle emozioni (*Emotionsbeschreibung* o *Emotionsthematisierung*), quando le emozioni sono cioè tema della comunicazione (cfr. Fiehler 2008: 759), sia quello dell'espressione delle emozioni (*Emotionsausdruck*), sotto cui rientrano, invece, tutti quei fenomeni che, nel corso dell'interazione, si manifestano in relazione alle emozioni (cfr. Fiehler 1990: 100). Seppure la macro area delle emozioni, in quanto fattori costitutivi per la vita dell'uomo (cfr. Schwarz-Friesel 2007: 277; 2013: 1) che influenzano significativamente il processo comunicativo, abbia suscitato un interesse crescente in diversi ambiti di ricerca, soprattutto dopo il cosiddetto *emotional turn* (cfr. Lüdtke 2015: vii-xii), la proposta di una tassonomia univoca e categorizzante dei fattori vocalici del parlato emotivo appare tuttora di difficile realizzazione (cfr. Banse/Scherer 1996: 615-616). In qualità di indice del coinvolgimento emotivo del parlante, i fenomeni di esitazione si accompagnano anche ad altri elementi linguistici, tra cui la qualità della voce, il volume e la velocità di enunciazione⁶.

3. *Analisi*

3.1 *La narrazione scenico-episodica: Miriam H.*

Il primo passo oggetto di riflessione è tratto dall'intervista a Miriam H. Occorre fin da subito evidenziare che la situazione linguistica di questa parlante è certamente singolare nel *corpus* di interviste alla seconda generazione: nata nel 1940 nell'allora Palestina mandataria, all'età di 14 anni, in seguito alla morte del padre, si trasferì in Australia, dove viveva la madre, per rimanervi quasi 20 anni. Non mancano quindi le interferenze dall'inglese, a livello sia sintattico sia semantico, segnalate ad esempio dal *code-switching*. Nel punto dell'intervista preso in esame, il cui focus tematico ruota intorno ai ricordi d'infanzia, la parlante non manca di sottolineare come la situazione familiare seguita alla separazione dei genitori, quando era solo una bambina, sia stata difficile anche per la seconda moglie del padre, Ilse⁷. A supporto di queste sue considerazioni, elaborate dalla prospettiva presente, inserisce nella cornice del racconto un unico episodio, raccontatole proprio da Ilse poco prima di morire, la cui riattualizzazione nell'*hic et nunc* dell'intervista suscita sentimenti di

⁶ Per una sintesi si veda, ad esempio, Schwitalla (2012).

⁷ Ilse O. e Miriam H. compaiono, insieme a Iwan L., in una videoregistrazione (sigla IS--_E_00184) realizzata da Anne Betten per il *corpus* di interviste alla prima generazione *Emigrantendeutsch in Israel* (IS).

rimpianto e senso di colpa: quando aveva circa cinque anni, la piccola Miriam reagì al complimento della commessa di un negozio di scarpe, che le aveva fatto notare come fosse fortunata ad avere una madre brava come Ilse, dicendo che quella era la seconda moglie del padre, non sua madre. Trattandosi di un'esperienza di cui Miriam H. non ha un ricordo proprio, l'episodio viene verbalizzato dalla prospettiva dell'altra testimone⁸, Ilse, assumendo così carattere citazionale.

Intervista a Miriam H. [01:01:56-01:03:20]⁹

- 001 MH: <<f,all> EINmal ilse hat mir erzählt,> (.)
Una volta Ilse mi ha raccontato
- 002 <<dim,rall> wann ich JUNG war; (---)
quando ero piccola
- 003 dass dass ä::h (-) dass:>
che
- 004 <<f,acc> !BIS! heute tut_s mir wEh dass sie
hat es mir erzählen,> °hhh
ancora oggi mi fa male che me l'abbia raccontato
- 005 <<dim,rall> ä::h mein !VA!ter hat ihr
geld gegeben; (.)
mio padre le ha dato dei soldi
- 006 wann ich KLEIN war,> (-)
quando ero piccola

⁸ Dato che la narrazione di questa esperienza non scaturisce da ricordi propri, la parlante costruisce una *Geschichte aus zweiter Hand* ('storia di seconda mano'). In questa tipologia di narrazione il locutore, di norma non presente al fatto, assume il punto di vista di un'altra persona che ha vissuto o assistito, invece, a quel dato evento in prima persona (cfr. Michel 1985: 142-156; in merito alla tematizzazione di storie di seconda mano per sopperire alla mancanza di ricordi propri, tra cui i ricordi di infanzia, si vedano, in particolare, le pagine 150-151).

⁹ Tra parentesi quadre sono riportate le ore, i minuti e i secondi nel file audio. Le trascrizioni e le relative traduzioni in italiano sono a cura di chi scrive. Le trascrizioni seguono il modello del *Feintranskript* ('trascrizione minuta') secondo il sistema GAT 2 di Selting *et al.* (2009). Per motivi di spazio sono stati omessi i 'segnali di ricezione' (*Rückversicherungssignale*) dell'intervistatrice.

- 007 <<cresc,acc> ungefähr FÜNF oder- (-)
circa cinque anni o
- 008 ich brauchte SCHUhe,> (---)
mi servivano delle scarpe
- 009 <<dim,rall> so (-) ILse soll mich nehmen,
quindi Ilse mi deve portare
- 010 mir ein paar SCHUhen kaufen;> °hhh
a prendere un paio di scarpe
- 011 <<f,all> und_ä:::h da haben wir gefUNDen (--)
wa::r (-) ein paar schUhe,>
e le abbiamo trovate, era un paio di scarpe
- 012 <<cresc,acc> und ä:::h (.) d:ie:: (--)
ge!SCHÄFTS!frau hat gesagt,
e la commessa ha detto
- 013 (o)hhh du !BIST! s:o::: (--) lucky? (-)
sei così *lucky*
- 014 du (-) s:: solche sch:::>
tu, queste scarpe
- 015 <<f,all> deine ↑!MUT!ter kauft dir solche
schÖne schuh(e),=
tua madre ti compra delle scarpe così belle
- 016 =und ich hab ihr geSAGt-> (.)
e io le ho detto
- 017 <<f,rall> das ist NICHT meine mÜtter, (.)
questa non è mia madre
- 018 das ist die !ZWEI!te frau von mein vAter;> (—)
è la seconda moglie di mio padre
- 019 <<f,all> wie KONnte ich sowas sagen,>
come ho potuto dire una cosa simile

- 020 <<dim,all> wie ich war FÜNf jahre alt;>
quando avevo cinque anni
- 021 <<f,all> und ilse konnte_s sie hat mir
NIE erzählt,>
e Ilse non riusciva, non me l'ha mai raccontato
- 022 <<dim,all> sie hat mich ERST erzählt äh (---)
wann sie schon krank war.> (.)
me l'ha raccontato per la prima volta quando era già ammalata
- 023 <<p,rall> bevor sie WEGgegangen ist.=
prima di andarsene
- 024 =das hat sie so WEH getan;> °hhh (1.0)
le ha fatto così male
- 025 <<f,all> a:::h wenn ich HÄTte nur gewusst
das tut mir WEH,> (4.0)
ah, se solo avessi saputo, mi fa male
- 026 <<f,acc> ein ↑KIND (.) wie kann man sowas
sAgen?> (6.0)
una bambina, come si può dire una cosa simile
- 027 <<f,rall> tut mir WEH,
mi fa male
- 028 dass (.) s:ie hats so: lange in (-)
in HERZ gehabt;>
che l'abbia tenuto così a lungo nel cuore.

La struttura della narrazione scenico-episodica è ben riconoscibile: alla fase introduttiva, in cui vengono forniti elementi orientativi per l'ascoltatore (001-010), segue la complicazione, l'azione vera e propria, ossia la risposta della piccola Miriam, riattualizzata attraverso il discorso diretto, al commento della commessa (011-018); la narrazione si conclude con la valutazione retrospettiva del vissuto (019-028).

Appare fin da subito evidente, anche sul piano verbale, quanto la ricontestualizzazione di questo evento risulti dolorosa per l'intervistata, tanto da scatenare in lei un forte senso di colpa: il racconto si apre, infatti, con una serie di ripetizioni della congiunzione subordinante *dass*

(‘che’) nell’enunciato *dass dass ä::h (-) dass:>* (003), la cui funzione, di concerto alla pausa piena *äh*, alla pausa vuota e agli allungamenti vocalici e consonantici, è quella di preannunciare la difficoltà nel confrontarsi con questo ricordo emotivamente significativo, come lei stessa conferma, di fatti, nell’enunciato successivo (004).

Diversa, invece, è l’interpretazione dei fenomeni di esitazione che caratterizzano la parte conclusiva della fase di orientamento (005-010): in questo caso, la pausa piena *ä::h* (005) e l’interruzione del discorso *ungefähr FÜNF oder- (-)* (007), accompagnate al tono prevalentemente ascendente, sono da ricondursi piuttosto alla pianificazione verbale. Il ritmo si fa più incalzante nella parte centrale della narrazione, in cui la parlante fa ricorso al discorso diretto come mezzo stilistico per ricostruire il vissuto in maniera autentica e vivace.

La parte finale di questa narrazione *stricto sensu* (019-028), che segnala il ritorno alla prospettiva del tempo del racconto, rappresenta il climax emotivo, il momento drammatico in cui il vissuto viene giudicato in maniera retrospettiva. I fenomeni di esitazione, come le pause lunghe (024-026) e l’interruzione dell’enunciato *<<f,all> und ilse konnte_s sie hat mir NIE erzählt*, (021), accompagnati sul piano prosodico da un movimento intonatorio ascendente-discendente, segnalano il raggiungimento di un alto livello emotivo e danno voce al rimpianto e al rammarico di Miriam H. per la sofferenza causata a Ilse.

3.2 Il resoconto: Ariella S.

La sequenza qui commentata è tratta dall’intervista ad Ariella S., una parlante con un’elevata competenza del tedesco. A differenza dell’intervista precedente, infatti, i fenomeni di interferenza, tra cui il *code-switching*, sono piuttosto rari. Viene qui preso in esame il vero e proprio *incipit* dell’intervista, in cui Ariella, in risposta alla domanda aperta dell’intervistatrice di parlare della sua famiglia e della sua infanzia, costruisce un resoconto (*Bericht*) in cui ripercorre alcune delle tappe più importanti delle vicende familiari: entrambi i genitori fuggirono da Vienna nel 1938, poco dopo l’annessione dell’Austria; si conobbero in Palestina tramite un amico e si sposarono nel 1944; all’arrivo in Palestina seguirono tempi difficili, contrassegnati per entrambi dalla perdita del padre; particolarmente tragica fu la morte del nonno materno, picchiato a morte per le strade della Vienna nazista.

Intervista ad Ariella S. [00:00:29-00:02:05]

001 AS: <<f,all> also (.) meine Eltern sind
!B:EI!de (.) aus wien; (.)

- Dunque, i miei genitori sono entrambi di Vienna
- 002 sind HIER im lant seit
neunzehnhundertachtunddreißig,> (-)
sono qui nel paese [in Israele] dal 1938
- 003 <<f,rall> also !KNAPP:! (-) nach dem
anschluss (--) sind sie- (-)
quindi subito dopo l'annessione sono
- 004 haben sie beide in !WIEN! verlassen, (-)
hanno lasciato entrambi Vienna
- 005 u:nd: (--) sie haben in
neunzehnhundertVIERundvierzig geheiratet,>
(.) ((23 Sek. Auslassung))
e si sono sposati nel 1944
- 006 <<f,all> sie haben sich ä:h (.) durch
einen wIENER freund (.) ge↑TROFFen? (--)
si sono incontrati tramite un amico di Vienna
- 007 spaziergänge ((hehe)) <<:-> in den BERgen
hier,> °hh
passeggiate ((ehh)) qui in collina
- 008 <<cresc,acc> und dann ist mein vater
meiner mutter !NACH!gelaufen,>
poi mio padre ha seguito mia madre
- 009 <<f,all> jeden MORgen ((lacht)) unterwegs
zur Arbeit (.),> ((...))
tutte le mattine ((ride)) mentre andava a lavorare
- 010 <<dim,rall> und sie warn ä:h (-) die die
ZEIT von ä::h (---) nu independence;> (-)
e sono stati al tempo della nu¹⁰ independence

¹⁰ Si tratta probabilmente dell'interiezione ebraica, di origine jiddisch, *nu* [ebraico ן: *nun* – *vav*], traducibile come 'via', 'ecco' (cfr. Reershemius 1997: 101-103).

- 011 <<f,all> von dem ↑KR[IEG],>
della guerra
- 012 RL: [unabhä]ngigkeit
indipendenza
- 013 AS: <<dim,rall> ja: (.) wie die wie der STAAT
erstanden ist, (--)
sì, quando è stato fondato lo Stato
- 014 a::h das haben sie ALles hier
durchgemacht, (---)
hanno passato tutto questo qui
- 015 u:nd äh das warn (.) SCHWEre (jahre);>=
e sono stati (anni) difficili
- 016 =<<cresc,acc> eine ↑ZWEite periode von
schweren jahren->=
un secondo periodo di anni difficili
- 017 =<<dim,rall> die ERSten jahren; (.)
i primi anni
- 018 mein B::Eide eltern haben (.) ihre (-)
v::Äter (.) v:erloren;>
i miei, entrambi hanno perso il padre
- 019 <<dim,rall> die groBMÜTter (.) hab ich
gekannt aber keine groBväter; (.) °h
ho conosciuto le nonne, ma non i nonni
- 020 eine::r ist eigentlich in wien (.)
erMORdet worden; (---)
a dire il vero, uno è stato ucciso a Vienna
- 021 man hat ihn (.) TOTgeschlagen,>
l'hanno picchiato a morte

Già uno sguardo alla trascrizione suggerisce come, a differenza dell'analisi precedente, le disfluenze siano più rare. Prevalgono, ad esempio, le micropause (.), la cui funzione, insieme al volume della

voce prevalentemente alto e alla velocità di enunciazione per lo più sostenuta, è quella di dare ritmicità al discorso. È tuttavia opportuno esaminare più da vicino la funzione degli enunciati che presentano pause più lunghe. All'inizio del resoconto, ad esempio, il flusso della narrazione si interrompe (<<*f,rall*> also !KNAPP:! (-) nach dem anschluss (--)) sind sie- (-), 003) e viene ripreso con la correzione *haben sie beide in !WIEN! verlassen, (-)* (004). In questo caso, le pause più lunghe potrebbero essere indizio di progettazione verbale (cfr. Schwitalla 2012: 90).

Alla prima fase del *Bericht* (001-009), che si conclude con il racconto di come si siano conosciuti i genitori, segue la tematizzazione di eventi più negativi, in cui la parlante ricorda i tempi difficili seguiti alla proclamazione dello Stato di Israele (010-016). Questo passaggio è segnalato, da un lato, sul piano prosodico dalla diminuzione della velocità di enunciazione (010, 013), dal volume della voce basso e dal tono discendente; dall'altro, dalla ricorrenza di fenomeni di disfluenza, come pause piene (*äh*, 010, 014-015) e ripetizioni (*die die*, 010). Sono da notarsi, inoltre, l'utilizzo dell'interiezione *nu* (010), il *code-switching* in inglese (*independence*, 010) e la parafrasi *ja: (.) wie die wie der STAAT erstanden ist, (--)* (013): trattasi cioè di elementi che evidenziano che alla parlante sfugge la traduzione tedesca del termine *independence*, suggerita poi dall'intervistatrice (012), e che indicano quindi il bisogno di tempo per formulare il discorso. La seconda fase del resoconto si conclude con la precisazione che le vicende narrate facevano parte di un secondo periodo difficile del trascorso familiare.

Questo commento dà ad Ariella S. l'opportunità di ripercorrere a ritroso il primo periodo difficile vissuto dai genitori, segnato dalla morte dei rispettivi padri (017-021). Il racconto si conclude con la precisazione che il nonno materno fu picchiato a morte a Vienna. Questa fase finale del *Bericht* mette in luce come anche in questa forma di narrazione, sommaria e caratterizzata prevalentemente da un livello di emotività piuttosto controllato, la drammaticità possa aumentare nel momento in cui il parlante mette a fuoco esperienze particolarmente dolorose. Tali considerazioni ben si adattano alla sequenza qui analizzata, in cui la narratrice non tematizza ricordi individuali, del proprio vissuto personale, ma riporta esperienze legate alla memoria familiare, identificandosi con i genitori. Ecco che il volume di voce basso e la diminuzione della velocità di eloquio (017, 019), il tono discendente, ma anche le frequenti pause vuote, gli allungamenti vocalici (*eine::r*, 020) e consonantici (*v::Äter* e *v:erloren*, 018) sono da interpretare, piuttosto, come indizi della tensione emotiva raggiunta.

4. Conclusioni

Partendo dall'assunto che i fenomeni di esitazione possano assolvere a una varietà di funzioni nel parlato spontaneo, tali per cui il discorso può apparire meno fluente nel momento della pianificazione verbale oppure quando emerge un forte coinvolgimento emotivo, il presente lavoro ha cercato di mostrare, attraverso l'analisi di due passi esemplificativi tratti da interviste autobiografiche, come queste considerazioni possano essere rapportate, di riflesso, alla forma assunta dalla narrazione. Nel caso della rappresentazione scenico-episodica (§3.1), che si articola nel racconto in forma drammatica di un unico evento significativo e in cui ricorrono frequenti forme espressive, le disfluenze affiorano in maniera più significativa nei punti in cui aumenta il livello emozionale del racconto. Nel resoconto (§3.2), in cui gli eventi passati vengono presentati in maniera più distanziata, le disfluenze, invece, sono tendenzialmente indicatori di pianificazione verbale, lacune o difficoltà di progettazione o, ancora, di ristrutturazione del discorso.

Le riflessioni qui esposte presentano evidenti limiti quantitativi, dal momento che, per ragioni di spazio, non si è potuto esplorare più approfonditamente le due categorie narrative oggetto di analisi. La ricerca condotta, i cui risultati saranno verificati sulla base di un *corpus* più ampio, mostra, tuttavia, i vantaggi di una microanalisi che metta in relazione diretta i fenomeni linguistici oggetto di studio con la forma di narrazione in cui si inseriscono.

Bibliografia

- Banse, Rainer/Scherer, Klaus R. (1996). *Acoustic Profiles in Vocal Emotion Expression*. In: «Journal of Personality and Social Psychology» 70, 3: 614-636.
- Betten, Anne (2010). *Sprachbiographien der 2. Generation deutschsprachiger Emigranten in Israel: Zur Auswirkung individueller Erfahrungen und Emotionen auf die Sprachkompetenz*. In: Franceschini, Rita (Herausgegeben von). «Sprache und Biographie. [Themenheft]. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)» 40, 160: 29-57.
- Cozzolino, Mauro (2003). *La comunicazione invisibile. Gli aspetti non verbali della comunicazione*. Roma, Edizioni Carlo Amore.
- Crocco, Claudia/Savy, Renata (2003). *Fenomeni Di Esitazioni e Dintorni. Una Rassegna Bibliografica*. In: Crocco, Claudia/Savy, Renata/Cutugno, Francesco (a cura di). «API-Archivio del Parlato Italiano»: 1-31. <http://hdl.handle.net/1854/LU-699576>. Ultima consultazione: 28/04/2020.
- Deppermann, Arnulf (2008). *Gespräche analysieren. Eine Einführung*. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- DGD = Datenbank für Gesprochenes Deutsch. <http://dgd.ids-mannheim.de>.
Ultima consultazione: 04/06/2020.
- Dovetto, Miriam (2010). *Silenzio vs parola fonica. Costrutti metalinguistici opposti o integrati?*. In: «Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata» XXXIX, 1: 63-79.
- Fiehler, Reinhard (1990). *Kommunikation und Emotion*. Berlin, de Gruyter.
- Fiehler, Reinhard (2008). *Emotionale Kommunikation*. In: Fix, Ulla/Gardt, Andreas/Knape, Joachim (Herausgegeben von). *Rhetorik und Stilistik: ein Handbuch historischer und systematischer Forschung*. (HSK 31.1). Berlin, de Gruyter: 757-772.
- Goffman, Erving (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Goodwin, Charles/Heritage, John (1990). *Conversation Analysis*. In: «Annual Review of Anthropology» 19: 283-307.
- IS = Emigrantendeutsch in Israel. <http://hdl.handle.net/10932/00-0332-C3A7-393A-8A01-3> (PID).
- ISZ = Zweite Generation deutschsprachiger Migranten in Israel: <http://hdl.handle.net/10932/00-0332-C453-CEDC-B601-2> (PID).
- Labov, William/Waletzky, Joshua (1967). *Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience*. In: Helm, June (edited by). *Essays on the Verbal and Visual Arts*. Seattle, University of Washington Press: 12-44.
- Leonardi, Simona (2017). *Ricordi nel racconto: tematizzazioni della memoria nell'Israelkorporus (IS e ISW)*. In: Koesters Gensini, Sabine E./Ponzi, Maria Francesca (a cura di). *La lingua emigrata. Ebrei tedescofoni in Israele: studi linguistici e narratologici*. Roma, Sapienza Università Editrice: 141-161.
- Lucius-Hoene, Gabriele/Deppermann, Arnulf (2004). *Rekonstruktion narrativer Identität. Ein Arbeitsbuch zur Analyse narrativer Interviews*. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Lüdtke, Ulrike M. (2015). *Introduction: From Logos to Dialogue*. In: Lüdtke, Ulrike M. (edited by). *Emotion in Language: Theory – research – application*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company: vii-xii.
- Michel, Gabriele (1985). *Biographisches Erzählen – zwischen individuellem Erlebnis und kollektiver Geschichtstradition*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Reershemius, Getrud (1997). *Biographisches Erzählen auf Jiddisch. Grammatische und diskursanalytische Untersuchungen*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Schwarz-Friesel, Monika (2007). *Sprache, Kognition und Emotion: Neue Wege in der Kognitionswissenschaft*. In: Kämper, Heidrun/Eichinger, Ludwig M. (Herausgegeben von). *Sprache – Kognition – Kultur. Sprache zwischen mentaler Struktur und kultureller Prägung. Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache*. Berlin, de Gruyter.
- Schwarz-Friesel, Monika (2013). *Sprache und Emotion (2. Auflage)*. Tübingen, Francke.

- Schwitalla, Johannes (2012). *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung (4. Auflage)*. Berlin, Erich Schmidt Verlag.
- Selting, Margret *et al.* (2009). *Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2)*. In: «Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion» 10: 353-402. <http://www.gespraechsforschung-ozs.de/fileadmin/dateien/heft2009/px-gat2.pdf>.
Ultima consultazione: 08/06/2020.

**LE CESURE DEL PARLATO:
PAUSE, RIFORMULAZIONI
E *CONDUITES D'APPRÔCHE*
NELLA PRODUZIONE DI DUE SOGGETTI
AFFETTI DA PATOLOGIE DEL LINGUAGGIO
IN ETÀ EVOLUTIVA**

Francesca Marra

Abstract

This study examines the types, frequencies and distribution of dysfluencies in narrative and text-reading samples of two children affected by evolutive language pathologies. Speech disruptions, such as silent pauses and vocal hesitations (i.e. filled pauses, revisions, repetitions), have been taken into account. The study suggests that language ability and speech disruptions are strictly linked.

La produzione del linguaggio implica, secondo il celebre modello di Levelt (1989), l'attivazione simultanea di tre processi tra loro interdipendenti, ovvero concettualizzazione, formulazione e articolazione del messaggio, che da pensiero non-linguistico – attraverso l'implementazione di informazioni lessicali, semantiche, sintattiche e fonologiche – si tramuta in sostanza fonica. Ciascuno di questi stadi comporta una serie di operazioni non seriali, ovvero consequenziali, bensì incrementali, ovvero autonome e simultanee.

È proprio la spontaneità del parlato, e con essa la simultaneità delle fasi del suo processamento, a lasciare spazio all'insorgenza di episodi di disfluenza, che occorrono a interrompere il flusso dell'informazione e assumono l'aspetto di interruzioni¹. Pause e riformulazioni, cesure del parlato, si configurano, dunque, come la manifestazione superficiale di *breakdown* nel *processing* linguistico (Rispoli/Hadley 2001).

Allo stesso tempo, tuttavia, le disfluenze assolvono a molteplici altre funzioni. Ad esempio, veicolando messaggi capaci di integrare l'informa-

¹ «Because of the glitch, a caesura (a break or interruption) occurs [...]. [It] is inherited by each successive, lower level of encoding [...]. Eventually, the caesura surfaces as a sentence disruption (e.g. pause, filled pause, repetition)» (Rispoli/Hadley 2001: 1132).

zione linguistica, svolgono funzione paralinguistica alla stregua di fattori soprasegmentali come la prosodia e prossemici come la gestualità (Corley/Stewart 2008). Ancora, consentendo al parlante di riprendere fiato durante la fonazione, risultano necessarie da un punto di vista articolatorio (*ibid.*). Persino a livello percettivo, infine, costituiscono indicatori utili al destinatario nella decodifica del messaggio (Watanabe *et al.* 2008). Ne consegue la necessità di interpretare pause e disfluenze non più come errori², bensì come fenomeni connaturati al linguaggio, «ingranaggio che coopera al funzionamento della lingua» (Bartolomeo *et al.* 2013: 228).

In accordo con chi sostiene che vi sia una correlazione tra abilità linguistiche ed episodi di disfluenza (Guo *et al.* 2008), in questa sede valuteremo cosa accade nella produzione patologica in lingua italiana di due soggetti in età evolutiva, affetti l'uno da Disturbo Specifico del Linguaggio (DSL) e l'altro da Dislessia Evolutiva (DE), ipotizzando che il depotenziamento del *processing* linguistico proprio di questi disturbi possa influire su numero, durata e tipologia di pause presenti (Finneran *et al.* 2009).

1. Tipologia e funzione delle pause

Con il termine disfluenze si fa riferimento a tutti quei «fenomeni che interrompono il flusso del parlato rendendolo discontinuo» (Crocco/Savy 2003: 1); si tratta, dunque, da una parte di pause vuote, caratterizzate cioè da assenza prolungata di segnale fonico, dall'altra di esitazioni vocali, ovvero pause piene, interiezioni, ripetizioni – di sillabe, parole intere o sintagmi – e revisioni.

Rientrano nelle pause silenziose tutti quei «periods of time when no phonation is being made during spoken discourse» (Guo *et al.* 2008: 2) di durata maggiore o uguale a 250 ms. Le pause non silenziose, o piene, comprendono invece da una parte vocalizzazioni e nasalizzazioni (come 'ehm', 'eh', 'uh'), dall'altra le interiezioni, ovvero parole o sintagmi come 'lo sai', 'bene', 'dico' (per l'inglese cfr. Clark/Fox Tree 2003), tutti dotati di significato convenzionale e non lessicale. Le ripetizioni consistono nella reiterazione di unità linguistiche, che possono essere segmenti di parola, parole intere, sintagmi o gruppi di parole. Le revisioni, infine, sono riformulazioni di quanto già detto, determinate dalla riprogrammazione *in itinere* dell'enunciato³. Alle esitazioni vocali si aggiungono poi tutte quelle unità linguistiche impropriamente introdotte nell'enunciato, che Guo *et al.* (2008) definiscono 'orfane' (*orphans*, figura 1).

² Le pause, intese come «errors (random or characteristic) in applying [one's] knowledge of language in actual performance» (Chomsky 1965: 3), si collocherebbero fuori dal linguaggio e pertanto anche dalla teoria linguistica.

³ «Revisions were disruptions that resulted in alteration of lexical, morphological, syntactic, semantic, or phonological material» (Rispoli 2003: 823).

| Type | Operational definition | Example |
|-----------------------|---|---|
| Filled pause | Nonlexical one-syllable filler syllables | <i>(Um) his colt named Blackie.</i> |
| Interjection | Conventional words or phrases that do not contribute information to an utterance | <i>(Well) the horses never got to get any apples.</i> |
| Part-word repetition | The repetition of phonemes or syllables of a word | <i>The girl wanted to (fl*) fly her yellow kite.</i> |
| Whole-word repetition | 1. The repetition of whole monosyllabic or multisyllabic words without emphatic meaning 2. The repetition of whole phrases or multi-words without emphatic meaning | <i>(We) we are safe now.</i> <i>But then (the boy) the boy drowned. (The boy was) the boy was nervous about the birds.</i> |
| Revision | Recognizable modifications of an already-produced unit, which result in alternation of lexical, syntactic, semantic or phonological materials | <i>There was (a f*) a brown fence separated.</i> |
| Orphan | Linguistic units that do not have a reliably identifiable relationship to other units | <i>I will get (in) the money.</i> |

FIGURA 1. Definizione ed esempi di disfluenze (Guo *et al.* 2008: 21).

Ciascuno di questi fenomeni assume una funzione specifica nell'economia del parlato. La presenza di pause vuote, ad esempio, sembrerebbe correlata a difficoltà di tipo sintattico-semantiche (ad es. l'assegnazione dei ruoli tematici; cfr. Levelt 1989), mentre le pause piene sarebbero imputabili al timore del parlante di perdere il proprio ruolo di regia durante la conversazione (Clark 2002). Fungerebbero da *fillers* ai fini della pianificazione del messaggio, infine, tanto le ripetizioni quanto le vocalizzazioni (Clark/Fox Tree 2003).

In conclusione, le disfluenze:

May serve as processing strategies to buy time or repair errors, but they do reflect the occurrence of processing breakdowns in sentence production. Different types of processing breakdowns result in different surface forms of speech disruption (Guo *et al.* 2008: 3).

2. Studi sulle pause: sviluppo tipico

Da principio, l'interesse per disfluenze e dispositivi di esitazione, nato in seno alle prime teorie di processamento linguistico, verteva sulla collocazione di queste nel parlato di soggetti adulti. Maclay e Osgood (1959) hanno per primi ipotizzato una correlazione fra pause e recupero lessicale, rilevandone una cospicua presenza a ridosso di parole piene. È poi emersa l'esistenza di una connessione tra disfluenze e sintassi del periodo. Goldman-Eisler (1968), interrogandosi sulla collocazione sintattica di queste, ha sottolineato che solo alcune pause sono grammaticali, collocate cioè ai confini di frase, mentre altre si trovano disseminate in modo non prevedibile nel flusso del parlato⁴. In

⁴ Nella lettura, di contro, il carattere delle pause sarebbe sempre grammaticale (Crocco/Savy 2003), dato che, come vedremo, non trova riscontro nella lettura patologica (cfr. §5).

prospettiva pragmatico-funzionalista, inoltre, è stata individuata la funzione strategica delle pause, finalizzate ad evitare l'errore nel parlato (Hieke 1981) ed alla presa di turno nella conversazione dialogica (Clark 1994).

A partire dagli anni Novanta, infine, il crescente interesse per l'acquisizione del linguaggio ha determinato che la ricerca sulle pause si rivolgesse all'età evolutiva. Alcuni studi hanno evidenziato come la frequenza degli episodi di disfluenza nell'eloquio dei bambini sia inversamente proporzionale al loro grado di sviluppo grammaticale (Rispoli/Hadley 2001; Rispoli 2003), confermando l'esistenza di un nesso tra collocazione delle disfluenze e competenza sintattica (Wijnen 1990).

3. Studi sulle pause: sviluppo atipico

Se è vero che pause e disfluenze rappresentano delle spie capaci di informarci circa gli ingranaggi che sottendono alla produzione del linguaggio, è immediato ipotizzare che in sistemi linguistici depotenziati o devianti la loro presenza non soltanto sia ingente, ma possa costituire un'occasione di analisi dei meccanismi di errore che soggiacciono al *processing* linguistico. Questo presupposto teorico ha fatto sì che, soprattutto nell'ultimo decennio, lo studio delle disfluenze si rivolgesse anche al parlato patologico.

Bartolomeo *et al.* (2013) hanno analizzato le pause presenti nel *corpus* di parlato schizofrenico CIPPS (Dovetto/Gemelli 2013), evidenziando la presenza corposa di vuoti fonici di durata più lunga del normale in questa categoria di parlanti, mentre Guo *et al.* (2008) e Finneran *et al.* (2009)⁵ si sono occupati della produzione di pause nel parlato spontaneo ed elicitato di soggetti affetti da DSL, sottolineando l'esistenza di una correlazione fra disfluenze e *impairment* linguistico.

4. Lo studio empirico

Col presente contributo intendiamo indagare durata, tipologia e funzione di fenomeni di esitazione in un campione di parlato patologico italiano, sottolineando come la presenza di questi in determinate collocazioni possa essere rivelatrice di una falla nel *processing* linguistico in due patologie dell'età evolutiva: il Disturbo Specifico del Linguaggio (DSL) e la Dislessia Evolutiva (DE). Il DSL è un disturbo evolutivo a carico del linguaggio capace di determinare difficoltà di natura lessicale da una parte (Leonard/Deevy

⁵ «The children with SLI may [...] be less proficient in their language formulation abilities. [...] Speech disruptions [...] may be associated with speech planning and monitoring processes» (Finneran *et al.* 2009: 2).

2004), morfo-sintattica dall'altra (Contemori/Garraffa 2010) e, talora, anche fonologica (Bortolini *et al.* 2006). Anche la DE, pur implicando principalmente un *impairment* fonologico che si ripercuote sull'abilità di conversione delle stringhe di grafemi in fonemi durante la lettura (Snowling 2000), si manifesta attraverso specifiche difficoltà sintattiche, soprattutto nella comprensione e nell'uso di strutture grammaticali complesse, come ad esempio proposizioni relative e pronomi clitici (Cardinaletti/Casani 2019).

I dati che verranno qui discussi⁶ sono tratti da alcune registrazioni di parlato semi-spontaneo e lettura di due soggetti in età evolutiva affetti uno da DSL espressivo, l'altro da DE. I due soggetti, che chiameremo A e B, sono entrambi maschi rispettivamente di 5 e 9 anni d'età all'epoca del *testing*. L'analisi acustica del campione è stata effettuata con Praat 6.1.01 (Boersma/Weenink 2019) e i dati sono stati ricavati manualmente dall'ascolto delle registrazioni e dall'osservazione dello spettrogramma e riportati in trascrizione ortografica secondo le specifiche di Savy (2007).

Dopo aver selezionato tre campioni⁷ dal nostro *corpus*, di cui due, uno per ciascun soggetto, di narrazione elicitata (DG)⁸ ed uno, per il solo soggetto B⁹, di lettura (LT)¹⁰, abbiamo condotto una duplice analisi: da una parte quantitativa, dall'altra qualitativa.

In prima istanza abbiamo individuato, tramite osservazione dello spettro acustico delle registrazioni, la presenza e la durata delle pause silenti, suddividendo queste ultime in pause brevi <sp>, di durata compresa fra i 250 ed i 500 ms, e pause lunghe <lp>, di durata maggiore o uguale a 500 ms¹¹. Di seguito, abbiamo calcolato la lunghezza media delle pause

⁶ Tratti da Marra (2018), tesi magistrale. Tutor: prof.ssa Giovanna Marotta (Università di Pisa); co-tutor: prof.ssa Domenica Romagno (Università di Pisa).

⁷ Per un totale di 8 minuti di lettura ed 8 di conversazione (di cui 5,5 minuti relativi al soggetto A e 2,5 minuti al soggetto B).

⁸ Che segnaleremo come Dialogo (DG), secondo le etichette per la classificazione del tipo di materiale registrato di Savy (2007). Il campione in questione è stato elicitato mediante ascolto, nel caso del soggetto A, e lettura, nel caso del soggetto B, di un breve brano; pertanto, si tratta di un *task* narrativo con elicitazione orale e figurata.

⁹ In quanto il soggetto A non era ancora in età scolare.

¹⁰ Che segnaleremo con LT.

¹¹ I parametri di catalogazione delle pause adottati sono quelli dei corpora CLIPS e CIPPS, descritti da Savy (2007). Qui le pause silenti vengono suddivise in <sp> e <lp> in base a durata e collocazione. Secondo le specifiche di O'Shaughnessy (1992; 1993), per il parlato spontaneo standard, la durata media delle pause silenti collocate ai confini sintattici maggiori, ovvero <lp>, sarebbe pari a 490 ms, mentre sarebbe pari a 270 ms quella delle pause silenti collocate all'interno di sintagma, ovvero <sp>. Sulla base di questi dati, abbiamo suddiviso le pause silenti in brevi, di durata compresa fra i 250 e i 500 ms, e lunghe, di durata superiore a 500 ms, escludendo dal computo tutte quelle di durata inferiore ai 250 ms, di natura articolatoria (Guo *et al.* 2008).

| Tabella 1. Lunghezza media di <sp> e <lp>, media parole corrette, percentuale di silenzio. | | | | |
|---|-----------|-----------|-----------|-------------|
| | <sp> | <lp> | par./min. | % sil./min. |
| LTB | 0,320 sec | 0,992 sec | 46,625 | 41,5% |
| DGA | 0,350 sec | 2,864 sec | 26 | 59% |
| DGB | 0,328 sec | 2,111 sec | 44 | 44% |

così rilevate. Abbiamo, inoltre, conteggiato la media di parole prodotte/lette correttamente al minuto e la percentuale di silenzio per minuto. I dati così raccolti sono riassunti nella tabella 1.

In seconda istanza, le pause piene rinvenute sono state etichettate in funzione della loro tipologia e suddivise in:

- revisioni, ovvero aggiustamenti di unità lessicali già prodotte finalizzati al raggiungimento di un nuovo *target*, che assumono talora l'aspetto di *conduites d'approche*¹²;
- ripetizioni, ovvero reiterazioni di morfemi, parole o sintagmi;
- allungamenti vocalici e consonantici aventi funzione di *filler*;
- parole spezzate, contenenti cioè una pausa vuota al proprio interno.

Una volta catalogate le pause in questo modo, ne abbiamo analizzato la collocazione sintattica, riscontrando la loro presenza ai confini sintattici di enunciato maggiori (ad es. pause poste alla fine dell'enunciato o del periodo) e minori (ad es. pause poste fra costituenti), all'interno di sintagma e all'interno di parola.

Infine, abbiamo catalogato le pause a seconda della funzione da loro svolta a livello pragmatico, individuando pause demarcative, ovvero collocate ai confini sintattici dell'eloquio, disfluenze esitative, ovvero tutti quei dispositivi di esitazione sintatticamente immotivati che fotografano una falla nel *planning* linguistico, e infine disfluenze strategiche, ovvero dispositivi di esitazione con valore di riempitivo.

5. Discussione

La duplice analisi condotta ha messo in luce principalmente tre dati:

- una lunghezza media atipica delle pause lunghe nella produzione dei due soggetti;

¹² «Correzioni spontanee, spesso in sequenza ripetuta e talvolta inefficaci» (Luzzatti 2012: 27).

- la collocazione di pause non soltanto ai confini sintattici dell'enunciato ma anche e soprattutto in posizioni imprevedibili entro la catena del parlato;
- il ricorso frequente a riformulazioni e aggiustamenti sotto forma di *conduites d'aprôche*.

L'analisi quantitativa ha evidenziato innanzitutto la tendenza, nell'eloquio di soggetti in età evolutiva con patologie del linguaggio, a produrre pause silenziose piuttosto lunghe¹³, la cui durata media supera i 2000 ms (tabella 1), in conformità con i dati discussi in Guo *et al.* (2008)¹⁴.

Inoltre, la cospicua percentuale di silenzio al minuto rilevata conferma il dato di Dovetto (2010) secondo cui il vuoto fonico assume una rilevanza diversa in determinate categorie di parlanti.

È emerso, poi, che il carattere assunto dalle pause non è soltanto demarcativo, ovvero sintattico, ma anche strategico, come nei casi di allungamento vocalico o consonantico (1) e di vocalizzazioni e nasalizzazioni stereotipate (2), in cui il parlante sembra ricorrere alla pausa piena consapevolmente nell'intento di recuperare del tempo utile all'elaborazione del messaggio¹⁵:

- (1) A¹⁶: i <ss>sole è colla luna e <pp>poi ? <lp> <ee>eh <sp>
target: il sole è con la luna e poi
- (2) A: <lp> <eh!> <lp> di <lp> di mattina e uno <ee>eh <lp>
 avoda di sela <lp> <mh> <lp> <uh> <P>
target: (uno lavora) di mattina e uno lavora di sera

¹³ Per i parametri di definizione delle pause in termini di durata cfr. §4 n. 11.

¹⁴ Nel loro studio sulle pause nell'eloquio di bambini affetti da DSL, anche Guo *et al.* (2008) hanno riscontrato la tendenza a produrre un più cospicuo quantitativo di pause lunghe in bambini affetti da DSL rispetto ai coetanei di controllo. Se nel nostro caso, tuttavia, la durata media delle pause prodotte dai soggetti sperimentali si attesta oltre la soglia dei 2000 ms, nello studio di Guo e colleghi le pause prodotte con maggior frequenza hanno durata compresa fra i 500 e i 1000 ms.

¹⁵ Si riportano di seguito le sigle utilizzate negli esempi 1-11: <sp>, <lp> pause brevi e lunghe; <P> pausa collocata ai confini sintattici maggiori di enunciato; <CC>, <VV> fenomeni di allungamento, consonantico e vocalico, segnalati tramite ripetizione del fono interessato tra parentesi uncinate; <uh>, <mh> vocalizzazioni e nasalizzazioni; _ pausa all'interno di parola; * neologismi, idiosincrasie e lapsus; + frammenti di parola.

¹⁶ Scorrendo gli esempi, il lettore tenga a mente che il soggetto A manifesta un disturbo fonologico in *output*, che comporta le distorsioni in (1, 2, 6, 7, 8).

Inoltre, soprattutto nei compiti di lettura, un certo numero di pause, collocandosi in posizioni sintatticamente inattese da una parte e non assolvendo ad alcuna funzione strategica dall'altra, assume principalmente carattere esitativo, rivelando così un plausibile depotenziamento linguistico di natura anche sintattica. Di seguito, riportiamo alcuni casi di pausa lunga collocata all'interno del sintagma, dunque all'interno di un costituente (3, 4), nonché di parola (5), nella lettura del soggetto B¹⁷:

(3) B: [da molto <lp> [tempo]_N]_{SP}

(4) B: [alle <lp>[piante]_N]_{SP}

(5) B: [i [prepa_rativi]_N]_{SN}

Infine, quanto alla tipologia di disfluenze presenti, ci è parso che un tratto distintivo, tanto nell'eloquio del soggetto A (6, 7, 8) quanto nella lettura del soggetto B (9, 10, 11), sia rappresentato dalla presenza di *conduites d'aprôche*:

(6) A: scu+ <sp> *sesco
target: Francesco

(7) A: *sansa <sp> sattano
target: saltano

(8) A: *va u fu+ <lp> fa u <pp>pofumo
target: fa un profumo

(9) B: <lp> m<mm> <lp> ma+ <lp> *mara <lp> maturazione
target: maturazione

(10) B: s<ss> <sp> in+ <lp> inche+ <lp> incherar+ <lp> *incherare
target: inzaccherare

(11) B: <lp> s<ss> <sp> asfla+ <lp> *asflatta <lp> *sflattata <sp>
target: asfaltata

¹⁷ Negli esempi (3, 4, 5) abbiamo utilizzato il sistema della parentesizzazione per evidenziare la collocazione sintattica delle pause.

Questi fenomeni, a nostro avviso, denunciano le difficoltà di *encoding* fonologico manifestate dai soggetti, i quali, faticando a raggiungere la configurazione fonologica *target*, avanzano per tentativi, rivedendo e riaggiustando il materiale prodotto.

6. *Conclusion*

Le disfluenze nel parlato sono in grado di rivelare i processi sottesi alla produzione del linguaggio. A maggior ragione, osservarne l'andamento in un sistema disturbato può rivelarsi interessante ai fini della teoria linguistica. Il lavoro qui presentato è dunque da considerarsi preparatorio a ricerche future su pause e disfluenze nella produzione patologica in età evolutiva. Siamo pertanto consapevoli di alcuni limiti.

In primis, il campione qui esaminato è relativo a parlato elicitato e lettura. Guo *et al.* (2008), tuttavia, hanno sottolineato come la scelta del *task* (ad es. parlato spontaneo, semi-spontaneo o elicitato) sia in grado di influenzare il *pattern* di pause prodotte, a causa del maggior grado di controllo sulla programmazione dell'*output* proprio della narrazione. Riteniamo pertanto che sarà opportuno, in prospettiva futura, minimizzare l'effetto del *task* analizzando contestualmente parlato spontaneo, semi-spontaneo ed elicitato. Inoltre, i dati qui analizzati, tratti da un *single-case study*, non sono dotati di valenza statistica. Per questa ragione, le informazioni che ne derivano andranno validate su una popolazione di riferimento più ampia e calibrata.

Fatte queste premesse, il presente studio ha confermato quanto riporta la letteratura, soprattutto di matrice anglofona (Guo *et al.* 2008; Finneran *et al.* 2009), in merito alle disfluenze nel parlato patologico, evidenziandone una presenza copiosa sia nel DSL che nella DE. Inoltre, il carattere esitativo assunto da parte delle pause presenti nel nostro *corpus*, segnalato dall'insorgenza di queste entro i confini sintattici dell'enunciato (3, 4 in §5), parrebbe denunciare un'imaturità delle abilità sintattiche dei soggetti.

Queste difficoltà di *processing* sembrano poi confermate da un dato ulteriore, ovvero dalla durata media anomala delle pause lunghe, che si attesta oltre i valori normalmente presi in considerazione in letteratura (Guo *et al.* 2008). Infine, alla luce della frequenza con cui si presentano, riteniamo che aggiustamenti e riformulazioni nel raggiungimento del *target* (6-11 in §5), tanto nel parlato quanto nella lettura, possano rappresentare un *marker* di disturbo fonologico relativo in particolare alle abilità di *phonological awareness*, sempre depotenziate in soggetti affetti da DE ed occasionalmente anche in soggetti con DSL.

Bibliografia

- Bartolomeo, Cristina/Improta, Elvira/Senza Peluso, Manuela (2013). *Pause vuote e delirio nella Wahnstimmung*. In: Dovetto, Francesca M./Gemelli, Monica (a cura di). *Il parlar matto*. Roma, Aracne Editrice.
- Boersma, Paul/Weenink, David (2019). *Praat – doing Phonetics by Computer*. Version 6.1.01, <https://www.fon.hum.uva.nl/praat/>. Ultima consultazione: 17/11/2020.
- Bortolini, Umberta/Arfè, Barbara/Caselli, M. Cristina/Degasperi, Luisa/Deevy, Patricia/Leonard, Laurence B. (2006). *Clinical markers for specific language impairment in Italian: the contribution of clitics and non-word repetition*. In: «International Journal of Language and Communication Disorders» 41, 6: 695-712.
- Cardinaletti, Anna/Casani, Emanuele (2019). *Pragmatica nell'uso dei pronomi clitici diretti di terza persona singolare in bambini dislessici con e senza disturbo specifico del linguaggio*. In: Nuzzo, Elena/Vedder, Ineke (a cura di). *Lingua in contesto. La prospettiva pragmatica*. Milano, AltLA - Associazione Italiana di Linguistica Applicata 9: 9-27.
- Chomsky, Noam (1965). *Aspects of a theory of syntax*. Cambridge, Mass., MIT Press.
- Clark, Herbert H. (1994). *Managing problems in speaking*. In: «Speech Communication» 15: 243-250.
- Clark, Herbert H. (2002). *Speaking in time*. In: «Speech Communication» 36: 5-13.
- Clark, Herbert H./Fox Tree, Jean E. (2003). *Using uh and um in spontaneous speaking*. In: «Cognition» 84: 73-111.
- Contemori, Carla/Garraffa, Maria (2010). *Comparison of modalities in SLI syntax: A study on the comprehension and production of non-canonical sentences*. In: «Lingua» 120: 1940-1955.
- Corley, Martin/Stewart, Oliver W. (2008). *Hesitation Disfluencies in Spontaneous Speech: The Meaning of um*. In: «Language and Linguistics Compass» 2, 4: 589-602.
- Crocco, Claudia/Savy, Renata (2003). *Fenomeni di esitazione e dintorni: una rassegna bibliografica*. In: Crocco, Claudia/Savy, Renata/Cutugno, Francesco (a cura di). *API: Archivio del Parlato Italiano*. DVD. Napoli, CIRASS - Università degli Studi di Napoli Federico II.
- Dovetto, Francesca M. (2010). *Silenzio vs. parola fonica. Costrutti metalinguistici opposti o integrati?*. In: Orioles, Vincenzo (a cura di). *Il metalinguaggio. Temi e costrutti*. Roma, Pacini Editore, XXXIX: 63-79.
- Dovetto, Francesca M./Gemelli, Monica (2013, a cura di). *Il parlar matto*. Roma, Aracne Editrice.
- Finneran, Denise A./Leonard, Laurence B./Miller, Carol A. (2009). *Speech Disruptions in the Sentence Formulation of School-Age Children with Specific Language Impairment*. In: «International Journal of Language and Communication Disorders» 44, 3: 271-286.

- Goldman-Eisler, Frieda (1968). *Psycholinguistics, Experiments in Spontaneous Speech*. New York, Academic Press.
- Guo, Ling-yu/Tomblin, Bruce J./Samelson, Vicki (2008). *Speech Disruptions in the Narratives of English-Speaking Children with Specific Language Impairment*. In: «Journal of Speech, Language, and Hearing Research» 51, 3: 722-738.
- Hieke, Adolf E. (1981). *A content processing view of hesitation phenomena*. In: «Language and Speech» 24, 2: 147-160.
- Leonard, Laurence B./Deevy, Patricia (2004). *Lexical deficits in specific language impairment*. In: Verhoeven, Ludo/Balkholm, Hans van (edited by). *Classification of developmental language disorders: Theoretical issues and clinical implication*. Mahwah (NJ), Erlbaum: 209-233.
- Levelt, Willem J. (1989). *Speaking: from intention to articulation*. Cambridge, Mass., MIT Press.
- Luzzatti, Claudio G. (2012). *Trattamento dei deficit fonologici e dell'articolazione*. In: Mazzucchi, Anna (a cura di). *La riabilitazione neuropsicologica. Premesse teoriche e applicazioni cliniche*. Milano, Elsevier.
- Maclay, Howard/Osgood, Charles E. (1959). *Hesitation phenomena in Spontaneous English Speech*. In: «Word» 15, 1: 19-44.
- Marra, Francesca (2018). *Disturbo Specifico del Linguaggio e Dislessia Evolutiva: uno studio empirico*. Tesi magistrale, Università degli Studi di Pisa.
- O'Shaughnessy, Douglas (1992). *Analysis of false start in spontaneous speech*. In: *ICSLP-1992 (2nd International Conference on Spoken Language Processing - 1992)*. Banff: 931-934.
- O'Shaughnessy, Douglas (1993). *Locating disfluencies in spontaneous speech: an acoustical analysis*. In: *EUROSPEECH'93 (Third European Conference on Speech Communication and Technology)*. Berlin: 2187-2190.
- Rispoli, Matthew (2003). *Changes in the nature of sentence production during the period of grammatical development*. In: «Journal of Speech, Language, and Hearing Research» 46: 818-830.
- Rispoli, Matthew/Hadley, Pamela (2001). *The Leading-Edge: The Significance of Sentence Disruptions in the Development of Grammar*. In: «Journal of Speech, Language, and Hearing Research» 44: 1131-1143.
- Savy, Renata (2007). *CLIPS. Specifiche per la trascrizione ortografica annotata dei testi*. http://www.clips.unina.it/it/documenti/11_specifiche_trascrizione_ortografica.pdf. Ultima consultazione: 17/11/2020.
- Snowling, Margaret J. (2000). *Dyslexia (2nd Edition)*. Oxford, Blackwell.
- Watanabe, Michiko/Hirose, Keikichi/Den, Yasuharu/Minematsu, Nobuaki (2008). *Filled pauses as cues to the complexity of upcoming phrases for native and non-native listeners*. In: «Speech Communication» 50: 81-94.
- Wijnen, Frank (1990). *The development of sentence planning*. In: «Journal of Child Language» 17: 651-675.

DINAMICHE DI *LANGUAGE SHIFT* ED EROSIONE LINGUISTICA. IL CASO DEL PALENQUERO

Mara Marsella

Abstract

According to the Mühlhäusler's (1986) creole life-cycle model, a permanent contact of a creole with the lexifier acrolectal language, leads to a synchronic variation, giving rise to a unidimensional continuum (Rickford 1987) with mesolectal varieties in the middle. This proto-typical situation exemplified by the case of Jamaican Creole or the Guyanese Creole is not found in Palenquero, a Spanish-bantu creole (Michaelis 2016) spoken in the village of San Basilio de Palenque (Colombia), which does not seem to be undergoing decreolization (Schwegler/Morton 2003). Nevertheless, a process of language shift began by the late 1960s, when the palenqueros started to be strongly stigmatized, leading to a progressive interruption of the intergenerational transmission of the creole and to a radical change of the sociolinguistic scenario (Schwegler 2001). This paper provides theoretical and linguistic evidences of the ongoing language shift of the late 20th century by a preliminary analysis of the attrition phenomena contained in the corpus of Friedemann and Patiño (1983) and shows how the influence of Spanish affects specific morpho-syntactic structures such as the determiner system, the role of preverbal markers, the impersonal construction and the negation.

Tra gli esiti della fenomenologia del contatto linguistico si annoverano cinque dinamiche fondamentali, tra cui la formazione di lingue pidgin, lingue miste e *koinà* dialettali, così come l'emersione di interlingue e fenomeni di convergenza, come ad esempio il livellamento dialettale (Thomason/Kaufman 1988). Il caso polarmente opposto ed estremo della scomparsa di uno dei sistemi linguistici in contatto, che si identifica con il ripristino della situazione di assenza di contatto, comporta due esiti principali: il fenomeno di cattura e di *language shift*. La cattura corrisponde all'«effetto finale di un insistito processo di convergenza ed eteronomia, uno dei due sistemi finisce per diventare così simile e vicino strutturalmente all'altro, da esserne 'catturato', da diventare cioè una semplice varietà della lingua dominante» (Berruto 2009: 11). La

sostituzione di lingua (*language shift*) si verifica quando, in un ambiente plurilingue, un codice linguistico perde progressivamente domini d'impiego e parlanti attivi nel giro di alcune generazioni, e culmina con la morte dello stesso sistema e l'adozione della *target language* come unica risorsa comunicativa (Weinreich 1967: 68).

Dunque il concetto di *language shift*, definito da Li (2000: 497) «a process in which a speech community gives up a language in favour of another», è iponimo del più ampio *language loss*, considerato da de Bot (2001: 66) «the decline of language proficiency of an individual of a group of speakers».

Fishman (1965) afferma che la sostituzione di lingua ha luogo nel momento in cui una lingua perde la sua funzione nella compartimentazione gerarchica delle varietà caratterizzanti un repertorio, e si conclude nel giro di tre generazioni di parlanti. Tale perdita si articola in quattro momenti: nel primo, la L2 penetra solo marginalmente nei domini di impiego lavorativo ed extra-familiari; in una seconda e terza fase la sovrapposizione tra L1 e L2 aumenta progressivamente, con risultati non trascurabili sui diversi livelli strutturali delle varietà in contatto. Nell'ultima fase si concretizza la perdita dei domini ove i parlanti ricorrono alla L1 in modo quasi definitivo¹.

1. Variabili extra-linguistiche come catalizzatori della sostituzione di lingua

Tra le variabili meramente linguistiche che coadiuvano l'instradarsi del *language shift* vi è certamente la prossimità tipologica tra i due sistemi in contatto (Thomason/Kaufman 1988: 65). Ma vi sono anche precise variabili extralinguistiche che possono concorrere all'attivazione di dinamiche di sostituzione di lingua (Grosjean 1982: 107).

Oltre al contatto costante delle due varietà, tra le variabili che catalizzano l'avviarsi del *language shift* all'interno di una comunità multilingue, Grosjean (1982) menziona fattori di grado: I) socio-demografico, come le ridotte dimensioni della comunità, e dunque il rapporto poco equo tra

¹ Di tale modello, tuttavia, Muysken (2008: 289-291) ne evidenzia alcuni limiti: Fishman (1965), infatti, sembra non valutare la possibilità di un bilinguismo comunitario prolungato nel tempo, vale a dire una «cross-generational competence in both languages» (ivi: 290), così come il fatto che, in casi estremi, vi sono delle difficoltà nella possibile emersione di nuove generazioni. Ad esempio, durante il XVIII sec., gli schiavi che giungevano in Suriname avevano un'aspettativa di vita compresa tra i 5 e i 10 anni, implicando un basso tasso di natalità e un alto tasso di mortalità. Non vanno, inoltre, dimenticate quelle *in-group languages* segrete diffuse in Africa in numerosi gruppi religiosi.

il numero dei parlanti del basileto e il numero totale dei membri della comunità, la bassa stratificazione socio-economica e il grado di scolarizzazione dei membri della comunità; II) istituzionale, come l'assenza di una pianificazione linguistica o di interventi politici a salvaguardia della varietà a rischio; III) psicologico, tra cui il mutamento dello *status* della lingua soggetta all'influsso della varietà dominante che comporta il radicamento all'interno della comunità dello stigma in seno alla cultura rappresentata dalla lingua, e la conseguente perdita di identità etnolinguistica. Come anche constatato in Grenoble e Whaley (1998: 24), il calo delle motivazioni di impiego di un sistema linguistico e, dunque, la precaria volontà della comunità linguistica di trasmetterlo alla generazione successiva, possono indubbiamente contribuire all'originarsi del *language shift*.

2. Il caso del palenquero. L'interruzione della trasmissione intergenerazionale e l'ipotesi di language shift

Analogamente al saramaccano (Suriname) ed all'angolar (isola di São Tomé), il palenquero, parlato nel villaggio di San Basilio de Palenque (Colombia), è un *maroon creole* a base spagnola e con substrato bantu² – kikongo – (Schwegler 1996), sorto nel XVII secolo durante la piena epoca coloniale quando, sottraendosi allo strapotere spagnolo, numerosi schiavi fuggiaschi deportati dall'Africa occidentale – detti *maroons* – si isolarono in villaggi indipendenti per creare comunità autonome (Arends 1995). San Basilio de Palenque è una comunità bilingue di circa 4000 abitanti, in cui il creolo coesiste con lo spagnolo, varietà di superstrato e fonte del maggior apporto morfo-lessicale³.

Ci si chiede se la varietà oggi parlata dalla comunità bilingue di Palenque sia parzialmente decreolizzata o non abbia, al contrario, intrapreso il percorso del *continuum* post-creolo. Dal momento che i primi lavori dedicati al creolo di Palenque risalgono solo alla seconda metà del 1900 (Escalante 1954; Montes Giraldo 1962; Bickerton/Escalante 1970; Lewis 1970), e poiché la prima grammatica più esauriente è quella di Friedemann e Patiño (1983) – d'ora in avanti F/P (1983) –, non è possibile conoscere la natura più embrionale del creolo né, dunque, fornire una risposta certa al quesito. Secondo Lipski (2016), e come previamente proposto da

² Per un approfondimento sulla genesi del creolo in analisi vale la pena consultare il recente lavoro di Parkvall e Jacobs (2020).

³ Aderendo alla tassonomia proposta da Berruto (2007: 19-21), il repertorio della comunità linguistica in esame, per la compresenza autoctona e storicamente radicata dei due sistemi linguistici, si configura in un bilinguismo di tipo endogeno.

Schwegler (2001), e al contrario di quanto insinuato dal titolo del lavoro di Megenny (1986) *El palenquero: un lenguaje post-criollo colombiano*, il palenquero non è ancora una varietà decreolizzata, anche se nella seconda metà del 1900 accennava ad avviarsi un progressivo *language shift*.

Le prime testimonianze etnografiche e le interviste attuate durante le ricerche di campo del villaggio di Palenque riferiscono che, durante gli anni '60 e '70 del XX secolo, numerosi stereotipi e pregiudizi etnico-razziali sorsero nei confronti dei *palenqueros* i quali, vivendo di povertà e miseria e costretti ad emigrare verso la costa settentrionale del Caribe alla volta di nuove opportunità lavorative, vennero travolti da una profonda stigmatizzazione per via delle loro origini (Lipski 2005; Schwegler 2001: 413). Chiave identitaria e simbolo culturale di una micro-comunità ai margini della memoria, e giudicato dalla popolazione colombiana *costeña* uno spagnolo *mal hablado*, il palenquero conobbe un graduale abbandono del suo impiego a partire dai più giovani, fetta demografica della comunità certamente più incline all'emigrazione per ragioni di impiego. Schwegler (1996: v. 1, 42), descrivendo la situazione sociolinguistica del villaggio del 1993, riportò che molti giovani abitanti di San Basilio de Palenque non erano in grado di parlare né di comprendere la *lengua*. Moñino (2002: 228), dopo una lunga indagine sul campo condotta ad intervalli tra il 1994 ed il 1998, affermò che «los niños y los adolescentes ya sólo tienen de ella un conocimiento pasivo y se limitan al uso de algunas oraciones que les sirven de emblema identitario más que de medio de comunicación».

Un ruolo decisivo è da imputare alla generazione adulta che, oltre ad abbandonare l'impiego del creolo, ne ostacolò arbitrariamente la trasmissione intergenerazionale, consentendo l'avvio di un graduale processo di *language shift* (Schwegler 2001). Non a caso, è l'ambiente familiare il terreno primario ove la trasmissione linguistica si realizza, insieme agli ambienti educativi e scolastici (Li *et al.* 1992).

Stando così le cose, il repertorio linguistico su scala macro-comunitaria derivato è tutt'altro che uniforme se si considera che, se da un lato la popolazione più anziana era pienamente bilingue, dall'altro gli adulti avevano rinunciato all'impiego del palenquero nella conversazione ordinaria, ed imposto il monolinguisimo ai figli e dunque alla generazione successiva, riducendo il ventaglio delle varietà linguistiche disponibili ad un'unica risorsa dominante (Schwegler 2001; Lipski 2012).

3. Dal piano sociolinguistico a quello linguistico: l'erosione linguistica

Se la sostituzione di lingua è considerata l'esito estremo della fenomenologia del contatto su un piano meramente sociolinguistico, gli aspetti di riduzione linguistica interni al sistema che ne derivano ven-

gono definiti di erosione (Dal Negro 2005). Secondo Myers-Scotton (2002: 164) i fenomeni di erosione linguistica sono infatti valutati come esiti di una dinamica di contatto in un contesto bilingue, come quella di *language shift* e la conseguente, ma non in ogni caso, morte della lingua.

3.1 Evidenze dal palenquero: l'analisi preliminare del corpus

Nel caso del palenquero, in seguito alla forte stigmatizzazione socio-identitaria della comunità di cui ha gravemente risentito ed alle dinamiche sociolinguistiche prima argomentate, sono osservabili fenomeni di indebolimento delle strutture tipicamente isolanti del creolo, in favore di quelle fusivo-flessive della lingua lessificatrice.

Il *corpus* all'interno del lavoro di F/P (1983), ricavato dai lavori sul campo condotti dai due studiosi alla fine degli anni '70, contiene non pochi casi di erosione linguistica in differenti livelli linguistici.

Un'analisi preliminare del *corpus* dimostra che negli anni '70-'80 del XX secolo un numero considerevole di fenomeni di erosione ha colpito il sistema morfologico e sintattico del creolo. A seguire, si analizzeranno, attraverso uno studio meramente introduttivo, le strutture che appaiono colpite dall'attrito con una frequenza più elevata. Non saranno pertanto descritti fenomeni che, in una primissima indagine quantitativa, sono giudicati sporadici e con una ridotta frequenza nell'occorrenza.

3.1.1 I determinanti

Il palenquero non possiede articoli determinativi singolari e plurali, ma ricorre alla marca pre-nominale del plurale *ma* – ad es. *ma besino mi* 'i miei vicini' (Lipski 2020: 37-38). L'articolo indefinito singolare è *un*, per entrambi i generi; il plurale si forma mediante giustapposizione dell'indefinito *un* e la marca del plurale, *un ma*.

Il *corpus* di F/P (1983) fornisce non poche esemplificazioni di frasi contenenti l'articolo determinativo, flesso per genere e numero a seconda del nominale con il quale concorda, palesando un chiaro intervento ad opera della lingua di superstrato (1).

(1) Determinanti

a. (ivi: 235)

| | | | | | | | | |
|------|-----------|------|-------|----------|--------|----|------|--------|
| Pero | <i>el</i> | año | pasao | a | rrendí | un | poko | majaná |
| But | DET | year | last | PFV.PAST | meet | a | few | guy |

'But last year some guys met'.

b. (ivi: 242)

A ten jende ke a bese asé saká, asé lanká la
 There are people that sometimes HAB take HABtake DET

mitá

half

‘There are people that sometimes take, take half of it’.

3.1.2 La frase verbale

La frase verbale mostra un decisivo influsso dello spagnolo, che ha comportato una riduzione significativa dell’impiego delle marche preverbalí atte all’espressione del tempo, aspetto e modo, tra cui *ta* < sp. *estar* (imperfettivo/progressivo), *tan* (futuro e condizionale), *a* (perfettivo/passato), *asé* (abituale) e marca zero \emptyset (presente e imperativo) (Schwegler 1998; Lipski 2016)⁴.

In (2.a), ad esempio, si osserva la sostituzione del verbo pal. *bení* (< sp. *venir*) con l’imperativo flessò *benga* < sp. *venga*; lo stesso dicasi per la forma alla terza persona singolare *dise* < sp. *dice* in (2.b), sostituita al pal. *ablá*, o *chitiá* ‘dire’. Anche in (2.c) *bamo* < sp. *vamos* viene impiegata al posto del pal. *bae*.

(2) Frase verbale

a. (F/P 1983: 226)

Entonse konejo \emptyset ablá: niña, *benga* ke suto
 Then rabbit \emptyset PRES.say girl IMP.come that 1PL

tan jugá un juego baraja akí
 IRR.FUT play a game card here

‘Then the rabbit says: girl, come on, because we are going to play cards’.

b. (ivi: 243)

Ese ngineo é mu gueno, *dise* ma jende
 DEM banana COP very good PRES.say PL people

‘This banana is very good, people say’.

⁴ Il palenquero, come la maggior parte delle lingue creole, ricorre a marche preverbalí seguite dal verbo all’infinito. In palenquero sono solo due i morfemi grammaticali suffissati alla forma base del verbo, rispettivamente il morfema *-ba* (imperfettivo) e *-ndo* (progressivo), ma non necessariamente impiegati (Schwegler 1998).

c. (ivi: 249)

Bamo a tablero, kojé un tisa p' (b)o
IMP.go to blackboard IMP.take a chalk to 2SG

miná, komo sabé ma ke yo nu
IRR.see how PRES.know more than 1SG NEG
'Let's go to the blackboard, take a chalk so that you can see you don't know more than I do'.

3.1.3 La costruzione impersonale

Come anche riportato in Dieck (2008), la struttura sintattica riflessiva del palenquero, sia essa diretta o indiretta, si costruisce mediante la forma denominata *null reflexive* (Muysken/Smith 1995: 284). Vale a dire che, a differenza del superstrato, il palenquero non ricorre a pronomi riflessivi incaricati ad esprimere il legame di coreferenzialità tra l'agente ed il paziente di un predicato⁵. Allo stesso modo, l'uso del clitico impersonale viene omesso.

In (3.a), però, il costrutto impersonale viene realizzato mediante il clitico sp. *se*, seguito da una forma verbale per altro flessa alla terza persona singolare, aderendo perfettamente alla struttura dell'acroletto.

(3) Forma impersonale

a. (F/P 1983: 203)

Suto asé bae pa Tubbako, ayá se bende
1PL HAB go to Turbaco there REF PRES.sell

planda, ayá se bende yuka, ayá se bende
plantain there REF PRES.sell yuka there REF PRES.sell

ñame

yam

'We use to go to Turbaco, there plantain is sold, *yuka* is sold, *yam* is sold'.

3.1.4 La frase negativa

Anche la frase negativa ha presentato forti segnali di erosione: in palenquero la formazione delle frasi negative prevede la collocazione della marca *nu* al termine di frase (Lipski 2020: 50-51). Tuttavia, negli

⁵ Si osservi infatti l'esempio proposto in Dieck (2008: 140):

P' í polé presentá.
So that 1SG PRES.can introduce.
'[...] so that I can introduce myself'.

esempi in (4), si osserva la pre-collocazione della particella negativa *no* alla forma verbale nuovamente flessa per tempo e persona, costruzione dunque fedelmente ripresa dallo spagnolo.

(4) Frase negativa

a. (F/P 1983: 204)

I a kansá, i a ta akí ke no
1SG PFV tired 1SG PFV COP here that NEG

puero ku punchera ke má. *Tengo*
PRES.can with punch bowl that more PRES.have

ejto a enfemmá mí: ma muela.
DEM PFV get sick 1SG PL tooth

‘I am tired, I am done with the punch bowl. This is what makes me sick: the teeth’.

b. (ivi: 235)

Ombe, si, asía un poko año ke su(to) no *asíamo*
Man yes for a few year that 1PL NEG IMPPAST-do

fieta akí.

party here

‘Man, yes, it has been some years since we haven’t been partying here’.

4. Conclusioni

La situazione attuale della comunità di San Basilio de Palenque ha nuovamente mutato il suo profilo sociolinguistico dal momento che, in seguito all’attuazione dei programmi di rivitalizzazione linguistica e dopo essere stata inserita nel 2008 nella lista dei patrimoni immateriali dell’umanità dall’UNESCO, la coscienza identitaria ed il recupero della dignità delle proprie origini hanno stimolato numerosi abitanti del villaggio a tornare ad impiegare il palenquero nella conversazione ordinaria, oltre che a sviluppare quella che Giles *et al.* (1977: 308) definiscono *ethnolinguistic vitality* (‘vitalità etnolinguistica’).

Inoltre, i parlanti più giovani hanno intrapreso un processo di apprendimento del creolo come L2 attraverso programmi di etno-educazione formalmente istituiti nelle scuole primarie.

Come conferma Lipski (2012: 27-28), non solo gli abitanti di Palenque sono orgogliosi delle loro origini che si rispecchiano limpidamente nella lingua di contatto, ma hanno progressivamente ripristinato e por-

tato alla luce l'impiego di forme lessicali più arcaiche ormai accantonate, successivamente sostituite da lessemi di derivazione dal superstrato. La preferenza dell'uso conscio di forme di origine bantu, piuttosto che dei corrispettivi significanti etimologicamente derivati dallo spagnolo, sarebbe da imputare ad una percezione di tali forme come più 'esotiche' e distanti dalla cultura di riferimento dell'acroletto. Dunque, lessemi come *posá* 'casa', *mai* 'madre', *chitiá* 'parlare, dire', *canatulé* 'fame', *ngubá* 'arachidi', *burú* 'denaro', vengono sostituiti alle più comuni voci ispano-derivate *casa*, *mamá*, *jablá*, *jambre*, *maní*, *dinero*.

Le evidenze sul piano morfologico e sintattico proposte preliminarmente in questo lavoro hanno l'unico fine di chiarire a quali livelli l'interferenza dell'acroletto possa aver agito. Le dinamiche di erosione linguistica in ambienti caratterizzati da repertori più complessi non sono indubbiamente insolite, ma nel caso del palenquero meritano ulteriori riflessioni rispetto a quelle fin ora ricevute.

Bibliografia

- Arends, Jacques (1995). *The socio-historical background of creoles*. In: Arends, Jacques/Muysken, Pieter/Smith, Norval (edited by). *Pidgins and Creoles: An Introduction*. Amsterdam, John Benjamins: 15-24.
- Berruto, Gaetano (2007). *Lingue minoritarie e sociolinguistica del contatto*. In: Consani, Carlo/Desideri, Paola (a cura di). *Minoranze linguistiche. Prospettive, strumenti, territori*. Roma, Carocci: 17-31.
- Berruto, Gaetano (2009). *Confini tra sistemi, fenomenologia del contatto linguistico e modelli del code-switching*. In: Iannaccaro, Gabriele/Matera, Vincenzo (a cura di). *La lingua come cultura*. Novara, UTET-De Agostini: 3-34.
- Bickerton, Derek/Escalante, Aquiles (1970). *Palenquero: A Spanish Based Creole of Northern Colombia*. In: «Lingua» 32: 254-267.
- Dal Negro, Silvia (2005). *Il codeswitching in contesti minoritari soggetti a regressione linguistica*. In: «Rivista di Linguistica» 17, 1: 157-178.
- de Bot, Kees (2001). *Language use as an interface between sociolinguistic and psycholinguistic processes in language attrition and language shift*. In: Klatter-Folmer, Jetske/Van Avermaet, Piet (edited by). *Theories on Maintenance and Loss of Minority Languages*. Münster, Waxmann: 65-81.
- Dieck, Marianne (2008). *La lengua de palenque: avances en la investigación de su estructura gramatical*. In: «Lingüística y literatura» 54: 133-146.
- Escalante, Aquiles (1954). *Notas sobre el Palenque de San Basilio, una comunidad negra en Colombia*. In: «Divulgaciones Etnológicas» 3: 207-359.
- Fishman, Joshua (1965). *Who speaks what language to whom and when?* In: «La Linguistique» 1, 2: 67-88.

- Friedemann, Nina S. de/Patiño Rosselli, Carlos (1983). *Lengua y sociedad en el Palenque de San Basilio*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Giles, Howard/Bourhis, Richard Y./Taylor, Donald M. (1977). *Towards a theory of language in ethnic group relations*. In: Giles, Howard (edited by). *Language, Ethnicity and Intergroup relations*. London, Academic Press: 307-348.
- Grenoble, Lenore A./Whaley, Lindsay J. (1998). *Toward a typology of language endangerment*. In: Grenoble, Lenore A./Whaley, Lindsay J. (edited by). *Endangered languages: language loss and community response*. Cambridge, Cambridge University Press: 22-54.
- Grosjean, François (1982). *Life with Two Languages: An Introduction to Bilingualism*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Lewis, Anthony (1970). *A descriptive analysis of the Palenquero dialect (a Spanish-based creole of northern Colombia, South America)*. M.A. thesis, University of the West Indies.
- Li, Wei (2000). *The Bilingualism Reader*. London, Routledge.
- Li, Wei/Milroy, Lesley/Ching, Pong Sin (1992). *A two-step sociolinguistic analysis of code-switching and language choice*. In: «International Journal of Applied Linguistics» 2, 1: 63-86.
- Lipski, John M. (2005). *A History of Afro-Hispanic Language: Five Centuries and Five Continents*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Lipski, John M. (2012). *The “new” Palenquero: Revitalization and re-creolization*. In: File-Muriel, Richard/Orozco, Rafael (edited by). *Varieties of Colombian Spanish*. Frankfurt/Madrid, Vervuert: 21-41.
- Lipski, John M. (2016). *Palenquero and Spanish. A first psycholinguistic exploration*. In: «Journal of Pidgin and Creole Languages» 31, 1: 42-81.
- Lipski, John M. (2020). *Palenquero and Spanish in Contact. Exploring the interface*. Amsterdam/Philadelphia, Benjamins.
- Megenney, William (1986). *El palenquero: un lenguaje post-criollo colombiano*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Michaelis, Susanne M. (2016). *Avoiding bias in comparative studies: Stratification by lexifier and substrate*. In: «Journal of Language contact» 10, 1: 1-35.
- Moñino, Yves (2002). *Las construcciones de genitivo en palenquero: ¿una semantaxis africana?* In: Moñino, Yves/Schwegler, Armin (al cuidado de). *Palenque, Cartagena y Afro-Caribe: Historia y lengua*. Tübingen, Niemeyer: 227-248.
- Montes Giraldo, José Joaquín (1962). *Sobre el habla de San Basilio de Palenque (Bolívar, Colombia)*. In: «Thesaurus» 17, 2: 446-450.
- Mühlhäusler, Peter (1986). *Pidgin and creole linguistics*. Oxford, Basil Blackwell.
- Muysken, Pieter (2008). *Creole Studies and Multilingualism*. In: Kouwenberg, Silvia/Singler, John V. (edited by). *The Handbook of Pidgin and Creole Studies*. Malden/Oxford, Blackwell: 287-308.

- Muysken, Pieter/Smith, Norval (1995). *Reflexives*. In: Arends, Jacques/ Muysken, Pieter/Smith, Norval (edited by). *Pidgins and Creoles: An Introduction*. Amsterdam, John Benjamins: 271-288.
- Myers-Scotton, Carol (2002). *Contact linguistics: Bilingual encounters and grammatical outcomes*. Oxford, Oxford University Press.
- Parkvall, Mikael/Jacobs, Bart (2020). *Palenquero origins. A tale of more than two languages*. In: «Diachronica: Online-first articles». <https://www.jbe-platform.com/content/journals/10.1075/dia.19019.par>. Ultima consultazione: 15/11/2020.
- Rickford, John R. (1987). *Dimensions of a creole continuum: History, texts, and linguistic analysis of Guyanese Creole*. Stanford, Stanford University Press.
- Schwegler, Armin (1996). “*Chi ma "kongo": lengua y rito ancestrales en El Palenque de San Basilio (Colombia)*”. Frankfurt, Vervuert.
- Schwegler, Armin (1998). *El palenquero*. In: Perl, Matthias/Schwegler, Armin (al cuidado de). *América negra: panorámica actual de los estudios lingüísticos sobre variedades hispanas, portuguesas y criollas*. Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana: 219-291.
- Schwegler, Armin (2001). *The myth of decreolization: The anomalous case of Palenquero*. In: Holzschuh, Ingrid/Schneider, Edgar (edited by). *Degrees of restructuring in creole languages*. Amsterdam, John Benjamins: 409-436.
- Schwegler, Armin/Morton, Thomas (2003). *Vernacular Spanish in a Microcosm: Kateryano in El Palenque de San Basilio (Colombia)*. In: «Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana (RILI)» 1, 1: 97-159.
- Thomason, Sarah/Kaufman, Terrence (1988). *Language Contact, Creolization, and Genetic Linguistics*. Berkeley, University of California Press.
- Weinreich, Uriel (1967). *Languages in contact, findings and problems*. New York, Linguistic Circle of New York.

IL RUOLO DELLA PAUSA NELLE FIGURAZIONI RITMICHE

Martina Turconi

Abstract

This paper aims to classify rests according to their role in rhythmic configurations in music and language. Through various examples in both domains, the relationships of rests with metre, rhythm and grouping structures is analysed in depth. Finally, we investigate the interactions between linguistic and music domains concerning rests, especially in vocal compositions.

1. La pausa

Il termine ‘pausa’ nella sua definizione è generalmente inteso come cesura, interruzione solo momentanea del parlare. Fin dall’antichità studiosi come Aristide Quintiliano (II-IV sec. d.C.) si sono posti il problema della definizione di questo fenomeno mettendolo spesso in relazione al silenzio, all’interruzione momentanea del suono. Aristide Quintiliano nel *De Musica*¹ definisce l’elemento strutturale della pausa come elemento vuoto, il «tempo senza suono finalizzato al riempimento del ritmo» (I 18). Se quindi dal punto di vista musicale la pausa è sempre contraddistinta da un silenzio strutturale, il punto di vista linguistico e pragmatico caratterizzano questo vuoto: il silenzio può avere funzione comunicative. Watzlawick *et al.* (1997), nelle proprie massime sulla comunicazione, asseriscono che non solo la comunicazione tra emittente e ricevente è carica di significato, ma lo è anche l’assenza della comunicazione stessa. Tanto che il primo assioma comunicativo afferma che «non si può non comunicare»:

Se si accetta che l’intero comportamento in una situazione di interazione ha valore di messaggio, vale a dire è comunicazione, ne consegue che comunque ci si sforzi, non si può non comunicare e gli altri, a loro volta, non possono non rispondere a queste comunicazioni e in tal modo comunicano anche loro (Watzlawick *et al.* 1967: 41).

¹ Edizione di riferimento: Aristide Quintiliano (2010).

Quindi, tanto le parole quanto il silenzio sono messaggi in grado di influenzare i soggetti della comunicazione. Questo assioma è trasferibile anche in ambito musicale: la pausa, infatti, non è un semplice silenzio tra eventi sonori. Essa può avere, invece, varie funzioni, tanto di interruzione che di cesura tra due momenti consecutivi, o ancora può arricchirsi anch'essa di un significato proprio.

Quando caratterizziamo la pausa come interruzione, volontaria o involontaria, di un'esecuzione, essa non avrà seguito e la comunicazione si fermerà in maniera netta, lasciando spazio al silenzio. Il silenzio, inteso come pausa tra due frasi musicali in interazione dialogica tra di loro o tra turni locutori di una conversazione tra due parlanti, assumerà, invece, un carico comunicativo diverso. Le pause in questi ultimi casi rispecchiano non un'interruzione, bensì una cesura: il turno comunicativo che l'emittente interrompe lascia spazio all'interlocutore di rispondere, permettendogli di agire una comunicazione efficace. La pausa come cesura è possibile anche in ambito musicale sia in un brano polifonico che in un brano monodico. Laddove nel primo sono più voci o più strumenti a dialogare fra loro, in una composizione solistica è lo stesso strumento o cantante che risponde e dialoga con sé stesso. Questa risposta può essere una ripetizione della frase musicale precedente suonata con un'interpretazione diversa o può essere la presentazione di un nuovo tema, come per esempio nella forma sonata².

Il legame esistente tra pause linguistiche e pause musicali è evidente, tanto che anche in una delle più note grammatiche musicali, Károlyi (1969) introduce il paragrafo sulla pausa nel seguente modo:

Parlando possiamo talvolta rendere efficace il nostro pensiero più col servirci di un breve silenzio al momento giusto, che con l'uso di un maggior numero di parole o frasi; in ogni caso il tempo ci è indispensabile per prendere respiro e riflettere prima di procedere. In musica, tali silenzi sono indicati da un segno chiamato *pausa* (Károlyi 1969: 37).

Avendo definito il concetto di pausa dobbiamo ora definire il contesto nel quale essa trova il suo posto, si realizza, ovvero all'interno e/o all'esterno di figurazioni ritmiche, siano esse musicali o linguistiche, e, almeno per quanto riguarda la musica occidentale, entro una struttura metrica. Proveremo, dunque, nei prossimi paragrafi, a stilare una tassonomia delle pause che metta in dialogo i linguaggi musicale e linguistico.

² «Struttura che si applica ad un singolo movimento. La forma sonata classica presenta una triplice divisione fondamentale: esposizione, sviluppo e ripresa» (Károlyi 1969: 143).

2. *Metro e ritmo*

Ritmo e metro sono, nel panorama culturale della musica occidentale, due nozioni spesso correlate. Possiamo definire, in termini generali, il ritmo come una caratteristica peculiare, una proprietà del processo attraverso il quale vengono prodotti o percepiti dei suoni, che è strettamente correlata con la durata, le ripetizioni e la successione temporale di prominenze e avvallamenti sonori (cfr. Simons 2019). La percezione del ritmo è, infatti, una percezione attiva, che coinvolge processamenti sensoriali gerarchici, dal basso verso l'alto (*bottom-up*) e dall'alto verso il basso (*top-down*), dei suoni musicali, linguistici e di altra varia natura (cfr. London 2012; Rimmele *et al.* 2018; Poeppel/Assaneo 2020; cfr. *infra*, §4). Anche il metro dipende da meccanismi percettivi: esso è, infatti, il nostro senso endogeno di organizzazione ritmica che si manifesta dalla percezione di stimoli periodici, strutturati temporalmente in maniera ciclica. Questi stimoli periodici vengono detti pulsazioni o *tactus*, ovvero astrazioni percettive caratterizzate da picchi di energia attenzionale (cfr. Large/Palmer 2002). La frequenza (cicli per secondo) con la quale si susseguono queste pulsazioni regola il tempo di un brano, mentre il numero di impulsi che intercorrono tra un impulso prominente e il successivo determinano il metro. Sulla struttura metrica così prodotta si innestano i cosiddetti 'gruppi ritmici' (*grouping structures*), che consistono, quindi, in organizzazioni temporali di durate, o più precisamente di intervalli sonori, ovvero gli intervalli compresi tra l'attacco di un evento sonoro e l'attacco dell'evento immediatamente successivo: *inter-onset interval* (IOI, cfr. Drake/Parncutt 2001).

Per definizione, quindi, il metro è composto da impulsi contigui, raggruppati in battute, che non presentano intervalli vuoti e silenziosi tra di loro. Al contrario, i gruppi ritmici, delimitati da cambi di intensità, timbro, altezza e/o durata, non hanno questa necessità, e possono presentare pause tra di loro. Infatti, possono essere formati anche da una singola durata. Inoltre, la scansione degli accenti non è predefinita come nelle strutture metriche; al contrario, un accento può occorrere in qualsiasi luogo all'interno del gruppo ritmico (cfr. London 2012).

3. *Tipi di pausa*

Dal punto di vista percettivo, quindi, possiamo asserire che il ritmo è caratterizzato da, e potrebbe essere quindi definito come, una combinazione delle forme di organizzazione del metro e della *grouping structure* (Drake/Parncutt 2001). Nell'interazione tra questi due prin-



FIGURA 1. Gruppi ritmici: a. gruppo ritmico isocrono con notazione esecutiva a modo di staccato; b. tre gruppi ritmici isocroni consecutivi separati da pause dal valore di un quarto (semiminima).

cipi, quindi, le pause giocano funzioni diverse: funzione espressiva o pragmatica (1); funzione strutturale (2); funzione fisiologica (3); funzione dialogica (4). Prendiamo ad esempio due strutturazioni ritmiche semplici come quelle presentate nella figura 1. Il primo esempio (1a) presenta quello che viene considerato un gruppo ritmico con intervalli di durata isocroni (semiminime) all'apparenza senza pause esplicite. Il secondo (1b) presenta invece più gruppi ritmici isocroni consecutivi costituiti da semiminime intervallate da pause della medesima durata.

Entrambe le figurazioni potrebbero avere delle semiminime come pulsazione soggiacente; nel primo caso, la figurazione ritmica superficiale si sovrapporrebbe alla pulsazione sottostante in un rapporto di uno a uno, mentre nel secondo esempio ogni tre semiminime una pulsazione rimarrebbe silente. Nonostante venga inserita una pausa, però, la percezione del *tactus* continua a manifestarsi nel senso di periodicità metrica a livello soggiacente, riportando la figurazione ritmica superficiale ad una strutturazione metrica definita. Le pause sono, quindi, in questo caso necessarie sia per la comprensione del metro sottostante alla manifestazione ritmica che per la suddivisione del flusso sonoro in gruppi ritmici ripetuti nel tempo; hanno quindi una funzione strutturale (2). Ritorniamo però all'esempio (a) della figura 1: anch'esso presenta delle pause esecutive. Esse, però, vengono rappresentate nella notazione musicale in maniera implicita: i punti giustapposti alle note indicano l'esecuzione delle stesse a modo di staccato. Ciò significa che il ritmo con il quale l'esempio dovrà essere realizzato prevederà un'esecuzione di crome consecutive intervallate da pause della stessa durata. Queste pause però non hanno la funzione di suddividere in più gruppi ritmici formati da una singola durata quello che, non solo all'apparenza, è un unico gruppo ritmico, bensì hanno una mera funzione espressiva (1). Non vanno ad intaccare,



FIGURA 2. Figurazione ritmica (London 2012: 7).

cioè, né la strutturazione metrica soggiacente, né la *grouping structure*, bensì l'esecuzione ritmica superficiale. Infatti, la durata fisica dell'evento sonoro, ovvero l'intervallo di tempo tra l'attacco e la coda della nota, può essere più corta del suo *IOI* dove l'esecuzione prevede uno stile staccato, come in questo caso, o più lunga, se invece viene richiesto uno stile legato³.

Altra funzione hanno, invece, le pause non annotate dovute alla respirazione. Vengono concretamente eseguite dai musicisti e alterano l'esecuzione effettiva della *performance* musicale, ma non modificano né la percezione metrica né quella della *grouping structure*, ovvero non modificano la percezione ritmica della composizione musicale. Infatti, «IOIs are often perceived categorically in relation to surrounding IOIs. The categories tend to correspond to the note values of music notation and are usually unaffected by typical deviations from metronomic timing» (Drake/Parncutt 2001). Possiamo, quindi, dire che hanno una funzione prettamente fisiologica (3). Allo stesso modo, si potrebbe fare la stessa considerazione a livello linguistico: le pause di respirazione nel parlato non modificano percettibilmente il ritmo della lingua.

Vediamo ora una strutturazione ritmica più complessa. Nella figura 2 vengono rappresentati tre gruppi ritmici in anacrusi o in levare, ovvero il cui inizio è posizionato sui tempi deboli della battuta musicale, che si ripetono nella stessa posizione mensurale. Per permettere questa scansione metrica è necessario riportare nella notazione scritta la pausa che intercorre tra le diverse *grouping structures*. Senza di esse i gruppi ritmici non avrebbero la stessa valenza metrica e la stessa forza sonora. Senza alcun'altra annotazione agogica⁴, infatti, la partenza in levare posiziona la prominenzza del gruppo rit-

³ Per 'legato' si intende l'esecuzione di due o più note consecutive tramite un flusso sonoro continuo, ovvero non spezzato dall'intervento di alcun silenzio causato dall'articolazione delle note stesse (cfr. Chew 2001).

⁴ Si intende con 'agogica', dal greco *ᾠδή* ('movimento'): «parola di significato vasto e generale, che si riferisce al fenomeno del ritmo in tutta la sua portata intrinseca e dinamica. [...] Con la parola *agogica* si vuole intendere quello che di soggettivo, variabile e intuitivo v'ha nel ritmo stesso. La ritmica appartiene alla teoria empirica; essa studia e classifica fatti già osservati: l'*agogica* è nella pratica stessa del

mico sull'ultima durata, ovvero in battere, dove si colloca l'accento metrico forte del tempo $12/8$.

Ancora, quindi, possiamo vedere come le pause permettano, come nella figura 1a, di ricondurre la figurazione ritmica superficiale ad una strutturazione metrica definita. Permettono, cioè, l'*entrainment*⁵ con il *tactus*: «once we are entrained to a regular cycle of beats, we are able to interpolate missing beats (and may even “hear” a phenomenal articulation) where there is a silence» (London 2012: 7). Questo particolare tipo di pause è stato denominato in letteratura «loud rests» (Cooper/Meyer 1960; London 1993; Windsor 1993). La sua denominazione scaturisce da un potente esempio musicale: la pausa presente a battuta 280 del primo movimento della sinfonia di Beethoven detta *Eroica*, che Cooper e Meyer definiscono come «the loudest silence in musical literature». In un contesto musicale ricco di conflitti metrici (emiola o *hemiola*)⁶ al momento di massima forza energetica l'orchestra intera si interrompe in levare. Beethoven segna, infatti, sul battere immediatamente successivo una pausa per tutte le sezioni. Il momento di spaesamento, però, non permane a lungo, e sulla stessa battuta riparte l'intera sezione degli archi, in levare, con una nuova sezione tematica (cfr. Appendice, figura 5). «In most cases our self-supplied metric articulations go unnoticed because most of the time they are redundant: metric articulations at the levels of the downbeat, beat, and beat-subdivision(s) tend to be phenomenally present somewhere in the musical texture» (London 1993: 4). L'*entrainment* metrico anticiperebbe, quindi, a livello cognitivo una strutturazione ritmica uguale a quelle precedenti, in cui il tessuto musicale terminerebbe su un battere espresso. Ma questo non accade nell'esempio beethoveniano, ove l'ascoltatore subisce uno shock metrico. La pausa acquista, quindi, una carica funzionale forte: interrompe la struttura precedente, e ne introduce una nuova. Difatti, il senso della pulsazione, «once established, tends to be continued in the mind and musculature of the listener, even though [...] objective pulses may cease or may fail for a time to coincide with the previously established pulse series» (Cooper/Meyer 1960: 3). In questo caso, dunque, la pausa

fenomeno ritmico, in quanto esso, per attuarsi, è condizionato da fattori individuali» (Pannain 1929).

⁵ Si intende con 'entrainment': «the synchronization of brain activity to the temporal structure of a stimulus or between the activity of neural elements» (Poeppel/Assaneo 2020: 326).

⁶ «A common form of rhythmical change in baroque and classical music is the *hemiola*, in which two groups of three beats are replaced with three groups of two beats (or *vice versa*), giving the impression or effect of a shift from triple to duple meter or back, without changing the time signature» (Simons 2019).

beethoveniana raccoglie in sé sia la funzione espressiva o pragmatica (1) sia quella strutturale (2).

Abbiamo accennato nell'introduzione anche ad un altro tipo di pause, che potremmo qui chiamare dialogiche (4), ovvero tutte quelle pause a conclusione di una frase musicale che danno spazio ad un'altra voce di dialogare con la voce precedente. Tipicamente le ritroviamo in composizioni polifoniche, si pensi a composizioni orchestrali come la già citata sinfonia *Eroica* di Beethoven, nella quale, per esempio tra le battute 45-55 (cfr. Appendice, figura 6), i legni e i primi violini dialogano tra di loro, riproponendo uno ad uno il gruppo ritmico tematico. Anche in questo caso le pause svolgono, sicuramente, una funzione strutturale (2), ma sono anche necessarie per permettere il dialogo tra le varie voci strumentali (4).

4. *Musica e lingua*

Abbiamo visto come la pausa possa avere diverse funzioni all'interno del tessuto ritmico di composizioni musicali e che in determinati casi la similitudine con il parlato è saliente. Ancora, sappiamo che nel parlato tipico le pause e le disfluenze possono svolgere funzioni paralinguistiche, pragmatiche e fisiologiche, queste ultime necessarie non solo a livello di respirazione, ma anche in termini di preparazione articolatoria e di recupero sintattico e grammaticale e di decodifica (cfr. Canepari 1985; 2007). Al contrario, nel parlato atipico le disfluenze e le pause linguistiche sembrerebbero uno degli indicatori di *impairment* linguistico (per una migliore disamina di questi aspetti delle pause e cesure linguistiche rimando al saggio di Marra, contenuto in questo stesso volume; cfr. anche Guo *et al.* 2008; Bartolomeo *et al.* 2013).

Analizziamo, quindi, come funziona la decodifica degli stimoli acustici, linguistici e musicali, a livello percettivo. L'involuppo spettrale della forma d'onda di uno stimolo linguistico presenta una oscillazione composta da segmenti di maggiore e minore pressione sonora (dB) che si susseguono in maniera quasi regolare nel tempo. Proprio queste oscillazioni, con le rispettive durate e prominenze, determinano quello che siamo soliti chiamare 'ritmo linguistico'. Lo stimolo linguistico viene così scomposto in «chunks», 'pezzi', generalmente corrispondenti alle unità sillabiche, rendendo possibile il processo di decodifica e comprensione del significato a livello cerebrale (Poeppel/Assaneo 2020). Come è possibile vedere nella figura 3, le unità minime, ovvero le sillabe, ricorrono ad intervalli pressappoco regolari, ed i confini sillabici (indicati dalle frecce) presentano dei picchi di intensità negativi, tendenti a zero.

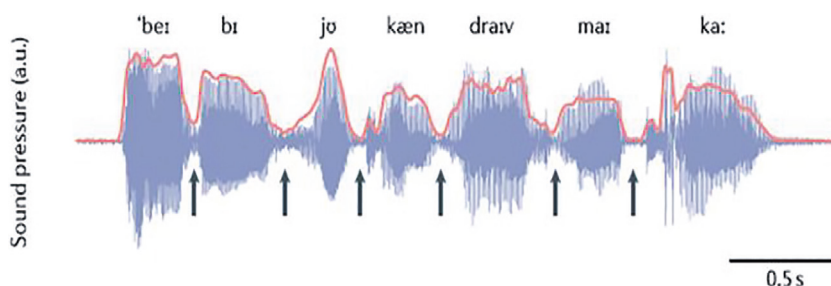


FIGURA 3. Rappresentazione dell'oscillogramma della frase 'Baby you can drive my car' e del corrispettivo involucre spettroscopico. Le frecce, che indicano i confini sillabici, ricorrono ad intervalli distribuiti in maniera abbastanza regolare sulla linea temporale (Poepel/Assaneo 2020: 323).

Analizzando allo stesso modo le composizioni musicali possiamo notare, anche in questo caso, un andamento oscillatorio dell'involucro spettroscopico, che si muove, però, in maniera decisamente più regolare. Le modulazioni temporali a livello musicale, come abbiamo visto nel §2, sono collegate all'attacco e alla coda delle note.

L'ascolto di questi stimoli acustici induce un *entrainment* delle onde oscillatorie neuronali a basse frequenze della corteccia uditiva con la struttura ritmica dell'involucro spettroscopico del segnale acustico. Questo *entrainment*, che a sua volta induce un *entrainment* della corteccia motoria, è necessario per la corretta segmentazione del segnale e per la sua successiva decodifica (cfr. Poepel/Assaneo 2020; Luo/Poepel 2007; Ding/Simon 2012).

Nelle composizioni musicali di carattere vocale le unità minime ritmiche musicali e linguistiche, note e sillabe, compartecipano alla strutturazione ritmica del brano. La fluida ritmicità del parlato si trova, così, soggiogata dalla strutturazione metrica e dalla scansione periodica del ritmo musicale. Nelle canzoni folkloriche, tipicamente popolari (ad es. canzonette, filastrocche e ninna nanne), le due unità si trovano in stretta correlazione: presentano, infatti, nella maggioranza dei casi una configurazione sillabica, ossia ad ogni sillaba corrisponde un'unica nota (cfr. Hayes/Kaun 1996). Nelle composizioni classiche invece, accanto alla configurazione sillabica ritroviamo molto spesso una configurazione melismatica ovvero ad una singola sillaba vengono fatte corrispondere due o più note (cfr. Károlyi 1969). Ancora, come in poesia ad una posizione metrica possono corrispondere due sillabe attraverso i fenomeni di sinalefe e sineresi, anche nelle composizioni vocali è presente molto spesso lo stesso fenomeno. Questa

The image shows a musical score for a vocal part. The lyrics are: «-strie - ro ver-soil. tem - pio s'in - cam - mi - na, co - me tur - bi - - ne che ne - ro trag-gio - vun - que la ro-». A red circle highlights the word «turbine», which is split across two measures. The first measure contains «tur - bi - -» and the second measure contains «ne che ne - ro». The red circle is drawn around the notes for «tur - bi - -» in the first measure, indicating a metrical caesura (cesura metrica) at the end of the word.

FIGURA 4. Cesura metrica all'interno della parola «turbine», in Verdi (1988): atto primo, *Coro di donne, leviti e vecchi ebrei*, battute 41-43.

compartecipazione non è esente da fenomeni criptici e configurazioni interessanti. Vediamone un esempio.

Un uso peculiare delle pause si ritrova nelle composizioni vocali composte con l'intento di mettere in musica dei versi poetici: la cesura metrica, presente per esempio negli endecasillabi, dodecasillabi o ottonari, viene talvolta riproposta come pausa esplicita a livello ritmico-musicale. Alle volte, pur di mantenere la struttura metrica del verso, e quindi la pausa musicale, le parole cui una cesura cade nel mezzo vengono fisicamente separate da una pausa nella esecuzione canora del verso stesso. Nella figura 4 ne proponiamo un esempio: la parola «turbine» del verso «come turbine che nero», ottonario con cesura dopo la quarta posizione metrica, viene spezzato nella esecuzione canora, per mantenere la simmetria della configurazione ritmica della quartina a cui il verso appartiene. Una pausa del tutto innaturale del parlato viene invece usata, senza creare eccessivi problemi a livello percettivo, nel cantato, proprio a causa del diverso statuto che il ritmo possiede nelle composizioni musicali.

5. Conclusioni

Abbiamo visto come le pause assumano un diverso ruolo ed una diversa funzione a seconda della modalità comunicativa nelle quali vengono usate, e come, quando queste modalità entrano in contatto, si possano creare delle situazioni di interesse particolari. Riteniamo, dunque, sia necessario riconsiderare il ruolo delle pause negli

studi sul ritmo, nei quali spesso, soprattutto a livello produttivo, non vengono tenute in considerazione come unità a sé stanti e portatrici di ritmo. Nell'analisi acustica quantitativa del ritmo linguistico e musicale, infatti, l'analisi ritmica delle pause viene aggirata prendendo a campione soltanto quegli stimoli e quelle configurazioni ritmiche in cui queste non sono presenti (vedi ad es. Patel/Daniele 2003). Al contrario, qualora si scelga di non scartare i suddetti stimoli, le pause non vengono considerate come durate autosufficienti per la computazione delle metriche. Vengono, infatti, estromesse dall'analisi computazionale o incorporate alle unità ritmiche che le precedono.

Infine, riteniamo che le analisi di un mezzo comunicativo misto, come le composizioni vocali, potranno arricchire il dibattito teorico qui presentato.

Bibliografia

- Aristide Quintiliano (2010). *Sulla musica*. A cura di Gabriella Moretti, Bari, Levante.
- Bartolomeo, Cristina/Improta, Elvira/Senza Peluso, Manuela (2013). *Pause vuote e delirio nella Wahnstimmung*. In: Dovetto, Francesca M./Gemelli, Monica (a cura di). *Il parlar matto*. Roma, Aracne Editrice.
- Beethoven, Ludwig van (2008). *Symphony Nr. 3 in Eb minor, Op. 55* [1803-1804]. In: CCARH = Center for Computer Assisted Research in the Humanities. <https://pdf.musedata.org/?id=beet-sym3-2008>. Ultima consultazione: 25/11/2020.
- Canepari, Luciano (1985). *L'intonazione. Linguistica e paralinguistica*. Napoli, Liguori.
- Canepari, Luciano (2007). *Fonetica e tonetica naturali*. Monaco, LINCOM Publishers.
- Chew, Geoffrey (2001). *Legato*. In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford, Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16290>. Ultima consultazione: 25/11/2020.
- Cooper, Grosvenor W./Meyer, Leonard B. (1960). *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago, University of Chicago Press.
- Ding, Nai/Simon, Jonathan Z. (2012). *Emergence of neural encoding of auditory objects while listening to competing speakers*. In: «Proceedings of the National Academy of Sciences» 109, 29: 11854-11859.
- Drake, Carolyn/Parncutt, Richard (2001). *Rhythm*. In: Deutsch, Diana *et al. Psychology of Music*. In: *Grove Music Online*. Oxford, Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42574>. Ultima consultazione: 25/11/2020.

- Guo, Ling-yu/Tomblin, Bruce J./Samelson, Vicki (2008). *Speech Disruptions in the Narratives of English-Speaking Children with Specific Language Impairment*. In: «Journal of Speech, Language, and Hearing Research» 51, 3: 722-738.
- Hayes, Bruce/Kaun, Abigail (1996). *The Role of Phonological Phrasing in Sung and Chanted Verse*. In: «Linguistic Review» 13, 3-4: 243-304.
- Károlyi, Ottó (1969). *Grammatica della musica*. Torino, Einaudi [*Introducing Music* 1965. Trad. italiana Giorgio Pestelli].
- Large, Edward W./Palmer, Caroline (2002). *Perceiving Temporal Regularity in Music*. In: «Cognitive Science» XXVI: 1-37.
- London, Justin (1993). *Loud Rests and Other Strange Metric Phenomena (or, Meter as Heard)*. In: «Music Theory Online» 0, 2. <https://mtosmt.org/issues/mto.93.0.2/mto.93.0.2.london.pdf>. Ultima consultazione: 25/11/2020.
- London, Justin (2012). *Three Things Linguists Need to Know About Rhythm and Time in Music*. In: «Empirical Musicology Review» VII, 1-2: 5-11.
- Luo, Huan/Poeppel, David (2007). *Phase Patterns of Neuronal Responses Reliably Discriminate Speech in Human Auditory Cortex*. In: «Neuron» 54, 6: 1001-1010.
- Pannain, Guido (1929). *Agogica*. In: TRECCANI = *Enciclopedia italiana*. http://www.treccani.it/enciclopedia/agogica_%28Enciclopedia-Italiana%29/. Ultima consultazione: 25/11/2020.
- Patel, Aniruddh D./Daniele, Joseph R. (2003). *An empirical comparison of rhythm in language and music*. In: «Cognition» 87: B35-B45.
- Poeppel, David/Assaneo, M. Florencia (2020). *Speech Rhythm and Their Neural Foundations*. In: «Nature» XXI: 322-334.
- Rimmele, Johanna M./Morillon, Benjamin/Poeppel, David/Arnal, Luc H. (2018). *Proactive Sensing of Periodic and Aperiodic Auditory Patterns*. In: «Trends in Cognitive Science» XXII: 870-882.
- Simons, Peter (2019). *The Ontology of Rhythm*. In: Cheyne, Peter/Hamilton, Andy/Paddison, Max (edited by). *The Philosophy of Rhythm: Aesthetics, Music, Poetics*. Oxford, Oxford University Press: 62-75.
- Verdi, Giuseppe (1988). *Nabucodonosor: dramma lirico in quattro parti di Temistocle Solera e Giuseppe Verdi*. A cura di Roger Parker, Chicago/Milano, The University of Chicago Press/Ricordi [1842].
- Watzlawick, Paul/Beavin, Janet Helmick/Jackson, Donald Deavila (1997). *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi delle patologie e dei paradossi*. Roma, Astrolabio Editore [*Pragmatics of Human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes* 1967. Trad. italiana Massimo Ferretti].
- Windsor, W. Luke (1993). *Dynamic Accents and the Categorical Perception of Metre*. In: «Psychology of Music» XXI: 127-140.

Appendice

The image shows a page of a musical score for Beethoven's Symphony No. 5, first movement, measures 276-283. The score is arranged in a standard orchestral format with parts for Flutes 1-2, Oboes 1-2, Clarinets 1-2 (Bb), Bassoon 1-2, Cor 1-2 (E), Cor 3 (E), Trumpets 1-2 (E), Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello/Double Bass. The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is 4/4. The score is marked with dynamics such as *f* and *decresc.*. A red oval highlights a 'loud rest' in measure 280 across all parts, with 'decresc.' markings in the string parts.

FIGURA 5. Beethoven (2008), primo movimento Allegro con brio, battute 276-283. A battuta 280 viene segnalata in rosso la «loud rest» evidenziata da Cooper/Meyer (1960).

The image displays a page of a musical score for Beethoven's Symphony No. 5, first movement, measures 43-50. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl 1-2, Ob 1-2, Cl 1-2 (B), Fag 1-2, Cor 1-2 (E), Cor 3 (E), Tr 1-2 (E), Timp. E-B, Vln 1, Vln 2, Vla., and Vc + Cb. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p dolce* and *p*. Red arrows are placed above the staves, pointing to specific rhythmic motifs that are repeated across different instruments, illustrating the concept of rhythmic figuration and its role in the music's structure.

FIGURA 6A. Beethoven (2008), primo movimento Allegro con brio, battute 43-50. Con le frecce rosse vengono indicati i gruppi ritmici tematici che vengono riproposti tra le diverse voci orchestrali.

The image displays a page of a musical score for Beethoven's Symphony No. 5, first movement, measures 51-60. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The score includes parts for Flutes (Fl 1-2), Oboes (Ob 1-2), Clarinets (Cl 1-2, B), Bassoons (Fag 1-2), Cor Anglais (Cor 1-2, E), Trumpets (Tr 1-2, E), Violins (Vln 1, 2), Violas (Vla.), Cellos (Vc.), and Double Basses (Cb.).

Red arrows point to specific rhythmic motifs in the Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Violin parts, which are then repeated in other instruments. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

FIGURA 6B. Beethoven (2008), primo movimento Allegro con brio, battute 51-60. Con le frecce rosse vengono indicati i gruppi ritmici tematici che vengono riproposti tra le diverse voci orchestrali.

PARTE SECONDA
LETTERATURA

**«UN VERO PERSONAGGIO NELLA POSTERITÀ»:
AUTORE E PUBBLICO TRA *PARTE PRIMA*
E *PARTE SECONDA* NELLA VITA DI ALFIERI**

Monica Zanardo

Abstract

This paper focuses on the structure of Alfieri's autobiography (Vita) and namely on two overlapping structural partitions: on the one hand, the division into Epoche and chapters (which is a thematic pattern); on the other hand, the division into two Parts (which originates from two writing phases). Besides not influencing the structure of the author's autobiography, the division into two Parts allows us to consider how Alfieri's relation with his work and with his self-representation changes over the time.

Divisa in due parti (*Parte prima* e *Parte seconda*) ma articolata in quattro *Epoche* (*Puerizia*, *Adolescenza*, *Giovinezza* e *Virilità*) suddivise a loro volta in un numero variabile di capitoli, la *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso* è un'opera percorsa da numerose interruzioni. La più macroscopica, corrispondente alla divisione in due *Parti*, è il riflesso di una interruzione compositiva: mentre la prima redazione della *Parte prima* è stata vergata a Parigi nel 1790 e poi rivista e corretta a Firenze a partire dal 1798, la prima e unica redazione della *Parte seconda* è ascrivibile al 1803¹. Nel riprendere in mano le proprie memorie a distanza di circa otto anni Alfieri, come è noto, ha modificato il testo della prima redazione della *Parte prima*, non soltanto operando una radicale revisione stilistica², ma anche intervenendo su alcuni passaggi³ e, con particolare insistenza, su due zone sensibili dell'autobiografia: i capitoli conclusivi dell'*Epoca terza*⁴ e l'ultimo capitolo della

¹ Sulla diacronia compositiva della *Vita* cfr. almeno Fassò (1951), Dossena (1967) e Mazzotta (2003).

² Di «una vera e propria ricreazione» parla Fubini (1977: 21).

³ Per un raffronto tra le due redazioni della parte prima, cfr. almeno (oltre ai già citati contributi di Fassò, Dossena e Mazzotta) i classici Jenni (1952), Binni (1953), Bigi (1954), Ferrero (1959).

⁴ Sui quali si veda in particolare Dossena (1967).

Parte prima (*Vita* IV, 19)⁵. Il lavoro di revisione che porta dalla prima alla seconda redazione della *Parte prima* non ridisegna, tuttavia, l'architettura dell'autobiografia, già solidamente definita all'altezza del 1790: come osserva Di Benedetto, «il modo di valutare il proprio passato restò quello fissato nel 1790» (Di Benedetto 2003; 2013: 83), ed è programmaticamente articolato attorno alla «conversione letteraria»⁶ dell'autore che, come ricorda Gino Tellini, «si colloca non per nulla proprio nel cuore del libro, a suggello della Giovinezza e a preludio della Virilità, esattamente nel Capitolo decimoquinto dell'Epoca III, ovvero nel Capitolo trentesimo su sessantuno complessivi» (Tellini 2003: XXI). Dal punto di vista strutturale, dunque, proprio la «conversione» costituisce il perno della ricostruzione autobiografica di Alfieri, marcando la separazione tra le prime tre *Epoche*, «che narrano della remota vocazione, delle incertezze, delle contraddizioni dell'ancora inconscio poeta» (Fubini 1977: XV) e l'*Epoca quarta*, in cui Alfieri fa coincidere la propria *Virilità* con il perseguimento del «duro impegno [...] di farsi autor tragico» (*Vita* IV, 1).

Non ci diffonderemo su questa prima cesura (tematica e strutturante) che, giocata sul motivo topico della conversione, permette ad Alfieri di recuperare il modello petrarchesco, rileggendolo in chiave laica. Vorrei concentrarmi, invece, sulla meno studiata cesura strutturale (ma, come vedremo, non strutturante) che separa la *Parte prima* dalla *Parte seconda* e che, indotta da una interruzione compositiva, ingloba una cesura biografica (il trauma della Rivoluzione) alla quale tuttavia Alfieri non intende accordare, nella sua ricostruzione retrospettiva, un rilievo significativo. La *Parte seconda* della *Vita*, infatti, non apre a una nuova e diversa fase dell'itinerario poetico e biografico dell'autore, configurandosi esplicitamente come *Continuazione della Quarta Epoca*, della quale continua la progressione numerica dei capitoli: entrato nella *Virilità* inseguendo «la fiamma di gloria» (*Vita* IV, 1), ne esce «dopo 28 anni di quasi continuo inventare, verseggiare, tradurre, e studiare» (*Vita* IV, 31).

La divisione in *Parte prima* e *Parte seconda*, che interrompe il blocco tematicamente e narrativamente compatto dell'*Epoca quarta*, inarca dunque la struttura attentamente calibrata della *Vita*, orchestrata su un

⁵ Cfr. almeno Binni (1953). Per un riepilogo e un più dettagliato repertorio bibliografico sui contributi dedicati alle revisioni di *Vita* IV, 19 rimando a Zanardo (2019). Qui e altrove si citano i passaggi della *Vita* indicando l'epoca in numero romano e i capitoli in cifre arabe; il testo utilizzato è qui quello a cura di Mario Fubini e Arnaldo Di Benedetto (Alfieri 1977).

⁶ L'espressione è dello stesso Alfieri (cfr. *Vita* III, 1).

bilanciato equilibrio tra le varie *Epoche*. Come già osservato da Cesare Segre, infatti, la ripartizione dei capitoli segue una progressione geometrica in cui ciascuna epoca presenta un numero di capitoli pari alla somma delle precedenti: cinque capitoli per l'*Epoca prima*; dieci per la *Seconda*; quindici per la *Terza* e trentuno – di cui l'ultimo può considerarsi un epilogo – per l'*Epoca quarta* (Segre 1993: 133-134). Questa doppia scansione (l'una, tematica e narrativa, in *Epoche* e capitoli; l'altra, compositiva, in *Parti*) è all'origine di «una serie di cesure interne che moltiplicano [...] le fini e gli inizi e quindi anche le occasioni di bilancio e le nuove messe a fuoco del discorso» (Tatti 2002: 112): cesure che spezzano il filo narrativo e spostano la prospettiva dell'autore rispetto alla materia narrata, con particolare evidenza nel capitolo conclusivo della *Parte prima* e nel sintetico *Proemietto* che apre la *Parte seconda*.

Questi momenti di bilancio costituiscono tuttavia un prezioso documento per sondare uno slittamento nel rapporto di Alfieri con la propria produzione letteraria e con la propria immagine pubblica in quanto autore: mentre i diciannove capitoli della *Parte prima* dell'*Epoca Quarta* sono teleologicamente orientati alla stampa delle *Opere* presso Kehl e all'edizione Didot delle *Tragedie*, nella *Parte seconda*, invece, Alfieri dà disposizioni su un nutrito *corpus* di inediti, destinati a vedere la luce (così come l'autobiografia) dopo la sua morte. Tra i due momenti compositivi dell'autobiografia si inseriscono i traumatici sviluppi della Rivoluzione Francese, con la conseguente fuga da Parigi nel 1792 e, successivamente, la ristampa pirata delle opere non pubblicate⁷. Ne discendono almeno due conseguenze: per la *Parte prima* la necessità di chiarire le ragioni di alcune opere (e, segnatamente, delle opere più esposte sul piano politico) di cui Alfieri non aveva potuto impedire la circolazione; per la *Parte seconda* la necessità di circoscrivere un *corpus* di inediti e di individuare in modo esplicito, in un dialogo serrato con il proprio archivio letterario, la produzione autorizzata, di cui Alfieri pianifica la circolazione postuma. In questi termini, pur risolvendosi apparentemente nella mera segnalazione di una interruzione compositiva e successiva ripresa, la separazione tra *Parte prima* e *Parte seconda* rappresenta a sua volta una cesura (certo più impalpabile rispetto alla centralità della «conversione» letteraria) tra due diversi modi di rapportarsi alla propria opera e al proprio pubblico.

⁷ Eventi ripercorsi da Alfieri rispettivamente in *Vita* IV, 22 e IV, 28. Per l'edizione pirata del Molini e la conseguente polemica con Pierre-Louis Ginguené, cfr. almeno Del Vento (1999: 503-509).

Dettata dagli eventi rivoluzionari (pur parzialmente rimossi dall'autore, e ricacciati sullo sfondo) questa cesura agisce, in modo retroattivo, sulla *Parte prima*: Alfieri, infatti, in fase di revisione apporta alcune modifiche volte a circostanziare con più dettaglio da una parte le ragioni che lo hanno risolto a stampare le proprie opere, dall'altra le motivazioni che lo hanno indotto a non pubblicare le *Rime*, l'*Etruria vendicata* e i due trattati politico-letterari. Se nella redazione del 1790 si limitava a registrare: «ho finito parimente di stampare a Kehl le rime, e le prose, e il poema; cose tutte, ch'io non penso punto a pubblicare per ora» (Alfieri 1951 II: 219), nel passaggio alla seconda redazione precisa:

Quanto poi alle sei mie diverse opere stampate in Kehl, non voglio pubblicare per ora altro che le due prime, cioè *L'America Libera*, e *La Virtù sconosciuta*; riserbando l'altre a tempi men burrascosi, ed in cui non mi possa esser data la vile taccia, che non mi par meritare, di aver io fatto coro con i ribaldi, dicendo quel ch'essi dicono, e che pur mai non fanno, né fare saprebbero, né potrebbero (*Vita* IV, 19).

Frattanto, il libraio Molini di Parigi aveva però messo in circolazione un'edizione pirata delle opere che l'autore si era premurato di riserbare a «tempi men burrascosi», inducendo così Alfieri a fornire una più precisa giustificazione dei suoi scritti e a rivendicare con più energia la sua presa di distanza rispetto alla Rivoluzione. Esemplare in tal senso il breve paragrafo che Alfieri aggiunge, nella seconda redazione, in merito al trattato *Della Tirannide*, certo il più esposto al rischio di essere assimilato alle logiche rivoluzionarie:

Che se poi vi ho scorti degli sbagli, o delle amplificazioni, come figli d'inesperienza e non mai di mal animo, ce li ho voluti lasciare. Nessun fine secondo, nessuna privata vendetta mi ispirò quello scritto. Forse ch'io avrò o male, o falsamente sentito, ovvero con troppa passione. Ma e quando mai la passione pel vero e pel retto fu troppa, allorché massimamente si tratta di immedesimarla in altrui? Non ho detto che quanto ho sentito, e forse meno che più. Ed in quella bollente età il giudicare e raziocinare non eran fors'altro che un puro e generoso sentire (*Vita* IV, 4).

Il trattato non viene disconosciuto o rinnegato ma, ricondotto al puro slancio di una giovanile passione per la libertà e di un genuino odio verso la tirannide, viene ridimensionato rispetto a una più matura riflessione sulle questioni storico-politiche, attribuendo alla «inesperienza» gli «sbagli» che pure l'autore vi ha successivamente individuato.

La *Parte Prima* è dunque tutta tesa all'approdo della stampa: è anche per sottrarsi ai vincoli censori cui dovevano sottostare i sudditi dello stato sabauda che Alfieri decide, nel 1778, di «disvassallarsi» (*Vita* IV, 6), consapevole dell'«impossibilità di rimanere in Torino stampando, o di stampar rimanendovi» e che «con molti guai e pericoli *gli* sarebbe avvenuto di stampar fuori» (*ibid.*). Poco meno di dieci anni dopo, nel 1787, è anche per onorare al meglio «l'impegno della intrapresa stampa» (*Vita* IV, 18) che si stabilisce a Parigi. Osserveremo, inoltre, che nella *Parte Prima* Alfieri, nel ripercorrere l'ideazione e stesura delle proprie opere, tiene sempre all'orizzonte il coronamento a stampa delle sue fatiche letterarie⁸. Non stupirà dunque che la *Parte prima* si concluda proprio sulla «difficile e noiosa briga dello stampare» e sulle motivazioni che hanno spinto l'autore a «si improbe spese e fatiche» (*Vita* IV, 19):

ho stampate quelle opere [...] perché son convinto, che chi lascia dei manoscritti non lascia mai libri: nessun libro essendo veramente fatto e compito, s'egli non è con somma diligenza stampato, riveduto, e limato sotto il torchio, direi, dall'autore medesimo (*ibid.*).

Le stesse vicende rivoluzionarie, che pure ebbero un impatto non secondario sull'esistenza dell'autore, sono da Alfieri ricondotte a un «elemento deprecabile di disturbo [...] di un'operazione editoriale» (Angliani 1995; 2018: 182-183). Se la *Parte prima* aggetta verso la stampa delle *Tragedie* e delle altre opere, ben diverso il punto di approdo della *Parte seconda* in cui Alfieri rivendica, al contrario, la decisione di non dare alle stampe una seconda mandata di scritti. Spiega, infatti:

Quanto poi allo stampare tutte queste cose che mi trovo, o troverò fatte, ai 60 anni, non credo oramai più di farlo; sì perché troppa è la fatica; e sì perché stando come fo in governo non libero, mi toccherebbe a soffrire delle

⁸ Si veda almeno il caso del *Filippo* «che poi *alla stampa* si contentò di annojare il pubblico con soli 1400 e qualche versi» (*Vita* IV, 2) ma le cui prime due versioni fecero «disperare il suo autore con più di due mila versi» (*ibid.*); dei primi sonetti che Alfieri ha ritenuto degni di entrare a far parte delle *Rime* («E come tali ho voluto serbarli, e stamparli con pochissime mutazioni molti anni dopo», *Vita* IV, 3) o dei sonetti dedicati alla contessa d'Albany («E hanno cominciamento le mie rime per essa, da quel Sonetto *(tra gli stampati da me)* che dice "Negri, vivaci, in dolce fuoco ardenti"», *Vita* IV, 6); del trattato *Della Tirannide*, i cui due libri furono scritti «d'un sol fiato [...] quasi per l'appunto *quali poi molti anni appresso li stampai*» (*Vita* IV, 4), così come il *Panegirico*, steso in cinque giorni «con pochissima varietà, toltone l'opera della lima, da quello che *va dattorno stampato*» (*Vita* IV, 15). I corsivi sono miei.

revisioni, e a questo non mi assoggetterò mai. Lascierò dunque dei puliti e corretti manoscritti quanto più potrò e saprò, di quell'opere che vorrò lasciare credendole degne di luce; brucierò l'altre; e così pure farò della Vita ch'io scrivo, riducendola a pulimento, o bruciandola (*Vita IV, 31*)⁹.

La decisione di sottrarsi alla stampa, esplicitamente rivendicata nel capitolo conclusivo dell'autobiografia, comporta un mutamento sensibile, tra *Parte prima* e *Parte seconda*, nel modo di parlare delle proprie opere. Nella *Parte prima* i dettagli che fornisce sulle vicende di ideazione e composizione sono messe in relazione diretta con la stampa, mentre, nella *Parte seconda*, Alfieri chiama direttamente in causa il proprio archivio letterario. Il carattere intrinsecamente postumo della scrittura autobiografica (cfr. Tatti 2002) diviene, così, ancor più evidente nella *Parte seconda* nella quale Alfieri non solo contestualizza ma, soprattutto, delimita la propria produzione inedita. Si veda, ad esempio, il passaggio relativo alle *Rime*:

Perciò, volli col compiere degli anni 50 frenare, e chiudere per sempre la soverchia fastidiosa copia delle rime, e ridottone un altro tometto purgato consistente in sonetti 70, capitolo 1, 39 epigrammi, da aggiungersi alla prima parte di esse già stampate in Kehl, sigillai la lira, o la restituii a chi spettava, con una ode sull'andare di Pindaro, che per fare anche un po' il grecarello intitolai *Teleutodia* (*Vita IV, 27*).

Nel definire con precisione il contenuto autorizzato delle *Rime* – *Parte seconda* Alfieri si premura anche di escludere i componimenti non autorizzati, aggiungendo:

E con quella chiusi bottega per sempre; e se dopo ho fatto qualche sonettuccio, o epigrammuccio, non l'ho scritto; o se l'ho scritto non l'ho tenuto, e non saprei dove pescarlo, e non lo riconosco più per mio (*ibid.*).

Ma si veda anche il caso del *Misogallo*:

Per salvare dunque quest'opera per me cara ed importante, ne feci fare sino in dieci copie, e provvisto che in diversi luoghi, non si potessero né annullare, né smarrire, ma al suo debito tempo poi comparissero (*Vita IV, 27*).

⁹ Sulla scorta della consultazione dell'autografo (Firenze, BML, ms. «Alfieri 13», c. 197v) correggiamo qui «e troverò» in «o troverò» e «assoggetterei» in «assoggetterò».

Emerge, qui come altrove, il valore di garante della propria figura autoriale attribuito da Alfieri alla propria autobiografia e, segnatamente, alla *Parte seconda*: preoccupato della ricezione postuma della propria opera e della propria figura autoriale, Alfieri si premura di allestire diligentemente il proprio archivio letterario e, parallelamente, di circoscrivere, attraverso le pagine della *Vita*, le opere postume autorizzate.

Che autobiografia e archivio letterario siano intesi da Alfieri come strumenti per indirizzare la ricezione postuma della propria opera è reso evidente dal «Catalogo di tutte le Opere di Vittorio Alfieri» posto in apertura della seconda redazione della *Vita* (Firenze, BML, ms. «Alfieri 24₁», c. IIv). Compilato nel 1798¹⁰ e aggiornato nel 1802, questo «Catalogo» è articolato in quattro sezioni: «Opere Stampate e Pubblicate dall'Autore»; «Opere Stampate e non Pubblicate»; «Opere inedite»; «Traduzioni». Si tratta di un documento che ci restituisce l'istantanea di un autore non soltanto estremamente attento al controllo della circolazione dei propri scritti ma, soprattutto, principalmente orientato a una ricezione postuma della propria opera: delle ventisei entrate che compongono il «Catalogo», solo sei rientrano nella sezione delle «Opere Stampate e Pubblicate dall'Autore», cui si aggiungono quattro «Opere Stampate e non Pubblicate», delle quali Alfieri non potrà tuttavia impedire la circolazione. Posto alle estreme soglie d'ingresso della *Vita*, il «Catalogo» costituisce una sorta di indice tematico dell'opera: ne giustifica le ragioni («di ogni altro autore anche minimo quanto al valore, ma voluminoso quanto all'opere, si vede ogni giorno e scrivere e leggere, o vendere almeno, la vita», *Vita, Introduzione*); sottolinea il valore preparatorio delle prime tre *Epoche*, promessa e premessa dell'*Epoca quarta*; e, infine, accompagna e scandisce la *Virilità*, dove Alfieri ripercorre la propria biografia sempre in modo funzionale alla ricostruzione della storia interna ed esterna delle opere registrate nel «Catalogo». Delle quattro sezioni di cui tale documento si compone, alle due prime corrisponde la *Parte prima*, culminante nell'impresa editoriale di Parigi e Kehl; alle due ultime, inedite, corrisponde la *Parte seconda*, orientata alla ricezione e circolazione postuma di un autore che si è «sempre più figurato e tenuto di essere un vero personaggio nella posterità» (*Vita* IV, 31).

¹⁰ Data significativa in cui, con i francesi alle porte di Firenze, Alfieri avverte l'esigenza di mettere ordine tra le proprie carte: «Io dunque volli preparare tutte le cose mie, ad ogni qualunque accidente fosse per succedere» e «volli anco provvedere ai lavori, limando, copiando, separando il finito dal no, e ponendo il dovuto termine quello che l'età, e il mio proposto volevano» (*Vita* IV, 27).

Bibliografia

- Alfieri, Vittorio (1951). *Vita scritta da esso*. A cura di Luigi Fassò, Asti, Casa d'Alfieri.
- Alfieri, Vittorio (1977). *Opere I*. A cura di Mario Fubini e Arnaldo Di Benedetto, Milano/Napoli, Ricciardi.
- Anglani, Bartolo (1995). *Gli epiloghi della "Vita" alfieriana e il trauma della rivoluzione*. In: Peron, Gianfelice (a cura di). *Strategie del testo: «Preliminari Partizioni Pause». Atti del XVI e del XVII Convegno Interuniversitario (Bressanone 1988 e 1989)*. Padova, Esedra: 327-342. Ora in: Anglani, Bartolo (2018). *L'altro io. Alfieri: autobiografia e identità*. Alessandria, Edizioni dell'Orso: 181-194 (da cui si cita).
- Bigi, Emilio (1954). *Le due redazioni della «Vita» alfieriana*. In: «Lingua nostra», XV: 107-113. Ora in: Bigi, Emilio (1963). *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*. Firenze, La Nuova Italia: 43-58.
- Binni, Walter (1953). *Le redazioni della «Vita» alfieriana*. In: «La Rassegna della letteratura italiana» 1-2: 205-212. Poi in: Binni, Walter (1963). *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura italiana del Settecento*. Firenze, La Nuova Italia: 341-354. Ora in: Binni, Walter (2015). *Alfieri. Scritti 1938-1963*. Firenze, Il Ponte Editore: 159-165.
- Del Vento, Christian (1999). *L'edizione Kehl delle «Rime» di Alfieri (contributo alla storia e all'edizione critica delle Opere di Alfieri)*. In: «Giornale Storico della Letteratura Italiana» CLXXVI: 503-527.
- Di Benedetto, Arnaldo (2003). *Dalla vita d'Alfieri. Verità e poesia*. In: Bruni, Francesco (a cura di). «In quella parte della mia memoria». Verità e finzioni dell'«io» autobiografico. Venezia, Marsilio: 235-248. Ora in: Di Benedetto, Arnaldo (2013). *Con e intorno a Vittorio Alfieri*. Firenze, Società Editrice Fiorentina: 73-85.
- Dossena, Giampaolo (1967). *Prefazione*. In: Alfieri, Vittorio. *Vita*. A cura di Giampaolo Dossena, Torino, Einaudi: VII-XLII.
- Fassò, Luigi (1951). *Introduzione*. In: Alfieri, Vittorio (1951). *Vita scritta da esso I*. A cura di Luigi Fassò, Asti, Casa d'Alfieri: XI-LXIV.
- Ferrero, Giuseppe Guido (1959). *Le due redazioni della «Vita» alfieriana*. In: «Giornale Storico della Letteratura Italiana» CXXXVI: 389-424; 579-594.
- Fubini, Mario (1977). *Introduzione*. In: Alfieri, Vittorio (1977). *Opere I*. A cura di Mario Fubini e Arnaldo Di Benedetto, Milano/Napoli, Ricciardi: IX-LXXXVI.
- Jenni, Adolfo (1952). *Lo stile composito settecentesco nella redazione definitiva e anteriore della «Vita» di Alfieri*. In: «Convivium» XX, 4: 481-492.
- Mazzotta, Clemente (2003). *La tradizione della Vita scritta da esso e il Laurenziano Alfieri 24_{1,2}*. In: Arduini, Franca/Mazzotta, Clemente/Tellini, Gino (a cura di). *Vita di Vittorio Alfieri. Manoscritto Laurenziano Alfieri 24_{1,2} III (Commentario)*. Firenze, Polistampa: LXXI-XCIX.

- Segre, Cesare (1993). *Autobiografia ed eroe letterario nella «Vita» dell'Alfieri*. In: *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*. Torino, Einaudi: 120-136.
- Tatti, Silvia (2002). *Le fini della Vita di Vittorio Alfieri*. In: «Studi (e testi) italiani» 10: 111-122. Ora in: Tatti, Silvia (2003). *L'antico mascherato. Roma antica e moderna nel Settecento: letteratura, melodramma, teatro*. Roma, Bulzoni.
- Tellini, Gino (2003). *Sull'autobiografia alfieriana*. In: Arduini, Franca/Mazzotta, Clemente/Tellini, Gino (a cura di). *Vita di Vittorio Alfieri. Manoscritto Laurenziano Alfieri 24₁₋₂ III (Commentario)*. Firenze, Polistampa: VII-LV.
- Zanardo, Monica (2019). *Varianti misogalliche. La Vita di Alfieri tra prima e seconda redazione*. In: Nava, Beatrice (a cura di). *Varianti politiche d'autore. Da Verri a Manzoni*. Bologna, Pàtron: 105-134.

RIFIORITURE SUI CLASSICI. PENSIERO TEORICO E PRASSI TEATRALE DI LEOPOLD JESSNER

Silvia Vincenza D'Orazio

Abstract

The following article argues that Leopold Jessner's theatrical work and, specifically his work with the Classics of the Western Canon, represented both a caesura and a turning point in the history of German theatre. The brief analysis on Jessner's theatre aesthetics is conducted by taking into consideration some of his programmatic writings on the subject. In reconstructing Jessner's methodology, it is stressed the role that his creative approach to the dramatic text played in both the development of his theatre aesthetics and in the evolution of German stage directors' relationship with Classics. The final section of the article examines Jessner's role in the debate on Classics.

Leopold Jessner (1878-1945) – regista e direttore teatrale attivo in Germania negli anni che videro la nascita, l'apogeo e il progressivo declino della Repubblica di Weimar e la contestuale affermazione, in Germania e in Europa, del teatro di regia – fu uno degli artisti più rappresentativi della stagione culturale weimariana¹.

Si avvicinò al mondo del teatro a sedici anni, come attore, legandosi a diverse compagnie itineranti, e proseguì la sua formazione en-

¹ In seguito al passaggio alla gestione statale dei teatri, avvenuta con la *Staatsumwälzung*, a Jessner fu affidata la sovrintendenza del primo palcoscenico della Repubblica, lo Staatliches Schauspielhaus di Berlino, di cui fu, non senza difficoltà, regista e direttore per undici anni, dal 1919 al 1930. A proposito della fioritura culturale vissuta dal teatro berlinese con l'*Intendanz* di Jessner si vedano le parole ammirate che il critico teatrale Alfred Kerr gli dedicò nel 1929, qui citate dalla tesi di dottorato di Horst Müllenmeister: «Jessner, der einen Stall zu einem Tempel schuf, ... soll er die Türklinke zum Lohn in die Hand kriegen? ... Er bot (obgleich aller Tadel berechtigt war) einen zuvor nie gekannten Reichtum an großen Kapellmeister wie Schauspielvögten. – Solche Fülle, solche Blüte, (trotz der triftigen Einwendung) das gab es nicht in Europa, noch in Amerika. Berlin: Weltzentrum. – Ja, was wird, alles im allem, dieser Abschnitt einstens doch gewesen sein? Es gibt keinen Zweifel: – Das (im Ernst gesprochen) perikleische Zeitalter der Republik» (Müllenmeister 1956: 39).

trando nell'*ensemble* di Carl Heine, il regista che Jessner considerò per la sua intera carriera il suo maestro: «bei ihm zuerst lernte ich den Begriff: Regie kennen. [...] In dieser Lehre erfuhr ich eine große Förderung» (Jessner 1979: 197). Nonostante i suoi successi come attore di ruoli ibseniani, Jessner decise presto di abbandonare la recitazione per dedicarsi alla regia teatrale. Modellò la propria nozione di regia sulla base dell'esperienza maturata accanto a Heine. Alla lezione di Heine, la cui visione registica era fondata sulla centralità della parola drammatica, affiancò l'osservazione delle produzioni di Otto Brahm, muovendosi tuttavia nel solco di un rifiuto delle estetiche propagate dal Naturalismo.

Jessner era immerso nello stesso *humus* artistico, culturale e spirituale che favorì la definizione dell'estetica dei registi a lui contemporanei, tra cui, per esempio, Max Reinhardt e i teorici dell'Espressionismo, ma giunse a conclusioni assai diverse e, all'interno del contesto teatrale tedesco, le sue scelte artistiche delinearono una forte cesura estetica, che si propagò nel teatro tedesco attraverso il progetto estetico, chiaro, coerente e definito, che egli aveva elaborato.

Alle, Reinhardt, Bernauer, Meinhard, auch Jeßner waren von Otto Brahms dramaturgischem Theater ausgegangen. [...] Aber Jeßner kam zu einer anderen Konsequenz als die anderen. In diesem Wechsel des gesellschaftlichen Systems, in der emotional starken, aber geistig und politisch unentschiedenen Situation trat Jeßner auf mit einem klaren, entschiedenen Konzept. Während Reinhardt Charaktere, Farben und Stimmungen inszenierte, mit Theaterformen und -räumen experimentierte, wollte er die klare Gestalt. Statt der Summe der Einzelzüge wollte er den Grundzug, statt Bereicherungen Konzentration, statt Charakteristik das Typische. Wo Reinhardt differenzierte, übersteigerte Jeßner. Statt einer Fabel inszenierte Jeßner die Idee der Fabel. Wo Reinhardt auf Wahrscheinlichkeit sah, stellte er die Wesensfrage "Wer ist der?" Aus der Antwort darauf bildete er, auch eindimensional, die Gestalt. Wo Reinhardt den Abglanz des Lebens suchte, drängte Jeßner in die Katastrophe. Seine Inszenierungen wirkten oft wie Angstträume. Trotz ihrer geistigen Prägnanz spürte man die Getriebenheit der Figuren wie des Regisseurs. Jeßner spielte nicht (Rühle 2007: 390).

Fin dalla messinscena di *Wilhelm Tell* di Friedrich Schiller del 12 dicembre 1919 allo Staatliches Schauspielhaus di Berlino – la sua *Antrittspremiere* berlinese – fu chiaro che Jessner portava avanti un'estetica teatrale originale, distante dalle estetiche dominanti e caratterizzata da sintesi e semplicità. Il mondo del teatro e della critica teatrale rico-

nobbero il forte rivolgimento² che il lavoro teatrale di Jessner portava con sé³: un rapido sguardo alle recensioni del *Tell* del 1919 lo conferma.

Il 13 dicembre 1919 Herbert Ihreing scrisse sul *Berliner Börsen-Courier*: «seit länger als einem Jahrzehnt hat man im Schauspielhaus keine so durchgearbeitete, gegliederte, gesteigerte Vorstellung gesehen» (Rühle 1967: 191); Siegfried Jacobson scrisse invece: «ein schöner, ein stärkender, ein belebender Abend. Man hofft plötzlich wieder» (ivi: 193); infine Kerr scrisse sul *Berliner Tageblatt*: «wichtiger als die Einzelgestalten sämtlich blieb die Hand, die sie zusammenhielt. Es gibt ein ernstes Theater mehr.» (ivi: 194).

Jessner mise a punto regie all'insegna dell'essenzialità e costruì le proprie messinscene rigorosamente attorno alla parola. In luogo di atmosfere giocose e illusionistiche, predilesse la creazione di dimensioni più sobrie e simboliche⁴, anti-illusionistiche e antinaturalistiche⁵, lasciando ampio spazio alla parola, il cuore vitale del suo teatro. Difatti, nei suoi scritti teatrali, affermò: «der eigentliche Faktor ist und bleibt das Wort» (Jessner 1979: 96) e «ich bin ein Regisseur des Worts und nicht der Dekoration» (ivi: 15).

² «Aufgrund dieser Eigenart und spezifischen Fähigkeit klassischer Texte hatten von nun an Klassiker-Inszenierungen immer wieder die Aufgabe zu übernehmen, ein neues theatralisches Programm zu formulieren und zu verkünden. Entsprechend häufig sind es im 20. Jahrhundert Klassiker-Inszenierungen, welche den Beginn einer neuen Epoche in der deutschen Theatergeschichte markieren: 1905 Reinhardts *Sommernachtstraum*, 1919 Jessners *Wilhelm Tell*, 1969 Peter Steins *Torquato Tasso*» (Fischer-Lichte 1993: 374).

³ «Die Reaktivierung der ersten Staatsbühne war so überraschend gelungen, daß das intellektuelle Publikum Berlins sich dem Jessner-Theater zuwandte. Daß sowohl Max Reinhardt, wie auch der Direktor des Lessing-Theaters in Berlin, Rudolf Bernauer, nach diesem Auftritt Jessners sich entschlossen, die Berliner Position zu räumen, deutet an, daß sie in Jessners Erscheinen ein theaterhistorisches Ereignis, eine Zäsur sahen, die ihre Auffassung vom poetischen, farbigen, erzählenden, charakterisierenden Theater hinter die mit Jessner sichtbar gewordene Zeitgrenze zurückschob» (Rühle 1976: 57).

⁴ «Was gibt Jessner? Statt der Vorgänge des Richard-Stückes gibt er... einen Abglanz ihres Inhalts. Statt aller Wirklichkeiten gibt er... ihren Widerschein. Statt vieles Tatsächlichen gibt er... seinen Extrakt. Statt einer Außenwelt gibt er... eine hypnotische Welt des Wortes. Statt einer Bilderfolge gibt er... eine Ballung. Statt einer Farbenreihe gibt er... eine Wucht. Statt einer Aufzählung gibt er... ein Symbol. Statt eines Umrisses gibt er... den Kern; den Kern; den Kern. Sein Ganzes bleibt eine große Kühnheit. Das Gesammeltste, was die neuere Bühne gezeitigt. Nicht Limonade: sondern Quintessenz. Die Guten grüßen ihn. (Nein: er grüßt die Guten). Nach der Vorstellung erschien alles wie ein expressionistisches Märchen. Was bedeutet hier expressionistisch? Das Expressieren, das Herausdrücken des Gehalts... Dieser Begriff lebt jenseits von der Unfähigkeit so vieler Expressionisten, der Mitläufer, – die schlaffen Sinne niederschreiben, was ihnen grade durch den Kopf zieht» (Kerr 2001: 92-93).

⁵ Le rappresentazioni jessneriane infatti «convey directly the allegorical *idea* of a human spiritual condition rather than to play mimetic actions which only suggest that condition» (Kuhns 2009: 36).

La prassi teatrale di Jessner si cristallizzò in due espressioni: *Interpretationstheater*⁶, una formula coniata da Rühle per sintetizzare sia il *modus operandi* di Jessner, sia il suo approccio alla drammaturgia e alla regia, e *Stil des Wesentlichen* o *Stil der Präzision* come egli stesso la definì all'interno dei suoi scritti saggistico-teorici (cfr. Jessner 1979: 99). Uno sguardo d'insieme al pensiero teorico e alla prassi teatrale del regista può essere gettato scorrendo i suoi scritti teatrali, raccolti per la prima volta nel 1979 dal teatrologo Hugo Fetting. Per quanto non si tratti di un *organon* sistematico, ma, piuttosto, di scritti d'occasione di tipologia diversa – nella miscellanea sono presenti brevi saggi teorici, discorsi, articoli, interviste – attraverso il raffronto tra i testi si ricostruiscono le fondamenta di un'estetica del teatro⁷. All'interno degli scritti la riflessione sulla centralità della parola nel teatro occupa una posizione rilevante e si configura come una costante del pensiero teorico del regista. Le considerazioni sulla parola compaiono fin dai primi testi e, ciclicamente, ritornano fin nei saggi più tardi. Rispettivamente nel 1924, all'interno del saggio *Das Theater lebt! Ein Trotzdem*, Jessner definì la parola l'origine del teatro e nel 1928, all'interno del saggio *Das Theater. Ein Vortrag*, descrisse la parola come la qualità specifica del teatro:

Die Quelle des Theaters aber ist das Wort. Das Wort als Anfang und Ende des Menschlichen, das Wort als Werkzeug des dramatischen Schöpfers, das Wort als Ursprung aller schauspielerischen Bewegung gibt dem Theater seinen nicht zu überholenden Sinn (Jessner 1979: 67).

Nicht fähig, mit den Wundern der Millionen Bogenlampen zu konkurrieren, jenem allabendlichen Straßenanblick, wollte das Theater ein Spezifikum seines Daseins retten, das nur allzusehr in Musik und Malerei zu verschwimmen in Gefahr war: das Wort des Dichters (ivi: 101).

Il pensiero teorico e il lavoro teatrale di Jessner erano ancorati alla parola poetica, intesa come parola dell'autore drammatico, e, come osservano gli storici del teatro, essa era lo strumento principale di cui Jessner si serviva – la regia veniva solo in seconda battuta⁸.

⁶ «Jessner war der erste – und hier unterscheidet er sich deutlich von Reinhardt –, der Regie prinzipiell als Interpretation begriff» (Heilmann 2005: 5).

⁷ «Although Jessner himself never planned a cohesive publication of his texts, they nevertheless show essential foundations for a theory of directing» (Förster 2019: 97).

⁸ «Sein Hauptinstrument war die Dramaturgie, erst dann die Regie» (Rühle 2007: 382).

1. Dal poetisches Wort al dramaturgisches Wort: il metodo interpretativo-dramaturgico

Nel riflettere sui meccanismi a governo della parola poetica e della parola dramaturgica, intesa come parola pronunciata sul palcoscenico, Jessner sottolinea come la parola poetica obbedisca alle leggi interne del dramma, mentre la parola dramaturgica, poiché pronunciata sul palcoscenico (una dimensione extra-testuale che risponde a consuetudini e leggi proprie), sia invece governata da leggi extra-testuali. Solo attraverso il lavoro di interpretazione e di trasformazione dramaturgico e registico, il *poetisches Wort* poteva diventare *dramaturgisches Wort*, una parola che era *reif* (‘matura’) per il palcoscenico⁹.

A proposito di tale lavoro di interpretazione e di rimediazione, Jessner riconosceva una linea di separazione netta tra il regista creativo e il regista non creativo, che si limitava a riproporre pedissequamente sulla scena il testo drammatico senza intervenire in alcun modo. Secondo Jessner, solo il regista creativo poteva essere considerato un regista *tout-court*.

Die Frage ist in Wirklichkeit eine viel tiefere, nämlich: “Ist die Regie als eine reproduktive oder produktive Kunst aufzufassen?” Sie werden gewiß von sich aus antworten: Regie ist eine reproduktive Kunst. Aber ich glaube, daß Sie diese Antwort nur zur Hälfte aufrechterhalten können. Denn die Wiedergabe einer Dichtung auf der Bühne ist keineswegs etwa mit der Reproduktion einer Grammophonplatte zu vergleichen. Und der Regisseur, der sklavisch, die gedruckte Dramendichtung auf die Bühne bringt, ist kein Regisseur. Der Prozeß, meine Damen und Herren, den die Arbeit des Regisseurs durchläuft, vollzieht sich vielmehr folgendermaßen: Für den Regisseur bedeutet das vorliegende Dichtwerk das Material seiner Arbeit. So ungefähr, wie für den Dichter die Wirklichkeit das Material bedeutet. Die Bühne nun – dies wird allzuoft vergessen – hat genau so ihre eigenen unverwechselbaren Gesetze wie die Dichtkunst. Diese Gesetze der Bühne aber sind für den Theatermann die letzthin maßgebend. Deshalb muß der Regisseur das bereits geformte Werk der Dichtkunst zunächst einmal in seine einzelnen Bestandteile auflösen, um dann aus der Neuordnung dieser Bestandteile das *Bühnenwerk* zu formen. Aus diesem Arbeitsprozeß ergibt sich nun jene berechtigte Freiheit des Re-

⁹ «Auch hier ist der Regisseur immer mehr zum Dramaturgen geworden, der vor der ersten Arrangierprobe mit dem Dichter gemeinsam das Werk – sagen wir ruhig – durchackert und die schon festen Bestandteile wieder auflockert, erst aus dieser Auflockerung heraus, das heißt aus den erforderlichen Strichen, aus erforderlichen Umgruppierungen, aus erforderlichen Zudichtungen, das Werk für die Bühne reif macht» (Jessner 1979: 173).

gisseurs dem Werk gegenüber. [...] Der neue Typ dieses – ich setze das Wort in Anführungsstrichen – “freien” Regisseurs ist der dramaturgische Regisseur (Jessner 1979: 172).

Pertanto, secondo Jessner, il regista aveva il compito di studiare con attenzione il testo drammatico e di sottoporre il testo drammatico a un processo interpretativo e di rimediazione creativa teso a trasformarlo in un testo nuovo, l'opera per il palcoscenico. Tale prassi prevedeva una elaborazione testuale autonoma del regista, che manipolava e alterava la struttura del dramma, riscriveva, integrava e tagliava il testo, ne spostava e cancellava passi.

1924 sagte Jeßner: “Zukünftige Aufgabe wird es sein: die jeweils dominierende Idee immer vielfältiger zu gestalten, die Vision immer vielfarbiger zu bannen, das Grundthema des Stückes immer vieltönender zu variieren, ohne dennoch die Gesetzmäßigkeit des Aufbaus nur um eine einzige überflüssige Bewegung zu verletzen”. So milderte Jeßner die äußeren Ausdrucksmittel [...]. Dramaturgisch jedoch beharrte er auf der Darstellung des Motivs (Rühle 2007: 456-457).

Il processo non avveniva arbitrariamente: il rimaneggiamento testuale non era gratuito, né necessariamente attualizzante, né era un vezzo del regista. La rielaborazione non era motivata dall'esigenza di persuadere il pubblico a schierarsi a favore di determinate formazioni politiche in luogo di altre, strumentalizzando il testo di partenza.

Jessner scomponeva il testo e faceva emergere le parole chiave che, a suo avviso, tenevano insieme il dramma. Attorno al materiale semantico selezionato, che avrebbe composto il motivo chiave – il nucleo del testo scenico – posizionava tutti gli elementi testuali che lo esemplificavano e lo precisavano e tralasciava ogni elemento che non fosse necessario allo scopo. Ogni sovrastruttura, lirica o tematica, che appesantiva il testo o ne spostava l'asse interpretativo nella direzione di un motivo chiave altro, ma che era stato scartato nella fase di lettura interpretativa, veniva eliminata, tramite tagli integrali, condensazioni o riscritture, affinché il testo scenico illustrasse, nella forma più essenziale, l'idea che lo aveva informato e che nella fase interpretativa era emersa con maggiore urgenza.

L'esame del testo e la sua interpretazione avvenivano alla luce del momento storico in cui venivano condotti: Jessner lavorava sui testi secondo la propria sensibilità artistica e alla luce della propria visione del mondo e tenendo in considerazione l'epoca in cui viveva e agiva. Tuttavia, riteneva che seppure il lavoro teatrale dovesse essere cala-

to nella contemporaneità ciò non dovesse avvenire a spese dell'arte. Il programma estetico di Jessner era incentrato sulla ricerca di un motivo chiave interno al testo, che non lo snaturasse per il gusto del puro rovesciamento e che potesse offrire al pubblico un filtro interpretativo della contemporaneità.

L'obiettivo primario di Jessner fu, sin dai suoi esordi, servire la parola poetica¹⁰, senza mettere in discussione il proprio *modus operandi* a causa delle suggestioni che venivano dalla fama di un testo canonizzato o di un autore celebre. Jessner costruì le sue messinscene senza scendere a compromessi sulla propria visione di regia per andare incontro alle aspettative del pubblico o della critica che, spesso, avevano visto il testo in scena infinite volte. Come sottolineato, il servizio al testo non ne escludeva la manipolazione: il testo scenico era infatti, spesso, un testo sfronato¹¹ e breve, ma dotato di una veste sintetica e organica: «die Synthese ist ein organisch bedingter Vorgang, während der Kompromiß ein unorganisches Ausweichenwollen bedeutet» (Jessner 1979: 101).

2. *Da Wilhelm Tell a Hamlet: la messinscena dei classici*

Jessner mise in scena *Hamlet* di William Shakespeare allo Staatliches Schauspielhaus di Berlino il 3 dicembre 1926 e, come spesso accadeva in occasione di messinscene di testi del canone curate dal regista, seguirono accessi dibattiti¹². Il pubblico, gli organi di stampa, i critici e i politici accusarono Jessner di aver violato la sacralità di un classico attraverso riscritture e cancellazioni, distorsioni e strumentalizzazioni politiche.

Il critico Paul Fechter affermò che *Hamlet* di Jessner non aveva più nulla a che vedere con il testo shakespeariano¹³. Jessner si difese dalle critiche spiegando che nella sua messinscena di *Hamlet* erano

¹⁰ «Der Regisseur aber ist gerade heute, im Zeitalter der Neuen Sachlichkeit, im wahrsten Sinne des Wortes der *Diener* des Werkes. So soll es sein und so ist es» (Jessner 1979: 104).

¹¹ «Jeßner stellte sich dem Werk aggressiv gegenüber. Er war nicht mehr ein Diener des Autors. Er prüfte, was es für den jetzigen Augenblick hergebe. Es ergab sich die Konfrontation: Das Stück und ich, oder Ich und das Stück» (Rühle 2007: 511).

¹² Della messinscena jessneriana di *Hamlet* si discusse persino in Parlamento: «vor allem die deutschnationalen Gruppen auf die Aufführung scharf reagierten und eine Interpellation gegen den Staatsintendanten Jeßner im Preußischen Landtag einbrachten» (Rühle 1988: 763-764).

¹³ «Herr Jeßner hat eine ungeheuer fleißige Arbeit geleistet. Er bringt textlich eine Aufführung, die sich im Wesentlichen an das Gegebene hält. Gewiß, er streicht wie immer alles, was blüht, mit sicherer Hand fort [...] das hat mit Shakespeare und mit Dichtung wirklich nicht mehr viel zu tun» (Rühle 1988: 767).

cambiati esclusivamente il punto di vista e la prospettiva sul testo e che ciò che aveva portato in scena era già contenuto nel testo di Shakespeare. Anziché costruire la propria messinscena attorno alla più celebre battuta della tragedia – «essere o non essere questo è il problema», una battuta che Jessner riteneva ormai vuota di contenuti perché esemplificativa di una malinconia trasformatasi in un *cliché* – il regista aveva deciso di costruire la propria messinscena attorno a un perno testuale diverso, il marcio della Danimarca, capace di dialogare proficuamente con il 1926.

Der Hamlet von heute bedurfte weniger des Smokings und der Bügelfalte als eines neuen Stichwortes. Und dieses Stichwort hieß: "Etwas ist faul im Staate Dänemark". Hier liegt der Angelpunkt für das Leid Hamlets. Hier der Grund seiner Einsamkeit. Hier das Martyrium, an dem er zugrunde geht (Jessner 1979: 93).

Le accuse mossegli in occasione della messinscena shakespeariana facevano eco alle critiche che il regista ricevette fin dalla sua *Antrittspremiere* del 1919: secondo i suoi detrattori, Jessner aveva stravolto un classico facendo venire meno la continuità di rapporto con il testo che si era consolidata attraverso la sua tradizione rappresentativa.

3. La 'profanazione degli affezionati volumi' e l'avvio del dibattito sui classici

In ragione del rapporto che instaurò con il testo e, in particolare, con i classici, Jessner è considerato un innovatore e rinnovatore del teatro (Rühle 2007: 382). Il regista sapeva che per proporre nuovamente i classici al pubblico, rendendo giustizia al loro valore e al significato che essi potevano avere anche per la contemporaneità, se alleggeriti dalle sovrastrutture che ne soffocavano l'ampio respiro, doveva lavorarvi con la stessa libertà che si concedeva per ogni altra tipologia di testo. Pertanto, così fece e costruì repertori sempre ricchi di testi del canone la cui messinscena era organizzata intorno ad angolature inesplorate.

Il radicalismo del suo approccio gli guadagnò ammirazione e riprovaioni e, come già affermato, dovette spesso difendere le proprie scelte artistiche.

Was aber die sogenannten ewigen Kunstwerke betrifft. [...] Es heißt ihren Wert verkleinern, wenn man ihre Ewigkeit sozusagen in die Wolken schreibt und jeden Versuch, sie auf realem Boden zu manifestie-

ren, als Verunglimpfung brandmarkt. [...] Ist es nicht charakteristisch, daß jeder, der eine Klassikerinszenierung aus der Zeit herauswagt, sich einer unübersehbaren Schar von Konfirmanden gegenüber sieht, unter denen manche mit grauen Schläfen und klugen Hirnen ihren Goethe und Schiller umschlungen halten, in jenem altvertrauten Goldschnittband mit heimlichen Zeichen neben jedem Zitat? (Jessner 1979: 102-103).

Dem Pastor dankt man, wenn er die ewige Gültigkeit des kirchlichen Testaments durch immer wieder neue Auslegungen beweist. Dem Theater verübelt man es, wenn es mit den Klassikern ähnliches tut. [...] Bringt man den Klassiker im Sinne eines aktiven Theaters mit den Mitteln einer gewandelten Weltanschauung zur Darstellung, so heißt das Schlagwort dafür: 'Klassikerschändung' (Jessner 1979: 121).

Secondo Jessner, uno dei compiti fondamentali del teatro era la messinscena dei classici, che dovevano essere sottratti alle interpretazioni sclerotizzate che, negli anni, avevano acquisito così largo credito da esserne divenute la lettura canonica. I classici dovevano tornare sulle scene animati da una sensibilità e da uno stile moderni, facendosi materiale nell'officina del regista: «eine unserer Hauptaufgaben wird die *Darstellung unserer Klassiker* bleiben müssen. [...] Und unsere Aufgabe nur wird es sein, sie im *neuzeitlichen Stile* zu fühlen und ebenso darzustellen, stets mit der Seele, weniger Kehle» (Jessner 1979: 17).

In quel giro d'anni, Jessner non era il solo regista a portare in scena i classici. I tentativi di altri registi, che fecero scuola perché proponevano un'attualizzazione sbrigativa e di facile riproposizione, furono molti: si trattava perlopiù di spostamenti dei testi del canone lungo l'asse del tempo usando costumi e scenografie più moderni. Jessner si spinse oltre le mode attualizzanti e il suo metodo interpretativo-drammaturgico si inserì nella fioritura di nuove modalità di rapportarsi al canone che, considerato come materiale testuale da utilizzare liberamente per costruire messinscene autonome, acquisì così forme e vita nuove. Con Jessner si avviò un proficuo dibattito sui classici della tradizione, a cui parteciparono, tra gli altri, anche Ihering, Bertolt Brecht ed Erwin Piscator.

A tale proposito vale la pena di accennare brevemente ad alcuni scritti di Ihering e Brecht.

Nel suo saggio del 1929 *Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod?* Ihering, riflettendo sull'eventuale morte dei classici, definì fondamentale il lavoro sull'aspetto contenutistico e spirituale dei

classici elogiando il lavoro registico di Jessner e bollando invece come insolenza le forme di attualizzazione esclusivamente tecnico-stilistiche¹⁴.

Rispettivamente nel 1929 e nel 1954 Brecht scrisse i saggi *Gespräch über Klassiker e Einschüchterung durch die Klassizität*. All'interno di questi testi teorici, Brecht discusse del valore materiale e della freschezza dei classici¹⁵ e del danno arrecato ai classici dalla lunga tradizione di appropriazione acritica e di trasmissione statica¹⁶.

Jessner fu uno dei tasselli nell'ampio mosaico di teorici e registi teatrali che si ribellarono all'idea di fedeltà assoluta al dettato sacrale dei classici e che inaugurarono così la stagione del libero esame dei testi del canone. Col suo lavoro sui classici Jessner chiedeva una continuazione del rapporto con questi testi, reclamando che il loro carattere rappresentativo per la contemporaneità fosse tenuto vivo ripensandone la modalità interpretativa e rappresentativa.

Bibliografia

Brecht, Bertolt (1957). *Einschüchterung durch die Klassizität*. In: Brecht, Bertolt. *Schriften zum Theater*. Frankfurt a.M., Suhrkamp: 124-127.

Brecht, Bertolt (2005). *Gespräch über Klassiker*. In: Brecht, Bertolt. *Schriften*. Bd. VI. Frankfurt a.M., Suhrkamp: 81-86.

¹⁴ «Hier liegt, noch einmal, das Grundproblem. Eine Änderung klassischer Werke, eine Umarbeitung alter Dramen ist in dem Moment abzulehnen, wo sie aus äußerlich-technischen, stilistischen, also rein artistischen Gründen erfolgt. Wenn die inhaltlichen und geistigen Probleme nicht zur Diskussion gestellt werden, sondern nur Stilnuancen, ist jede Änderung und Bearbeitung eine Frechheit» (Ihering 1974: 321).

¹⁵ «Es fällt sozusagen durch Vernachlässigung mehr und mehr Staub auf die großen alten Bilder und die Kopisten kopieren mehr oder minder fleißig diese Staubflecken. Hauptsächlich verloren geht dabei die ursprüngliche Frische der klassischen Werke, ihr damalig Überraschendes, Neues, Produktives, das ein Hauptmerkmal dieser Werke ist. [...] Wenn wir uns einschüchtern lassen durch eine falsche, oberflächliche, dekadente, spießige Auffassung von der Klassizität, werden wir niemals zu lebendigen, menschlichen Darstellungen der großen Werke kommen. Der echte Respekt, den diese Werke verlangen können, fordert es, daß wir den scheinheiligen, lippedienerischen, falschen Respekt entlarven» (Brecht 1957: 124-127).

¹⁶ «Diese ehrerbietige Haltung hat sich an den Klassikern sehr gerächt, sie wurden durch Ehrerbietung ramponiert und durch Weihrauch geschwärzt. Es wäre ihnen besser bekommen, wenn man ihnen gegenüber eine freiere Haltung eingenommen hätte, wie die Wissenschaft sie zu den Entdeckungen, auch zu großen, eingenommen hat, die sie doch immerfort korrigierte oder sogar wieder verwarf, nicht aus Oppositionslust, sondern der Notwendigkeit entsprechend. [...] Die Klassiker wurden als literarischer Naturschutzpark gepflegt. Jede Berührung war verboten; jede Grenzregulierung verpönt; jede Umpflanzung wurde bestraft» (Brecht 2005: 82-83).

- Fischer-Lichte, Erika (1993). *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen/Basel, Francke.
- Förster, Sascha (2019). *Searching for Frictions in Time: Leopold Jessner as a Director of the Contemporary*. In: Patterson, Michael (edited by). *The Great European Stage Directors. Reinhardt, Jessner, Barker*, vol. IV. London, Methuen Drama Bloomsbury: 95-118.
- Heilmann, Matthias (2005). *Leopold Jessner – Intendant der Republik. Der Weg eines deutsch-jüdischen Regisseurs aus Ostpreußen*. Tübingen, Max Niemeyer.
- Ihering, Herbert (1974). *Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod?* In: Ihering, Herbert. *Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften 1918 bis 1933*. Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft: 303-324.
- Jessner, Leopold (1979). *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*. Herausgegeben von Hugo Fetting, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- Kerr, Alfred (2001). "So liegt der Fall". *Theaterkritiken 1919-1933 und im Exil*. In: Rühle, Günther (herausgegeben von). Frankfurt a.M., Fischer.
- Kuhns, David F. (2009). *Expressionism, Monumentalism, Politics: Emblematic Acting in Jessner's 'Wilhelm Tell' and 'Richard III'*. In: «New Theatre Quarterly» 7, 25: 35-48.
- Müllenmeister, Horst (1956). *Leopold Jessner. Geschichte eines Regiestils*. Philosophische Dissertation, Universität zu Köln.
- Rühle, Günther (1967). *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik (1917-1925)*. Frankfurt a.M., Fischer.
- Rühle, Günther (1976). *Theater in unserer Zeit*. Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Rühle, Günther (1988). *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik (1926-1933)*. Frankfurt a.M., Fischer.
- Rühle, Günther (2007). *Theater in Deutschland. 1887-1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*. Frankfurt a.M., Fischer.

**«ADELE» O LA POETICA MODERNISTA
DEL FRAMMENTO.
SUL PRIMO ROMANZO (INCOMPIUTO)
DI FEDERIGO TOZZI**

Ilaria Muoio

Abstract

By analysing his early reception in «La Voce» group or vociani, this paper deals with Federigo Tozzi's first attempt at a polyphonic novel, Adele, which represents an overcoming of the fragmentist writing. In the second part of the article, Adele and Con gli occhi chiusi are compared, in order to prove how the incompleteness of the first one is closely linked to the genesis of the second one.

1. Dal frammento all'«impalcatura»: il primo Tozzi tra dialogo e conflitto

La fortuna critica di Federigo Tozzi appare sin dal principio legata a una dialettica del dialogo e del conflitto delle interpretazioni, alternativamente indirizzata verso i poli della conciliazione-continuazione e della rottura-innovazione: da una parte, il problema del rapporto – inteso ora in termini di distacco e superamento, ora di trasmissione ereditaria e ripresa attardata – con la tradizione del realismo e con il modello Giovanni Verga; dall'altra, la *vexata quaestio* della coesistenza sincronico-diacronica con il frammentismo vociano e, più in generale, con le tendenze avanguardiste degli anni Dieci. Sebbene entrambi gli aspetti siano stati ampiamente e variamente trattati tanto dalla critica accademica degli anni Settanta¹, quanto, soprattutto, dalla composita e plurale saggistica degli anni Novanta e Duemila², vorrei nondimeno provare a riflettere sull'ambivalente dinamica di assorbimento da un canto e di

¹ Il rimando va ovviamente a Debenedetti (1971), qui sempre citato nella più recente edizione (2019).

² Cfr. anzitutto e perlopiù Baldacci (1993); Luperini (1995); Marchi (1993); Petroni (2006). Per l'ascrizione di Tozzi al modernismo, rimando invece, tra gli altri, a Castellana (2002; 2009) e a Tortora (2019).

reazione polemica di segno conservatore dall'altro, intercorsa tra il Tozzi degli esordi e il coevo contesto culturale dominante. Mi soffermerò, più nel dettaglio, sulle letture immediate e sulla ricezione della prima produzione poetico-narrativa dell'autore presso i contemporanei.

Se si escludono le sporadiche recensioni alla raccolta poetica *La città della Vergine* (1913), tutte perlopiù focalizzate sul rilievo «monotono» del sostrato dannunziano e della «frequenza di luoghi comuni e d'atteggiamenti conosciuti» (Bodrero 1914: 286)³, i primi segni di un certo tangenziale eppure crescente interesse per l'opera di Federigo Tozzi possono e devono farsi risalire all'autunno del 1917, cioè al *terminus a quo* rappresentato dalla stampa di *Bestie*. Per quanto all'eccesso asciutte, impressionistiche e in gran parte riconducibili a un giornalismo mestierante o d'altra parte improvvisato, queste recensioni⁴ testimoniano con chiarezza quanto il circolo ermeneutico del primo momento si sia di fatto istituito sul rilievo delle relazioni presunte sussistenti tra Tozzi e i gruppi settari gravitanti attorno alla «Voce» e a «Lacerba». A ben vedere, in effetti, i giudizi critici più attenti a sottolineare la supposta componente frammentista di *Bestie* provengono da una frangia giornalistico-intellettuale d'estrazione (o formazione) impressionista e vociana. Tra l'aprile 1918 e il marzo 1920, Giuseppe De Robertis, Antonio Baldini, Pietro Pancrazi e Giovanni Papini⁵ sono fra i lettori specializzati e fra gli interpreti più assidui dell'opera tozziana; non si dimentichi inoltre che proprio alla selezione periodizzante e canonizzante di Pancrazi e Papini si deve l'inclusione di alcuni brani di *Bestie* e *Con gli occhi chiusi* in quella che Giuseppe Antonio Borgese avrebbe poi epigrammaticamente definito l'antologia esemplare del frammentismo e dell'arbitrarietà papiniana⁶: *Poeti d'oggi* (1920). All'indomani della pubblicazione delle sessantanove brevi prose di *Bestie*, dunque, prose «sinteticamente liriche» (Tozzi 1981: 331) per dichiarazione pro-

³ Al di là delle già note recensioni di Scalia e Paolieri, per i cui riferimenti rimando a Castellana (2008), segnalo in questa sede, in aggiunta al contributo di Bodrero sopracitato, due ulteriori aggiornamenti bibliografici: pareri critici sulla *Città della Vergine* – estemporanei eppure interessanti perché sintomatici di una prima ricezione della poesia tozziana all'insegna esclusiva del dialogo (in negativo) – sono rintracciabili, per quanto mi è stato possibile ad oggi appurare, nella rubrica anonima *Note ed appunti. Quel che si dice in versi* di «Varietas» (1913), e nella rassegna *Fra le muse*, ancora una volta anonima, di «Aprutium» (1913).

⁴ Circa una decina, per la firma di noti esponenti dell'industria culturale italiana, tra cui l'editore Mario Puccini e il futuro critico letterario del «Secolo-Sera» di Milano Giuseppe Villaroèl.

⁵ Cfr. Pancrazi (1918); Baldini (1918); Papini (1918); De Robertis (1920).

⁶ Borgese (1924: 83 ss.). Cfr. a proposito Debenedetti (2019: 113-114).

grammatica dello stesso autore, a Roma come a Milano, a Torino come a Parigi, Federigo Tozzi veniva letto e recepito – e più precisamente, diciamolo subito, misinterpretato – dalla critica militante di scuola vociana come uno scrittore anti-narrativo e impressionista, dotato della facoltà di condensare sulla pagina «lueurs de poésie» unici e irripetibili (Papini 1918: 133), vocato all'immediatezza autobiografica, capace di strutturare il testo letterario come un insieme scorporato di singoli «brani o momenti lirici [...] considerando il resto come tessuto connettivo, un riempitivo, un lavoro di retorica o di pedagogia o di pazienza» (Prezzolini 1960: 24-25).

Ora, per comprendere a pieno quanto giudizi di questo genere fossero in sostanza non solo restrittivi, ma anche implicitamente fondati su un arbitrio interpretativo egoriferito, basterà leggere in ottica comparata – lo ha notato per tempo Riccardo Castellana⁷ – gli svariati interventi di esegesi tozziana pubblicati da Emilio Cecchi tra il marzo 1920 e l'aprile 1925: più che uno scrittore dell'adesione indolente, Cecchi seppe riconoscere in Tozzi un narratore dall'inclinazione formalista, un «primitivo del romanzo», per dirla con Debenedetti (2019: 11), per di più in una direzione tutt'altro che attardata, anzi modernamente compromissoria tra i poli del lirismo e dell'oggettivismo. In quest'orbita, Tozzi, tanto nelle vesti dell'acerbo prosatore alla ricerca di un ideale compositivo di *Bestie*, quanto in quelle del romanziere dell'approccio frazionario eppure centrifugo-«aggregazionale» (Luperini 1995: 41 e *passim*) di *Con gli occhi chiusi*, appariva allora come una voce fuori dal coro, uno scarto dalla norma, uno «dei pochi che nell'ondata la quale minacciava di sommergerci tutti sotto la sua violenza idiota, aveva trovato un terreno fermo sul quale tenere i piedi», per «reazione» e per «sanità d'istinto letterario»⁸ (Cecchi 1972: 848-852). È chiaro che il «terreno fertile» cui Cecchi qui allude è il romanzo (e, aggiungerei a posteriori, la novella): per Federigo Tozzi l'opera d'arte narrativa è forma contrassegnata per sua stessa natura dalle categorie di continuità e di durata; è struttura, o meglio «impalcatura»⁹, centrata sia sul singolo episodio sia sui connettivi, sia sul momento isolato sia sul ritmo ininterrotto della circolarità e dell'ascendenza; in altri termini: sul superamento netto del frammentismo impressionista,

⁷ «Grazie alla sua cultura europea e cosmopolita [Cecchi] comprese che il tema autobiografico poteva trovare anche nel genere romanzo una modalità di sviluppo coerente ma non convergente con le forme della lirica» (Castellana 2002: 96).

⁸ Per i riferimenti dei singoli interventi cecchiani rimando ancora una volta a Castellana (2008: 62, 64-66 nn. 396, 402, 433, 456, 476).

⁹ Il termine è di effettivo conio tozziano (1918). Si rimanda a Tozzi (1993: 245).

perfino quando – come accade indirettamente in *Bestie* o ben più apertamente in *Adele*, dove la dimensione del «frammento» è addirittura esplicitata in copertina – l’attitudine narrativa passa attraverso l’adesione apparente al gusto frammentista medesimo.

2. Effetti di un romanzo interrotto

Pubblicato postumo da Vallecchi nel 1979, per la cura-ricostruzione editoriale di Glauco Tozzi, sia pure incompleto, lacunoso e di fatto mai approvato dall’autore, *Adele*¹⁰ rappresenta a un tempo il primo vero tentativo di romanzo polifonico compiuto da Federigo Tozzi, il primo concreto sforzo di obbiettivazione-solidificazione di un personaggio autonomo inteso come mediazione del sé e non come mera trasposizione autobiografica, la prova narrativa più prossima (per continuità tematica, per contiguità diacronica e per plausibile prelievo di materiale narrativo) al capolavoro *Con gli occhi chiusi*.

Ricostruire con precisione la vicenda compositiva e la storia redazionale del testo è operazione piuttosto complessa: esiste un dattiloscritto¹¹, composto da 158 cartelle originarie, dal quale risultano però espunte 82 pagine (mentre 9 manoscritte sono interfoliate alle 76 superstiti e residue); esiste altresì una sorta di copertina artigianale, costituita da un doppio foglio con monogramma inciso e vergata da tre indicazioni manoscritte: a) la dicitura autografa «frammenti», redatta con matita blu; b) una nota con funzione di pretitolo e una didascalia secondaria, entrambe quasi sicuramente apposte da Emma Tozzi, stavolta a matita rossa, che assolvono la funzione di chiarificare il carattere *in fieri* e interrotto dell’opera: «Primo abbozzo di romanzo»; «Cavati dei frammenti»¹². Dunque, riassumendo: la filologia d’autore dispone di un testimone unico, mutilo e incompiuto¹³, non perché manchi un finale – che di fatto

¹⁰ Le citazioni sono qui tratte dall’edizione postuma apprestata da Glauco Tozzi (Tozzi 1979). Al 1981 risale una prima ristampa nel volume cumulativo *Cose e persone. Inediti e altre prose* (Tozzi 1981: 7-64); una più recente edizione, corredata da un’aggiornata e puntuale *Nota ai testi* – in questa sede sempre citata come ‘Marchi (2018)’ – si deve infine all’editore Le Lettere (Tozzi 2018).

¹¹ Cfr. Marchi (1984: 534, scheda 27). Si vedano altresì le *Notizie su «Adele»* apprestate da Glauco Tozzi nelle vesti di curatore dell’opera (Tozzi 1979: 85-96) e Marchi (2018: 158-161).

¹² E non «brani», come erroneamente indicato nelle *Notizie* della *princeps* Vallecchi. Cfr. Marchi (2018: 159).

¹³ Nel costituire il testo Glauco Tozzi opta per una resa il più possibile chiara del significato complessivo dell’opera, stampando: in tondo i brani «salvati» dall’autore; tra parentesi quadre quelli originariamente espunti, ma «necessari» per una restituzione

c'è e si risolve nel suicidio bovaristico della protagonista – ma perché svariati «frammenti», inizialmente acclusi al dattiloscritto complessivo, risultano essere stati in seguito soppressi, o meglio, rinviando alle parole di Emma, «cavati» (si può presumere in senso propriamente etimologico e regionalistico, cioè ‘messi fuori’, estrapolati, anzi forse, come vedremo a breve, riutilizzati e rifunzionalizzati altrove).

Ora, se l'esegesi del testo è di per sé complessa giacché affidata a una tradizione unitestimoniale di tipo misto (pagine dattiloscritte con correzioni e interventi scrittori di varia natura + pagine manoscritte), il quadro risulta ulteriormente complicato sul piano della definizione genetica. Ad oggi, sappiamo con certezza che la macchina da scrivere entrò in casa Tozzi nel 1913¹⁴ e che, pertanto, la battitura del romanzo, ultimato o parziale che fosse, deve essere necessariamente collocata dopo questa data limite. Tale evidenza non colma però in alcun modo l'importante lacuna rispetto al termine *a quo*, che è quello che di fatto più ci interessa, se non altro per capire quando e come la nebulosa vocazione tozziana alla narrazione di ampio respiro si sia concretamente manifestata, scaturendo in un superamento della misura aforistica e della scrittura orfico-sapientziale di *Barche capovolte* così come di *Paolo*. Stando alle *Notizie* fornite dal figlio Glauco, al testo Tozzi lavorò tra il 1909 e il 1911, sospendendo l'elaborazione – a ogni modo, giunta a un livello di compiutezza tale da rendere necessaria la ricopiatura a macchina – poco prima d'intraprendere la stesura di quel «prepotente capolavoro di intelligenza» (Debenedetti 2019: 11) che sarebbe poi stato *Con gli occhi chiusi*. Proprio in *Con gli occhi chiusi* potrebbero allora essere confluiti alcuni o gran parte di quei «frammenti» cosiddetti «cavati», per i quali sarebbe forse corretto a questo punto parlare, più che di espunzioni, all'opposto di selezione/preservazione sospinta da criteri qualitativi e di riconoscimento di un valore estetico – perlomeno è questa la tesi, ben argomentata, circostanziata e qui sottoscritta, avanzata da Giuseppe Sàvoca nel 1980¹⁵. In quest'ottica, *Adele* si configurerebbe non solo come una tappa cruciale dell'evoluzione letteraria e formale del Tozzi romanziere, ma anche e soprattutto come una vera e propria «operaserbatoio» (Sàvoca 1980: 34) cui attingere di volta in volta, attraverso una destrutturazione mirata dell'unità primitiva, singole micronarrazio-

lineare della trama; infine, in carattere più piccolo e corsivo, una serie di «collegamenti del curatore». Cfr Tozzi (1979: 2).

¹⁴ Rimando a riguardo alle *Notizie sul teatro* fornite da Glauco Tozzi (1970: 674 e *passim*).

¹⁵ Sàvoca (1980); poi riproposto nel 1989 (113-133). In questa sede si cita sempre dalla prima versione su rivista.

ni e singole sequenze narrative; il che risulta ad esempio plausibile – un caso su tutti, a titolo puramente dimostrativo – dalle consonanze di fatto esistenti tra la scena del funerale di Anna, la madre di Pietro, in *Con gli occhi chiusi*, e quella rimanipolata della nonna «morta maniaca» (Tozzi 1979: 9) in *Adele* (si consideri oltretutto che nella prima stesura a morire era proprio la madre, Zaira, e non la nonna):

(1)

Domenico gli disse:

– Vestiti; tra poco porteranno via la tua povera mamma.

Pietro si sforzò di obbedire. [...]

Discese dal letto; e, fingendo a se stesso, si vestì cercando d'imitare i gesti di dolore che aveva veduti.

In tal modo finì con il sentire una ilarità muta, mista a terrore.

Ma, quando gli fecero baciare la mamma, prima che la mettessero nella cassa, pensò: «Perché non c'entro anch'io? Metteteci me».

Poi l'assalì uno sgomento inaudito. [...]

Restò tra le persone che mettevano il cadavere dentro la cassa; ma non avrebbe toccato né meno il lembo della veste. E si meravigliò che gli altri facessero tutto come se si trattasse di una faccenda qualsiasi [...] (Tozzi 1988: 64-65).

(2)

Il trasporto della nonna avvenne sotto la pioggia di una mattina, dopo un plenilunio nebbioso.

I portatori, appartenenti a una pia congregazione, si erano presentati con le bianche cappe sporche di fango e bagnate. Alcuni di loro introdussero la cassa di legno dentro la bara, mentre gli altri chiacchieravano su per la scala. [...]

Al cimitero, il cadavere fu lasciato dentro una cappellina scialba e fredda, che odorava di crisantemi putridi.

[Ella aveva una gran fretta di andarsene; e non poteva sopportare che il padre si aggirasse intorno alla cassa, lacrimando tra gli amici che lo consolavano. Temette che egli volesse baciare la morta, sì che anche...] (Tozzi 1979: 24-25).

Come si può riscontrare, comune è l'esperienza straniata del lutto; comune è la sensazione d'alterità di fronte alla curiosa e cialtriera indifferenza del rituale funebre; comune, ancor più, è la repulsione per il contatto con il cadavere, quindi la presa di coscienza epidermica del trapasso. In altri termini: Adele sembra trasmigrare se stessa in Pietro, Pietro mutuare se stesso da Adele.

3. *Travestitismo, scissione, formalismo*

Per quanto è possibile ricostruire, dato il carattere discontinuo e frammentario del testo, il plot di *Adele* è in realtà alquanto essenziale e per molti versi ancora eminentemente ottocentesco, come si evince, del resto, già a partire dallo stesso titolo mono-onomastico e affatto conformato ai più svariati antecedenti *fin de siècle* di narrativa vertente sul caso di psicopatologia femminile: da *Fosca* di Tarchetti a *Giacinta* di Luigi Capuana, da *Arabella* di Emilio de Marchi a *Teresa* di Neera, per citare alcuni soltanto. Oggetto della vicenda sono i disturbi e le nevrosi di Adele, un'adolescente vittima di quella malattia della giovinezza che d'ora in poi sarà il cruccio distintivo dei personaggi tozziani e che si manifesta sotto forma di abulia e di assenza di volizione, in un'inefficienza che non corrisponde a una precisa stagione anagrafica ma che è condizione peculiare del vivere umano, estesa ed estendibile ben oltre i limiti circoscritti del qui e ora.

Il romanzo si apre su uno scenario senese, con Adele che rientra a casa, e già qui compare un elemento strutturale molto importante: l'incipit è difatti l'unico punto del testo in cui il narratore-testimone si rivela, attraverso un intervento metalettico che preannuncia non solo la ventura istanza narrativa omodiegetica di *Ricordi di un giovane impiegato*, ma anche e soprattutto quello che sarà il tratto più caratteristico di *Con gli occhi chiusi*, ovvero l'incostanza del narratore, l'oscillazione ininterrotta dell'io narrante rispetto alla materia narrata, l'iterato ricorrere a sbalzi di piano narrativo con immissione repentina del discorso del narratore medesimo. In casa, Adele esperisce distacco ed estraneità; si percepisce come vittima sacrificale di angherie domestiche e ripetuti tentativi di avvelenamento; trascorre le giornate isolata e avulsa dal contesto; coltiva un'eccentrica esaltazione mistico-religiosa di marca jamesoniana; vive un rapporto oltremodo conflittuale con il padre, un medico-contadino, una sorta di mastro-don rimpicciolito e trapiantato in terra toscana, insensibile e incapace di stabilire qualsivoglia forma di comunicazione empatica con la figlia. Dopo la morte della nonna, Adele intraprende una relazione con Fabio Belcolori, figlio di un avvocato di provincia arricchito. Segue il racconto di un oscuro e inintelligibile incontro fra i due, a seguito del quale la protagonista si uccide con un colpo di rivoltella. Questa la trama in buona sostanza.

Ora, se i motivi dell'atavismo psicologico e della tabe ereditaria, delle idee fisse e del delirio persecutorio, dell'«esaltazione mistica» dell'esperienza religiosa («ella medesima aveva sognato di essere una Madonna dipinta da Giovanni di Pietro», Tozzi 1979: 15), nonché dell'idiotismo e dell'alienazione mentale rimandano a un *côté* scientifico tardo-positivista e tipicamente pre-freudiano, del tutto moderna

è invece la prospettiva di straniamento attraverso cui la psicologia del personaggio è resa nel testo letterario: con Adele, Tozzi ottiene, per la prima volta nella sua carriera di narratore, «la rappresentazione di una personalità modernamente scissa» e disgregata in una «molteplicità caotica di tensioni contrastanti» (Castellana 2002: 29). Appare dunque rilevante, a questa congetturata altezza cronologica, anzitutto il tentativo di oggettivare un personaggio infine autosufficiente, inteso come mediazione e disvelamento della forma identitaria. Si consideri che si tratta oltretutto di una donna, le cui azioni e i cui pensieri sono scandagliati da uno scrittore notoriamente misogino, senza che tuttavia ciò ne comporti una demistificazione, in un emblematico caso di travestitismo letterario e di legittimazione libertaria del ritorno del represso, che trova forse un suo precedente italiano solo nell'*Illusione* di Federico De Roberto¹⁶. In seconda battuta, transcendendo il piano tematico, la ricerca strutturale-formale dello scrittore mostra, qui e ora, l'intento forte e risoluto di superare la misura del frammento per approdare a quella del romanzo, tuttavia rifondato e rinnovato nelle sue stesse fondamenta. In tal senso, mi sembra legittimo pensare ad *Adele* come a un incompiuto per necessità e per progressione della *Bildung* estetica tozziana: solo una volta chiusi davvero i conti con l'autobiografismo all'eccesso manifesto e trasparente degli esordi, con la misura breve dell'aforisma e del frammento, salvato il salvabile da quanto già scritto, cavato e recuperato tutto ciò che si rivela funzionale al nuovo corso, l'aspirazione modernista di formalmente tornare una buona volta a concepire la letteratura come mediazione può infine concretarsi. L'abbandono e l'interruzione di Adele segnano la messa al mondo di Pietro. Una cesura per una rinascita.

Bibliografia

- Anonimo (1913). *Fra le muse*. In: «Aprutium» V, maggio: 259.
- Anonimo (1913). *Note ed appunti. Quel che si dice in versi*. In: «Varietas. Rivista mensile illustrata» 109, maggio: 433.
- Baldacci, Luigi (1993). *Tozzi moderno*. Torino, Einaudi.
- Baldini, Antonio (1918). *Federigo Tozzi*. In: «L'Illustrazione italiana» 7 luglio: 18.
- Bohrero, Emilio (1914). *De Bosis, Lirica, I Giovani*. In: «Nuova antologia» CCLVI: 270-287.
- Borgese, Giuseppe Antonio (1924). *Tempo di edificare*. Milano, Treves.

¹⁶ Rimando in proposito a Ganeri (2005: 21 e ss).

- Castellana, Riccardo (2002). *Tozzi*. Palermo, Palumbo.
- Castellana, Riccardo (2008). *Federigo Tozzi. Bibliografia delle opere e della critica 1901-2007*. Con la collaborazione di Paola Salatto e Antonello Sarro, Pontedera, Bibliografia e Informazione.
- Castellana, Riccardo (2009). *Parole, cose, persone. Il realismo modernista di Tozzi*. Pisa/Roma, Fabrizio Serra editore.
- Cecchi, Emilio (1920). *L'ultimo romanzo di Federigo Tozzi*. In: «La Tribuna», 27 marzo. Ora in: Cecchi, Emilio (1972). *Letteratura italiana del Novecento*. A cura di Pietro Citati, Milano, Mondadori (da cui si cita).
- Debenedetti, Giacomo (2019). *Il romanzo del Novecento*. Presentazione a cura di Eugenio Montale, testi introduttivi a cura di Mario Andreose e Massimo Onofri, Milano, La nave di Teseo.
- De Robertis, Giuseppe (1920). *Federigo Tozzi*. In: «Il Giornale della Sera», 26-27 marzo.
- Ganeri, Margherita (2005). *L'Europa in Sicilia: saggi su Federico De Roberto*. Firenze, Le Monnier.
- Luperini, Romano (1995). *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*. Roma/Bari, Laterza.
- Marchi, Marco (1984, a cura di). *Federigo Tozzi. Firenze, Palazzo Strozzi, 14 aprile-12 maggio 1984. Mostra di documenti*. Con la collaborazione di Glauco Tozzi, Firenze, Gabinetto G.P. Viesusseux.
- Marchi, Marco (1993). *Federigo Tozzi. Ipotesi e documenti*. Genova, Marietti.
- Marchi, Marco (2018). *Nota ai testi*. In: Tozzi, Federigo, *Paolo e Adele*. Firenze, Le Lettere: 157-161.
- Pancrazi, Pietro (1918). *Un toscano: Federigo Tozzi*. In: «Il Nuovo Giornale», 26 aprile.
- Pancrazi, Pietro/Papini, Giovanni (1920, a cura di). *Poeti d'oggi*. Firenze, Vallecchi.
- Papini, Giovanni (1918). *Lettres italiennes*. In: «Mercure de France» 489, 1^{er} novembre: 131-136.
- Petroni, Franco (2006). *Ideologia e scrittura. Saggi su Federigo Tozzi*. Manni, San Cesario di Lecce.
- Prezzolini, Giuseppe (1960). *Il tempo della Voce*. Milano/Firenze, Longanesi/Vallecchi.
- Sàvoca, Giuseppe (1980). *Testo e storia dell'«Adele» di Tozzi*. In: «Otto-Novecento» IV, 2: 35-40.
- Sàvoca, Giuseppe (1989). *Strutture e personaggi. Da Verga a Bonaviri*. Roma, Bonacci.
- Tortora, Massimiliano (2019). *Un siepone pieno di roghi. Il percorso di Tozzi nel modernismo italiano*. Perugia, Morlacchi.
- Tozzi, Federigo (1913). *La città della Vergine*. Genova, Formiggini.

- Tozzi, Federigo (1917). *Bestie*. Milano, Treves.
- Tozzi, Federigo (1979). *Adele. Frammenti di un romanzo*. A cura di Glauco Tozzi, prefazione a cura di Carlo Cassola, Firenze, Vallecchi.
- Tozzi, Federigo (1981). *Cose e persone. Inediti e altre prose*. In: Tozzi, Glauco (a cura di). *Opere di Federigo Tozzi IV*. Firenze, Vallecchi.
- Tozzi, Federigo (1993). *Pagine critiche*. A cura di Giancarlo Bertoncini, Pisa, ETS.
- Tozzi, Federigo (2018). *Paolo e Adele*. A cura di Marco Marchi, Firenze, Le Lettere.
- Tozzi, Glauco (1970). *Notizie sul teatro*. In: Tozzi, Federigo. *Il teatro*. Firenze, Vallecchi: 657-707.

«MOMENTANEE PROSPETTIVE DI CONCLUSIONE».
LA PUBBLICAZIONE SU RIVISTA
DEI TRATTI DELLA *COGNIZIONE DEL DOLORE*
DI C.E. GADDA
Carolina Rossi

Abstract

This paper traces Carlo Emilio Gadda's closing remarks on La cognizione del dolore by analyzing the very first phase of its compositional history and its drafting process between the 1930s and the 1940s. The article examines the close relationship between Gadda and his editor Alessandro Bonsanti, who was one of the greatest representatives of the network of Florentine journals and publishers through which the author defined his own identity as a professional writer in the literary field of the time.

La complessa vicenda editoriale della *Cognizione del dolore* riflette una traiettoria autoriale che si articola in due tempi: un primo momento corrispondente alla pubblicazione dei tratti del romanzo sulla rivista «Letteratura» tra il 1938 e il 1941, che segna il riconoscimento di Gadda entro una precisa comunità letteraria; un secondo momento coincidente con la pubblicazione del romanzo per Einaudi nel 1963, che sancisce la sua fama di scrittore in un circuito culturale più ampio.

La genesi del romanzo risale alla fine degli anni Trenta, quando si realizza in Gadda quell'ambizione narrativa che lo aveva animato sin dalle sue prime prove di scrittura (*Racconto italiano di ignoto del Novecento*, 1924-25; *La meccanica*, 1928; *Un fulmine sul 220*, 1937-41)¹: progetti di romanzo poi abbandonati o smantellati, trasformati in cantieri da cui attingere materiali di natura eterogenea destinati a convivere all'interno delle raccolte pubblicate nei decenni successivi. La *Cognizione del dolore* stessa, pur godendo di un più alto indice di stabilità dato dalla relativa continuità con cui i suoi tratti vennero pubblicati sulle pagine di «Letteratura», non potrà mai definirsi come sistema romanzesco finito e organico: da un lato perché la sua elaborazione e pubblicazione

¹ Sull'«impegno narrativo» di Gadda cfr. Savettieri (2008: 6).

si arresteranno prima dell'effettiva conclusione; dall'altro, perché parti del romanzo, nel tempo, saranno estrapolate dal corpo narrativo e condurranno un itinerario editoriale autonomo.

Quando nell'ottobre del 1936 Alessandro Bonsanti propone a Gadda di pubblicare i tratti² del suo nuovo romanzo sul trimestrale «Letteratura» sorto dalle ceneri di «Solaria», l'autore sta ancora lavorando, con tutta probabilità, alla revisione del *Fulmine* e la *Cognizione* non è che uno dei tanti abbozzi che affollano il suo laboratorio narrativo. Ancora due anni dopo, quando viene annunciata, sulle pagine della rivista, la pubblicazione in anteprima di una «novità»³ gaddiana in corso di stampa per le Edizioni di Letteratura curate da Bonsanti in collaborazione con la tipografia fiorentina dei fratelli Parenti, la *Cognizione* non è ancora concepita come testo autonomo ma come parte di una raccolta, *Le meraviglie d'Italia*, che avrebbe dovuto ospitare articoli, *reportages* e prove narrative risalenti agli anni Venti e Trenta.

A partire dai primi mesi del 1938, con l'avvio delle pubblicazioni sulla rivista di Bonsanti, la *Cognizione*, come testimonia una nota d'autore, prende «consistenza e dimensioni di romanzo»⁴ e inizia ad essere concepita non più entro i limiti della forma breve ma come narrazione ampia e strutturata. Il passaggio da racconto a romanzo coincide con una revisione del testo per cui, da una prima stesura piuttosto scarna, si assiste a una decisiva espansione diegetica. Questa intensa fase elaborativa riflette la maturazione, da parte di Gadda, di una visione d'insieme per cui il tentativo già espresso all'altezza della composizione di *Novella seconda* (1928) di riuscire «romanzesco, sherlockholmesiano», di «fare della novella una prova per arrivare poi al romanzo» (Gadda 1989: 1317), si realizza qui attraverso una complicazione della trama tale per cui il testo, originariamente tripartito, viene diviso in sette capitoli corrispondenti alle puntate o tratti pubblicati su «Letteratura».

² Così Manzotti sull'uso del termine 'tratto' per 'puntata' o 'capitolo': «il termine 'tratto' (= propriamente 'passo', 'frammento') meglio di 'puntata' coglie la non necessaria autonomia delle parti successivamente pubblicata» (Manzotti 1988: 864); diversa l'opinione di Walter Binni, per il quale i tratti «hanno una loro grandiosa continuità» nell'affresco del romanzo (Binni 2007).

³ L'annuncio compare nelle pagine pubblicitarie di «Letteratura» 5-6, 1938.

⁴ Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Fondo Roscioni, c. 2.1.22.2v. Per l'accesso alla diretta consultazione delle carte personali dell'autore, desidero ringraziare l'erede di Gadda, Dott. Arnaldo Liberati, oltre che la Dott.ssa Isabella Fiorentini, direttrice della Biblioteca Trivulziana, e il Dott. Stefano Dalla Via, responsabile del Laboratorio di restauro.

Questa prima occasione pubblica del romanzo rappresenta una fase fondativa della carriera gaddiana, in quanto segna lo scarto tra il suo posizionamento inizialmente avvertito come marginale all'interno del campo letterario (Gadda, del resto, prima della vittoria del premio Bagutta nel 1934 con *Il castello di Udine*, si presentava come un ingegnere milanese dall'eccentrica formazione intellettuale) e il grande progetto del *Pasticciaccio*, che ne decreterà la fama a livello internazionale. Questo scarto si gioca all'interno del sistema delle riviste fiorentine del tempo, decisivo per l'intreccio di volontà autoriali e editoriali attive nella definizione di una precisa identità letteraria. Come dimostrato dalla proficua collaborazione tra Bonsanti e Parenti per le «Edizioni di Letteratura», questo «sistema, per così dire, integrato fra editoria delle riviste ed editoria libraria» (Donnarumma 2018: 160) entro il quale Gadda si inserisce per necessità pratiche e economiche ma anche per adesione e desiderio di esordire entro un certo ambiente culturale, influenza particolarmente la sua carriera di scrittore.

Per quanto di fatto «Letteratura» fosse una rivista «con fascicoli che arrivavano alle duecento pagine, ma di breve durata, e relativamente poco visibile sul piano nazionale», dalle sue pagine passa tutta una generazione di letterati che animeranno il panorama culturale italiano nei decenni a seguire (Billiani 2018: 148). In queste pubblicazioni Gadda investe, pertanto, molta della sua aspirazione letteraria: proprio dal confronto – difficile, discontinuo, segnato dalla resistenza a dinamiche editoriali spesso coercitive – con Bonsanti e con la ristretta cerchia di abbonati e sostenitori di «Letteratura», l'autore assume una posizione più precisa nel dibattito pubblico e culturale attivo nella Firenze di quegli anni.

Bonsanti, da soggetto attivo nel campo di queste collaborazioni, conflitti e relazioni reciproche così caratterizzanti sul piano del riconoscimento intellettuale, forte di una cerchia di collaboratori e scrittori (alcuni di questi, come Contini e Montale, molto vicini a Gadda) che frequentavano assiduamente la redazione di «Letteratura», assume nei confronti di Gadda il ruolo di agente culturale e, insieme, di mediatore editoriale. La sua presenza nelle diverse fasi produttive è vigile e costante nel contrattare, tratto dopo tratto, le pubblicazioni in previsione della tanto auspicata uscita in volume del romanzo: una pratica editoriale che trascende la semplice mediazione funzionale al passaggio del testo dalla dimensione privata dell'inedito a quella pubblica della stampa e che testimonia una progettualità creativa specifica.

In linea con i mutamenti del sistema editoriale in atto, la politica d'immagine bonsantiana intreccia l'aspetto letterario tanto a quello commerciale e editoriale quanto a quello critico e riflessivo. Nomi

come quelli di Gadda e Vittorini, entrambi lontani dall'intimismo e dal frammentismo più ortodossi, così come alcuni esempi di narrativa straniera pubblicati sulle pagine della rivista, assumono allora una specifica funzione nell'ambito dell'interesse di Bonsanti «per il romanzo e per il racconto lungo quali forme da 'ricostruire' per il grande pubblico» (Billiani 2018: 154). Un interesse che Gadda, da parte sua, nell'intraprendere la «via complicatissima e romanzeschissima» (Gadda 1989: 1817) per cui il disegno iniziale della *Cognizione* diventa il terreno per sperimentare strutture narrative più ampie, ribadisce fermamente.

Le insistenze del «dittatore Sandro»⁵ (Contini/Gadda 2009: 114) non valsero tuttavia a far sì che il romanzo venisse portato a termine e pubblicato in volume: con il VII tratto («Letteratura» 17, 1941) il lavoro di riscrittura e revisione si arresta. Dei tratti che avrebbero dovuto presentare al lettore lo scioglimento conclusivo della vicenda sappiamo che Gadda aveva già redatto a questa altezza una prima versione non definitiva e inconclusa: questa redazione – l'unica conservata del presunto finale del romanzo – non sarà mai sottoposta a revisione. Malgrado le resistenze dell'autore, saranno proprio questi manoscritti a essere recuperati da Einaudi e pubblicati, in occasione della quarta riedizione della *Cognizione* del 1970, in forma di capitoli conclusivi.

In queste pagine finali si assiste alla violenta aggressione subita nella notte dalla madre del protagonista. Lo stato dei materiali d'archivio testimonia che, a uno stadio primordiale di elaborazione del romanzo, Gadda si riprometteva, nel seguito mai redatto, di chiarire l'identità del colpevole e soprattutto il ruolo del figlio rispetto al tragico episodio. La scelta di non revisionare questi tratti è stata ricondotta tanto a ragioni di carattere personale (solo qualche anno prima, nel 1936, Gadda aveva subito la dolorosa perdita della madre), quanto a precise posizioni stilistiche assunte dall'autore che, nella sua rinuncia a dotare la *Cognizione* di un meccanismo di chiusura tradizionalmente inteso, le avrebbe riconosciuto al contempo una «incompiutezza strutturale», connaturata al «carattere lirico» dell'opera, «inconciliabile col (molto) connettivo richiesto da una narrazione continua» (Manzotti 1996: 251).

⁵ Se già nel 1938 Gadda (1983: 82) confessava all'amica Rodocanachi le sue insofferenze («non vivo felice in questa morsa; col pensiero ai rimbrotti e alle recriminazioni di Bonsanti»), nel giro di pochi anni «il tiranno Bonsanti» diventa «vero negriero, faccia di capitano che esercita la tratta dei bianchi [...] e attende con l'arma al piede ch'io gli finisca e gli consegna la 4a puntata» (ivi: 165), anticipando così «i tempestosi rapporti fra Gadda – che per di più rilutta, come s'è visto, alla committenza e vive con palese insofferenza ogni intrusione nella fabbrica dei suoi lavori – e quelli che aspireranno a diventare o diventeranno i suoi *publishers*» (Pinotti 2015: 41).

In tal senso viene giustificata anche la scelta di Gianfranco Contini di promuovere la poesia *Autunno* (pubblicata da Gadda su «Solaria» nel 1932) a *explicit* della prima edizione Einaudi del romanzo, pubblicato nel 1963 nella prestigiosa collana dei «Supercoralli». Secondo l'interpretazione continiana, ribadita nell'*Introduzione* al volume (ora in Contini 1989), al simbolismo di *Autunno* fa eco la chiusa lirica e descrittiva del VII tratto (l'ultimo pubblicato su «Letteratura») che segna l'epilogo del romanzo a questa altezza. Questa edizione fu frutto di operazioni e strategie editoriali non sempre pacifiche, rispetto alle quali il grado di adesione da parte dell'autore si mantenne spesso ambiguo. Se l'autorevole interpretazione continiana, pur non esente da critiche⁶, fornisce al pubblico degli anni Sessanta coordinate di lettura specifiche, non va dimenticato che il profilo di Gadda scrittore anti-tradizionalista, dedito al lirismo e al frammentismo, era attivo sin dagli anni fiorentini e continuò a condizionare ampiamente l'immagine della sua opera⁷.

Già nel 1926 quando, alle soglie del suo esordio letterario, riceve un primo rifiuto da parte di «Solaria» per la pubblicazione del racconto *Manovre di artiglieria da campagna*, lo scrittore si dimostra cosciente dei modelli letterari con i quali si andava misurando. Nello stesso anno, scrive all'amico Tecchi:

a me sembra di essere forse un po' discosto dal nitore di Solaria. La mia vita tormentata e bislacca, la mia piatta attività di ingegnere [...] hanno finito per rendermi rozzo, trivialuccio, bisbetico. D'altronde io posso scrivere solo quello che penso e che mi viene. L'unica cosa di buono che posso avere è che, vivendo fuori del campo letterario, in un campo di azioni noiose e diligenti, posso portare qualche cosa della mentalità zotica del mestiere nella regione degli specialisti e dei raffinati: ne verrà un pasticcio curioso. Come un soggetto strano, come giraffa o canguro del vostro bel giardino: ecco quel che posso valere (Gadda 1984: 43-44).

Gadda negozia dunque la propria identità letteraria in formazione con i letterati di professione della comunità intellettuale fiorentina, tra il senso della distanza che lo separa da quel mondo e l'ambizione nel voler entrare a farne parte.

⁶ Sin da subito l'operazione di Contini incontrò le resistenze di Gian Carlo Roscioni, noto editor gaddiano, che espresse le sue perplessità sulla scelta di porre in calce la poesia *Autunno* (Italia/Pinotti/Vela 2017: 322).

⁷ Si veda, a tal proposito, Savettieri (2020: 130).

Il diffuso scetticismo – fatto proprio da esperienze come quelle delle riviste «La Ronda» e «La Voce» su cui si fonda, almeno in parte, l'esperienza della stessa «Solaria»⁸ – verso il genere romanzo dialoga con determinanti aspetti produttivi ed economici propri del sistema delle riviste, come la circolazione dei testi letterari secondo modalità ridotte e dilazionate (la pubblicazione su rivista o quotidiano, del resto, impediva di raccogliere testi superiori alle otto-dieci cartelle), quindi frammentarie, che richiedevano agli autori il rispetto di precise tempistiche funzionali a una pubblicazione che soddisfacesse, puntata dopo puntata, le aspettative dei lettori abbonati. Le continue revisioni di tipo evolutivo attraverso le quali Gadda sottopone il testo della *Cognizione* a diffuse rielaborazioni e integrazioni non si accordavano certo alle esigenze produttive di Bonsanti, tanto più che queste erano spesso condotte dall'autore a ridosso delle stesse pubblicazioni. Al di là delle insofferenze di Bonsanti, che lo incalzava nella sua affannosa revisione dei tratti, dall'indagine condotta sulle carte d'archivio il lavoro dell'autore sul testo si dimostra, in questi anni, un lavoro ancora *in fieri* che, per la natura sperimentale della riflessione di Gadda sulle forme del romanzo, nel succedersi delle diverse fasi progettuali fatica a fissarsi entro confini stabili di *incipit* e di *explicit*.

Nel passaggio dalla prima alla seconda stesura – secondo un *modus operandi* che ricalca la precedente esperienza compositiva del *Fulmine sul 220* (Savettieri 2008: 105) – i nuclei tematici e i motivi che caratterizzavano lo scheletro narrativo originario vengono ampliati e messi in relazione tra loro in un sistema più ampio e complesso. A questa revisione corrisponde la divisione della *Cognizione* in capitoli (o tratti): una divisione che, se da una parte risulta funzionale alla pubblicazione su rivista, dall'altra è coerente con la complicazione della struttura narrativa rispetto alla prima versione (i cui manoscritti non testimoniano alcun riferimento a «tratti» o «puntate»)⁹.

Con i tratti della seconda parte del romanzo, pubblicati a partire dai primi mesi del 1940 dopo un'interruzione indicativa della crescente complicazione del progetto d'autore, si assiste a un climax tragico che amplifica le tensioni alla base del rapporto tra la madre e il figlio. Tuttavia, le ragioni dell'incompiutezza *abrupta* del romanzo pubblicato su

⁸ *Ibid.* (cfr. in particolare n. 8).

⁹ Questa versione originaria, anch'essa incompiuta, databile a un momento anteriore all'inizio delle pubblicazioni su rivista, è testimoniata da uno schema autografo intitolato *Conseguenza della parte finora scritta e bilancio pagine* (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Fondo Roscioni, c. 1.1.8.37r). Lo schema è riprodotto in Manzotti (1996) oltre che in *Appendice* all'edizione critica della *Cognizione del dolore* curata dallo stesso Manzotti (Torino, Einaudi, 1987).

«Letteratura» non possono essere ricondotte unicamente alla volontà dell'autore di sottrarsi a certi snodi tematici che dovevano risultare particolarmente dolorosi se rapportati alla sua storia personale. La chiusa del VII e ultimo tratto pubblicato su rivista, infatti, non dà prova di una lavorazione abbandonata in tronco per motivazioni esterne al testo; al contrario, questa è eccezionalmente testimoniata in ben tre versioni diverse, connotate da varianti di tipo formale (lessicali e interpuntive) che rendono evidente come l'attenzione dell'autore sia stata riportata qui ai minimi termini su una serie di elementi per lo più stilistici relativi a questo specifico paragrafo conclusivo. Il manoscritto del capitolo in questione è inoltre contrassegnato dall'intestazione autografa «La cognizione del dolore (ultimo tratto)»¹⁰, per cui occorre riconsiderare la storia redazionale del testo alla luce di una specifica progettualità.

Questa «momentanea prospettiva di conclusione» (Gadda 2017: 285), delineata da Gadda in maniera così evidente all'altezza dei primi anni Quaranta, concorre a documentare un'intenzionalità autoriale rispetto alla quale la chiusa lirica a cui si assiste nel finale del VII tratto – con il progressivo allontanamento della prospettiva nella descrizione del paesaggio – risultava essere, effettivamente, il «seguito migliore»¹¹. Lo statuto problematico e ambiguo del finale della *Cognizione* si inserisce quindi, all'altezza della sua prima pubblicazione, in un doppio sistema di condizionamento: da una parte il canone vigente nel campo fiorentino del tempo orientato secondo modelli anti-narrativi, dall'altra le aspirazioni romanzesche di Gadda concretatesi in una progettualità meno incostante di quanto si pensi, che risolve consapevolmente la violenza del mancato delitto finale nell'atmosfera sospesa e evocativa della conclusione del VII tratto.

Va riconosciuto che le complesse modalità di composizione e di gestazione editoriale delle opere che Gadda pubblica in questi anni – tra cui, naturalmente, la *Cognizione* – dipendono in buona parte dal sistema letterario e produttivo che si è cercato di descrivere in queste pagine. Il conflitto tra il sistema intenzionale che caratterizza la postura autoriale – una postura certo atipica e anticonvenzionale – di Gadda sin dai suoi esordi letterari e un contesto intellettuale che lo vorrebbe programmaticamente sperimentale e lirico si risolve, di pubblicazione in pubblicazione, anche grazie alla fondamentale mediazione di editor come Bonsanti, impegnati in prima persona con l'autore nella contrattazione tra concluso e inconcluso, tra frammento e romanzo.

¹⁰ Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Fondo Citati, c. 3.8.1.1r.

¹¹ Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Fondo Roscioni, c. 1.1.8.27r.

Bibliografia

- Billiani, Francesca (2018). *Firenze 1937-1947, Letteratura e l'indifferenza engagée*. In: «Italian Studies» 73, 2: 142-157.
- Binni, Walter (2007). *Svolgimento della prosa di C.E. Gadda*. In: «The Edinburgh Journal of Gadda Studies» 6. <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/reviews/binniceg1943.php>. Ultima consultazione: 25/03/2021.
- Contini, Gianfranco (1989). *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*. Torino, Einaudi.
- Contini, Gianfranco/Gadda, Carlo Emilio (2009). *Carteggio 1934-1963*. A cura di Dante Isella, Gianfranco Contini e Giulio Ungarelli, Milano, Garzanti.
- Donnarumma, Raffaele (2018). *Episodi della carriera di un eccentrico: Gadda e le riviste negli anni Quaranta*. In: «Italian Studies» 73, 2: 158-167.
- Gadda, Carlo Emilio (1983). *Lettere a una gentile Signora*. A cura di Giuseppe Marcenaro, Milano, Adelphi.
- Gadda, Carlo Emilio (1984). *A un amico fraterno. Lettere a Bonaventura Tecchi*. A cura di Marcello Carlino, Milano, Garzanti.
- Gadda, Carlo Emilio (1989). *Romanzi e racconti II*. A cura di Giorgio Pinotti, Dante Isella e Raffaella Rodondi, Milano, Garzanti.
- Italia, Paola/Pinotti, Giorgio/Vela, Claudio (2017). *Nota al testo*. In: Gadda, Carlo Emilio, *La cognizione del dolore*. Milano, Adelphi: 267-381.
- Manzotti, Emilio (1988). *Nota al testo. La cognizione del dolore*. In: Gadda, Carlo Emilio, *Romanzi e racconti I*. A cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini ed Emilio Manzotti, Milano, Garzanti: 851-880.
- Manzotti, Emilio (1996). «La cognizione del dolore» di Carlo Emilio Gadda. In: Asor Rosa, Alberto (a cura di), *Letteratura italiana Einaudi. Le Opere IV/II*. Torino, Einaudi: 201-337.
- Pinotti, Giorgio (2015). *Gadda e i suoi editori*. In: Dumoulié, Camille/Robin, Anne/Salza, Luca (a cura di). *Croisement d'écritures France-Italie. Hommage à Jean-Paul Manganaro*. Sesto San Giovanni, Mimesis: 37-54.
- Savettieri, Cristina (2008). *La trama continua. Storia e forme del romanzo in Gadda*. Pisa, ETS.
- Savettieri, Cristina (2020). *Il senso di Gadda per il romanzo*. In: Pedriali, Federica G. (a cura di). *Gadda. Interpreti a confronto*. Firenze, Franco Cesati: 123-136.

**DIRE L'INDICIBILE:
CESURE E METAMORFOSI
NELLA SCRITTURA AUTOBIOGRAFICA
DI CLAUDE CAHUN**
Desiré Calanni Rindina

Abstract

Claude Cahun's literary and artistic production origins from a historical period – the first half of the twentieth century – characterized by unprecedented transformations. The result is the formation of a fragmented, and yet coherent, poetics, whose apparent interruptions are substituted by symbolic breaks shaping a discontinuous evolution. Our aim is to propose a reading of Cahun's production as expression of a 'poetics of caesura' that evolves from late symbolism to the European modernism, and finally reaches a conception of writing as a human remedy against the risks of silence.

«Je reviens de loin. J'ai le droit d'en parler. C'est plus d'une fois que je l'ai échappé belle» (Cahun 2002: 573). Con queste parole, affidate alla prima pagina di *Confidences au miroir*¹, Claude Cahun dichiara il proprio ritorno alla scrittura dopo il periodo trascorso in un campo di prigionia nazista nel baliato di Jersey. Ritorno mancato, in termini editoriali, caratterizzato da opere incompiute nelle quali è tuttavia ravvisabile una continuità con il percorso letterario iniziato agli albori del Ventesimo secolo, la cui eco, unitaria nell'eterogeneità, si avverte nella voce dell'autrice.

Sebbene la scrittura rappresentasse la principale ambizione dell'artista, la pratica autoriale di Cahun è fin dagli esordi caratterizzata da sospensioni e iati, espressione di rotture con i paradigmi culturali dell'epoca da un lato, e conseguenza di contingenze personali e storiche dall'altro. La sospensione più evidente, agli occhi del pubblico contemporaneo, riguarda tuttavia la ricezione dell'opera dell'autrice. Dopo aver dato al movimento surrealista un notevole contributo con *Les pa-*

¹ Il titolo dell'opera, inedita, è frutto delle ricerche di François Leperlier che la pubblicherà per la prima volta nel 2002 all'interno dell'importante volume che raccoglie gli scritti di Cahun (2002).

ris sont ouverts (Cahun 1934; Breton 1986: 28), infatti, Cahun è stata «effacée de l'histoire culturelle à la suite de sa mort» (Arvisais 2015: 178-195), in parte, probabilmente, a causa delle requisizioni operate dall'esercito nazista che provocarono la dispersione di parte della sua produzione artistico-letteraria, nonché per via della sistematica esclusione delle donne dal canone surrealista che, complici i diversi *noms de plume* utilizzati dall'autrice, si tradusse nel mancato riconoscimento di una figura autoriale unitaria da parte della critica. Alle fasi della visibilità, in vita, e dell'invisibilità, successiva alla morte, succederà quella che Peterle definisce la condizione dell'«ipervisibilità» (Peterle 2007: *passim*). Iniziata intorno agli anni Ottanta con la reintroduzione di Cahun nel canone surrealista, questa fase procede poi con l'interesse suscitato, a partire dagli anni Novanta, da Cahun fotografa, produttrice di un *corpus* ad oggi ampiamente analizzato nel quale si è soliti individuare tracce di una volontà di rottura con la rappresentazione cartesiana di un soggetto monolitico e coerente al quale fa da contraltare l'emergere, attraverso il processo di autorappresentazione, di una soggettività fluida nella quale sono stati ravvisati i prodromi del concetto di *gender performativity* (Butler 1990: *passim*).

Eppure, come sottolinea Leperlier, la pratica fotografica – la cui autorialità monologica è stata recentemente messa in discussione a favore dell'attenzione rivolta alla *démarche* collaborativa di Cahun e Moore (Oberhuber 2004) – sembra costituirsi come intimo esercizio di stile, i cui privilegiati spettatori erano spesso amici e amiche delle autrici. L'intenzionalità autoriale è invece evidente in riferimento alla produzione scritta della quale Cahun riconosce e ribadisce la necessità. Ad apparire necessaria è la parola, una parola che procede per cesure e spinte, segnando e alimentando l'evoluzione poetica di Cahun e scandendone la vicenda autoriale. Tali iati, evidenti soprattutto in riferimento agli scritti autobiografici – *Aveux non avenus*, *Confidences au miroir*, e *Le muet dans la mêlée*² – sono strettamente legati a due momenti fondamentali per la vicenda umana e poetica dell'autrice, riducibili l'uno ai rapporti con il *milieu* letterario europeo dell'*entre-deux-guerres* e all'incontro con le Avanguardie, l'altro al secondo conflitto mondiale.

² Nella costituzione del *corpus* cahuniano (cfr. nota 1), Leperlier sceglie di includere solo alcune porzioni di *Le muet dans la mêlée*, il cui manoscritto è conservato al Jersey Heritage Trust (Saint Héliér, Jersey). Per questa ragione, i riferimenti a *Confidences au miroir* verranno da ora in poi indicati con 'Cahun 2002', quelli a *Le muet dans la mêlée* con 'Cahun 1945', mentre per l'indicazione delle pagine si farà riferimento rispettivamente all'edizione di Leperlier e alla numerazione del manoscritto JHT/1995M/00045/1 conservato al Jersey Heritage Trust (Saint Héliér, Jersey).

Nonostante la carriera letteraria di Cahun inizi all'insegna dell'estetica simbolista, sarà l'incontro con le Avanguardie e con il movimento surrealista a rappresentare per l'autrice la risposta alla volontà di rottura con i paradigmi interpretativi del passato. Tale esigenza, che si concretizzerà appieno nella partecipazione alle attività promosse dal gruppo, appare già prima del pur fondamentale incontro con Breton e sfocia nella pubblicazione di *Héroïnes* (Cahun 2006), biografie immaginarie comparse nel 1925 su *Le Mercure de France* e *Le Journal littéraire*. Se il genere della biografia immaginaria è chiara eco delle *Vies Imaginaires* di Marcel Schwob e delle *Moralités Légendaires* di Jules Laforgue, le modalità narrative e gli stilemi ravvisabili nei *contes* di Cahun sono testimoni della distanza esistente tra i maestri simbolisti e la giovane autrice. I brevi racconti che avrebbero dovuto comporre la raccolta (pubblicata postuma nel 2002) si configurano infatti come risultato di una rilettura modernista della tradizione occidentale (Dugas 2016), che si concretizza nella riscrittura ardita delle vicende di celebri personaggi femminili le cui caratteristiche canoniche vengono sovvertite. Penelope, da simbolo di fedeltà muliebre, diventa un'indecisa *al-lumeuse*; Eva, tentatrice e prima responsabile della dannazione dell'umanità, assume l'aspetto di una giovane ingenua e credulona; mentre Cenerentola abbandona le vesti dell'eroina sfruttata per diventare una masochista, costretta ad assumere comportamenti sadici per poter conquistare un principe altrettanto masochista. L'evidente *bouleversement* delle caratteristiche canonicamente attribuite alle eroine in questione si fa epitome di una riflessione sui paradigmi interpretativi della femminilità *tout-court*, attraverso l'attribuzione di caratteristiche inedite a protagoniste dell'immaginario letterario e collettivo ora accomunate da una sessualità debordante e da un'agency inedita. Strumento principale di questa operazione è quella che Levenson (2011) definirà violenza creativa: ipotesti e testi canonici vengono infatti destrutturati e attualizzati in un'operazione di risemantizzazione della tradizione letteraria e scientifica che costituisce la matrice culturale della figura autoriale. La rottura con i paradigmi di cui Cahun è prodotto e voce critica, infatti, coinvolge non solo testi canonici della cultura europea (dai testi biblici a quelli omerici, dai *contes* popolari al dramma faustiano) ma anche prodotti della letteratura scientifica, sessuologica in particolare, in un processo di capovolgimento che si appropria di metodi e prassi delle produzioni in questione per nutrire l'opera letteraria. Se la letteratura scientifica si alimenta di narrazioni, letterarie e non, facendone strumento privilegiato di costruzione di verità (Foucault 1976), in *Héroïnes* sarà il prodotto letterario ad attingere dalla narrazione scientifica in un circolo che procede in senso inverso: laddove la confessione, analizza-

ta e scomposta, diventa strumento di indagine sessuologica, Cahun si nutre della nuova scienza per reinterpretare miti e tradizioni attraverso confessioni immaginarie di note eroine, i cui racconti e le cui figure ricordano spesso i protagonisti delle narrazioni cliniche che compongono opere come *Psychopathia Sexualis* di Krafft-Ebing.

La confessione assume così il ruolo di strumento di soggettivazione, contribuendo all'individualizzazione di personaggi dell'immaginario collettivo alle quali viene restituita la facoltà di raccontare una versione inedita della propria storia. *Héroïnes* sembra quindi costituire una tappa fondamentale nell'evoluzione poetica che approderà alla scrittura di *Aveux non avenues*, opera in cui il ruolo preponderante della soggettività diventa asse portante già a partire dal titolo. L'espedito della confessione, difatti, si configura come elemento di continuità che impedisce di individuare in *Aveux non avenues* una vera e propria rottura con le opere precedenti. Nonostante ciò, cambiano le modalità espressive, muta la struttura, si trasforma il linguaggio. Gli stilemi del genere autobiografico vengono meno per lasciar spazio a un'esplorazione atipica del sé che fin dal titolo si presenta come costituita da una serie di confessioni negate ('non avvenute'). Un'esplorazione che prende il via da *révits de rêves* e ricordi, narrazioni di eventi prosaici e banali o di fantasia, dai quali emerge l'inafferrabile ritratto dell'autrice. È, insomma, il racconto della grande «aventure [...] intérieure» (Mac Orlan 1930: 7) di Cahun, un'avventura che Cahun stessa, in una lettera ad Adrienne Monnier, definirà un esperimento psicologico e morale su se stessa. «Mon âme est fragmentaire» (Cahun 1930: 190) dirà l'autrice, e frammentaria sarà l'apparenza del testo, le cui sezioni sono separate da stelle, cuori, labbra e occhi stilizzati che sostituiscono i classici asterismi. È questa frammentarietà ad alimentare la progressione, escludendo la possibilità di qualsiasi narrazione che superi i confini dei paragrafi e costringendo chi legge a pause forzate che impediscono un'ermeneutica che prescindere dalla struttura. Il carnevalesco, caratteristica già messa in evidenza da Zachmann (2003), diventa la cifra caratteristica dell'opera, tanto in riferimento alla presenza di un soggetto caleidoscopico che si dà al mondo attraverso voci multiple di un'unica coscienza, quanto relativamente alle modalità con le quali essa si rappresenta in pagine diaristiche, sogni, articoli giornalistici, poesie, aforismi, dialoghi, espressione di ricerca di libertà dalla dittatura del genere, la cui presunta unitarietà cede il passo alla coesistenza di generi e registri multipli. L'esito dell'esperimento psicologico di Cahun è una scrittura a tratti inafferrabile, le cui ragioni sono esplicitate dalla stessa autrice: «Je veux scandaliser les purs, les petits enfants, les vieillards, par ma nudité, ma voix rauque, le réflexe évident du désir» (Cahun 1930: 181-182). Queste confessioni

«d'un genre indéterminé» (Leperlier 2006: 178) danno piena attuazione alle tensioni autobiografiche, mai totalmente soggettivanti, fin dalle origini presenti nella scrittura di Cahun, nonché al bisogno di destrutturare e risemantizzare modalità espressive logore e incapaci di rispondere alle istanze del mondo trasfigurato dalla Grande Guerra, dal capitalismo – di cui Cahun sarà precoce critica – e dalla minaccia dei totalitarismi.

Proprio le conseguenze della deriva totalitaria europea forniscono un paradigma per la comprensione dell'evoluzione poetica di Cahun. Il secondo grande momento di cesura, se non di temporanea rottura, si configura infatti come risposta a una contingenza storica inevitabile: la Seconda Guerra Mondiale. Difatti, le conseguenze che essa avrà sulla vicenda biografica di Cahun confluiranno nella produzione successiva dell'autrice che vede un intensificarsi della scrittura autobiografica attraverso modalità comunicative che si collocano tra la testimonianza (*Le muet dans la mêlée*) e le memorie (*Confidences au miroir*), tipologie di scrittura che Rastier (2010) identifica come tipiche delle *victimes survivantes*. Gli scritti autobiografici saranno gli unici che Cahun produrrà dopo Jersey, come se non ci fosse altro da raccontare se non la propria esistenza minacciata e ritrovata, come se il mondo onirico-simbolico al quale aveva dato voce fino ad allora si fosse spento per sempre dopo lo schianto con la realtà.

Come Charlotte Delbo, scrittrice sopravvissuta, Cahun «revient d'où nul n'est revenu» (Delbo 1974: 9). Ma laddove il non-luogo cui fa riferimento l'autrice di *Qui rapportera ces paroles?* è quello concreto del campo di concentramento, Cahun, di Auschwitz, esperirà solo la possibilità sotto forma di minaccia di deportazione. Assumendo il noto *continuum* immaginato da Levi di cui una delle estremità sia occupata dai sommersi e l'altra dai salvati (Levi 1986), dunque, la figura di Cahun si colloca di certo in quest'ultima categoria e, per alcuni versi, tra i semplici testimoni (Rastier 2010), i terzi (Agamben 1998). Nonostante questi elementi siano fondamentali ragguagli contro il rischio di collocare Cahun tra gli scrittori sopravvissuti, ritroviamo nell'autrice il bisogno di raccontare, comune a diversi autori della deportazione, come necessità intima che assume implicazioni universali.

Se inizialmente «ce fut l'invasion. La coupure. Le silence» (Cahun 2002: 597), significativo diventa l'incipit di *Confidences au miroir* che apre con due domande e un'affermazione rivelatrici del ruolo della narrazione tanto a livello individuale quanto collettivo: «n'est-ce là qu'une confidence personnelle? N'a-t-elle pas d'innombrables échos? Nous l'avons échappé belle» (ivi: 573). La confidenza personale sembra assumere valenza universale, sintatticamente espressa dal passaggio al pronome plurale. Il 'nous', che ritroviamo poco dopo («nous n'avons

pas perdu la mémoire» ivi: 573), lascia trasparire il collocarsi di Cahun nel gruppo di chi non ha perso la memoria e ha, per questo, il dovere di raccontare. Sarà la stessa autrice a esplicitare tale valenza sottolineando la funzione della propria parola: «non, ce n'est pas seulement un témoignage personnel. C'est un leitmotiv dont les miroirs sont las. Il sert d'indicatif à tous les survivants. A ceux du travail, des familles et des éducateurs, comme aux survivants des révolutions et des guerres» (ivi: 573). Ciò che emerge da queste brevi frasi, sintatticamente piane e semanticamente semplici, è un profondo cambiamento rispetto alla parola sovversiva di *Héroïnes* e *Aveux non avenues* e ai suoi obiettivi. In particolare, la voce che negli *Aveux* mirava a scandalizzare i puri, i vecchi e i bambini, dedica ora se stessa ai sopravvissuti, mentre la sovversione di generi e stilemi canonici, cifra caratteristica delle opere dell'anteguerra, si fa pausa sotto la cui superficie silenziosa, nell'inferno gelido del 1944-45, ritorna «le plaisir humain de la fraternité» (Cahun 1945: 62). Allo scandalo si sostituisce l'apparente semplicità della narrazione della quotidianità attraverso l'uso di un linguaggio che si adatta al nuovo soggetto in una narrazione lineare nella quale poco rimane della carica sovversiva e a tratti violenta di *Aveux non avenues*.

Se la frammentarietà della prima autobiografia viene sostituita da una lunga, pressoché ininterrotta, sequenza narrativa, la costruzione sintattica semplice e il lessico purificato, aderente al reale, lasciano trasparire l'importanza acquisita dagli oggetti concreti che perdono quasi del tutto il proprio valore simbolico: «En ce temps-là (25 juillet 1944 au 8 mai 1945) du crayon, du papier, choses éminemment interdites, à conquérir et préserver en fraude, avaient leur emploi d'un intérêt vital immédiat» (Cahun 2002: 575). Importanza che permane dopo la liberazione e che farà dire a Cahun «je suis libre, dans la 'ferme' en ruine, et je pense aux objets qu'on ne peut oublier ni perdre» (ivi: 607). Interrompere il silenzio pare così assumere la funzione di preservare l'umanità a rischio di perdita. Per farlo, la prosaicità dell'esistenza sembra essere il principale oggetto degno di attenzione. Così il flusso onirico, la sovversione carnevalesca che ritroviamo negli *Aveux*, si fa memoria, racconto coerente del passato remoto cui fa da contraltare la narrazione dolorosa del passato prossimo, entrambi dominati da uno sguardo lucido, saldamente ancorato al reale.

Alla semplificazione della struttura narrativa corrisponde poi una progressione verso il concreto che si riflette tanto a livello sintattico quanto lessicale. Consideriamo a titolo esemplificativo il tema del fumo. In *Aveux non avenues*, il verbo 'fumer' appare una sola volta, associato a 'boire' e 'écrire': «Je bois, je fume, j'écris pour tuer mes sentiments» (Cahun 1930: 17). L'atto di fumare, qui associato all'attività intellettuale,

le, acquisisce una qualità astratta e, per contrasto, contribuisce a sottolineare la concretezza della pratica scrittoria. Fumare, così come bere e scrivere, ha come scopo quello di uccidere i sentimenti: nessuna catarsi, quindi, ma capacità mortifera. In *Le muet dans la mêlée*, invece, il termine ‘tabac’ compare 7 volte (su un totale di 9 occorrenze nel *corpus* formato da *Aveux non avenues*, *Confidences au miroir* e *Le muet dans la mêlée*) in espressioni come «j’avais un peu de tabac», «quelque chose à manger et du tabac», «le tabac était introuvable», «on nous offrait du tabac». Al verbo viene sostituita la concretezza del sostantivo. Il *tabac* è ora oggetto desiderato, scambiato, offerto, e non sembra avere altri scopi se non quello di svolgere la funzione che gli è propria, rappresentando così l’ancoraggio a una regolarità perduta da ritrovare.

La progressione verso la concretezza emerge anche da una rapida analisi dei termini semanticamente rilevanti più ricorrenti nelle opere in questione. In *Aveux non avenues* il termine più frequente è ‘Dieu’ (110 occorrenze su circa 52000 *token*), seguito da ‘âme’ (96 occorrenze) e ‘amour’ (87 occorrenze); in *Confidences au miroir*, su circa 35000 *token*, ‘jour’ e ‘vie’ compaiono 32 volte, seguite da ‘temps’ (30 occorrenze); in *Le muet dans la mêlée*, lo scritto che più si avvicina alla testimonianza, su 17000 *token*, dominano invece i nomi propri, seguiti da ‘cellule’, ‘porte’ e ‘prison’ (rispettivamente 32, 31 e 30 occorrenze). Notiamo dunque che dalla prevalenza di concetti universali come ‘anima’ e ‘Dio’ in *Aveux non avenues*, si giunge alla preponderanza non più di concetti, ma di oggetti, in *Le muet dans la mêlée*.

Dopo lo schianto con la realtà, insomma, alle riflessioni astratte sulla vita *tout-court* si sostituisce la prosaicità della vita quotidiana. La preponderanza dell’oggetto e lo sforzo mnemonico di ricostruire eventi passati – siano essi relativi alla prigionia o agli eventi del periodo precedente – aprono alla possibilità di leggere gli ultimi sforzi letterari di Cahun come tentativi di restituire un senso all’esistenza attraverso la narrazione. La confidenza personale si fa racconto ibrido tra memoria e testimonianza, rispondendo con modalità inedite e mutate a contingenze storiche inevitabili e alle trasformazioni del sentire collettivo che esse comportano.

L’ipotesi di lettura sin qui formulata individua quindi nell’*entre-deux-guerres* e nel secondo conflitto mondiale due elementi fondamentali nell’evoluzione della poetica cahuniana. Ognuno di questi fenomeni, assunto a spartiacque nella vicenda artistica e creatrice dell’autrice, consente di mettere in evidenza quella che potrebbe essere definita una poetica della rottura in cui il termine assurge a epitome della volontà di scardinare i paradigmi della letteratura *fin de siècle* da un lato, e dell’evoluzione di una voce individuale che, formatasi

da e in quelle stesse cesure, supera se stessa, rispondendo alle contingenze storiche che profondamente hanno trasformato il sentire europeo. Se con gli scritti dell'*entre-deux-guerres*, infatti, si assiste a una destrutturazione degli stilemi e dei generi canonici, nella produzione post-bellica, i cui esiti editoriali rimangono ipotesi, l'esplorazione e la riscrittura sovversiva dell'immaginario collettivo o individuale sparisce, invece, per fare spazio a un tentativo di ricostruzione coerente che possa gettar luce sul passato e dare senso al presente tramite un ritorno a forme e modalità espressive canoniche come rimedio contro il rischio dell'afasia.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (1998). *Quel che resta di Auschwitz: l'archivio e il testimone*. Torino, Bollati/Boringhieri.
- Arvisais, Alexandra (2015). *Détournement du savoir féminin dans les écrits journalistiques de Claude Cahun alias "M"*. In: «Analyse» 1: 178-195.
- Breton, André (1986). *Qu'est-ce que le surréalisme*. Paris, Actual.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge.
- Cahun, Claude (1930). *Aveux non avendus*. Paris, Carrefour.
- Cahun, Claude (1934). *Les paris sont ouverts*. Paris, José Corti.
- Cahun, Claude (1945). Saint-Hélier, JHT (Jersey Heritage Trust), JHT/1995M/00045/1.
- Cahun, Claude (2002). *Confidences au miroir*. In: Leperlier, François (édité par). *Claude Cahun. Écrits*. Paris, Éditions Jean-Michel Place [1945].
- Cahun, Claude (2006). *Héroïnes*. Paris, Mille et une nuits.
- Delbo, Charlotte (1974). *Qui rapportera ces paroles?* Paris, Jean-Pierre Oswald.
- Dugas, Marie-Claude (2016). *Héroïnes ou les contes modernistes de Claude Cahun*. In: «Héritages partagés de Claude Cahun et Marcel Moore, du XIXe au XXIe siècles. Symbolisme, modernisme, surréalisme, postérité contemporaine». <http://cahun-moore.com/collectif-heritages-partages-de-claude-cahun-et-marcel-moore/heroines-ou-les-contes-modernistes-de-claude-cahun/>. Ultima consultazione: 11/04/2020.
- Foucault, Michel (1976). *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*. Paris, Gallimard.
- Krafft-Ebing, Richard Freiharrt von (1886). *Psychopathia sexualis. Eine klinisch-forensische Studie*. Stuttgart, Ferdinand Enke.
- Leperlier, François (2006). *Claude Cahun: l'exotisme intérieur*. Paris, Fayard.
- Levenson, Michael (2011). *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- Levi, Primo (1986). *I sommersi e i salvati*. Torino, Einaudi.

- Mac Orlan, Pierre (1930). *La Tradition de minuit*. Paris, Émile-Paul frères.
- Oberhuber, Andrea (2004). *Aimer, s'aimer à s'y perdre? Les jeux spéculaires de Cahun-Moore*. In: «Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies» 4: 87-114.
- Peterle, Astrid (2007). “Visible-Invisible-Hypervisible”: *Sketching the Reception of Claude Cahun and Marcel Moore*. In: Walker, Vern (edited by). *Indecent Exposures*, vol. 22. Vienna, IWM Junior Visiting Fellows' Conferences. <https://www.iwm.at/publications/5-junior-visiting-fellows-conferences/vol-xxii/astrid-peterle-2/>. Ultima consultazione: 04/04/2020.
- Rastier, François (2010). *Témoignages inadmissibles*. In: «Littérature» 159, 3: 108-129.
- Schwob, Marcel (1896). *Vies imaginaires*. Paris, Charpentier et Fasquelle.
- Zachmann, Gayle (2003). *Surreal and Canny Selves: Photographic Figures in Claude Cahun*. In: «Studies in 20th & 21st Century Literature» 27, 2: 1-31.

**LA CESURA DEL 1945 E LA SCRITTURA
COME GESTO ETICO
NEI PRIMI TESTI PROGRAMMATICI
DI ILSE AICHINGER**

Matteo Iacovella

Abstract

After the irreversible caesura of the Second World War and the radical 'rupture in civilization' represented by the Holocaust, a number of young writers in Austria, gathered primarily around the periodical Plan, attempted to find a new poetic voice within post-war German-speaking literature. Among them was Ilse Aichinger (1921-2016), then a medical student. Her literary beginnings are linked to the publication of a short story and two programmatic texts in which the Viennese writer emphasizes the need to put literature on a new ethical footing.

1. «Iniziò con Ilse Aichinger»: cesure e ripartenze

Protagonista del film di Carol Reed *The Third Man* (1949), uscito un anno dopo *Germania anno zero* di Roberto Rossellini, è una Vienna post-apocalittica: lo spettatore si muove, con gli attori, in una città spettrale, apparentemente abbandonata, scampata a cinquantadue bombardamenti aerei di cui ancora testimoniano i cumuli di macerie ai lati delle strade. La Seconda guerra mondiale lascia dietro di sé paesaggi urbani distrutti e desolati – in senso materiale e umano. Nella «terra nuda» (Baer 2002: 232) della Vienna post 1945 muove i primi passi Ilse Aichinger (1921-2016), la scrittrice che, come avrebbe constatato negli anni '60 Hans Weigel, inaugurò la letteratura austriaca del dopoguerra¹. Weigel, *talent scout* dell'Austria postbellica, individua nell'opera di Aichinger l'ora zero da cui la produzione culturale austriaca, sospesa e «amorfa»

¹ L'opera di Ilse Aichinger è ancora poco studiata in Italia, se si escludono un volume di *Studia Austriaca* a lei dedicato, curato da Fausto Cercignani ed Elena Agazzi, e qualche isolata pubblicazione (penso soprattutto ai contributi di Clara Becagli), la più recente delle quali risale a quasi vent'anni fa. Cfr. Cercignani/Agazzi (1996) e Becagli (1997 e 2003).

(Weigel 1966: 4), poté ripartire dopo la forte cesura della guerra. Egli allude a due opere in prosa della scrittrice viennese: un breve e luminoso racconto, pubblicato sul *Wiener Kurier* il primo settembre 1945, giorno della resa ufficiale del Giappone², intitolato *Das vierte Tor*, esplicito riferimento al cimitero ebraico di Vienna a cui ancora oggi si accede, per l'appunto, tramite il quarto cancello del camposanto centrale della città; e il primo (e unico) romanzo di Aichinger, *Die größere Hoffnung*, uscito nel 1948 ad Amsterdam per i tipi di Bermann-Fischer³. *Das vierte Tor*, materiale preparatorio della *Größere Hoffnung*⁴, è il primo testo letterario in lingua tedesca a nominare e a imprimere sulla carta – e nella coscienza collettiva – il termine *Konzentrationslager*.

Sie fragen neugierig: “Wohin geht ihr?”, “Wir gehen spielen!” “Spielen! Auf den Friedhof? Warum geht ihr nicht in den Stadtpark?” “In den Stadtpark dürfen wir nicht hinein, nicht einmal außen herum dürfen wir gehen!” “Und wenn ihr doch geht?” “Konzentrationslager” sagt ein kleiner Knabe ernst und gelassen und wirft seinen Ball in den strahlenden Himmel (Aichinger 2016: 272).

Incrociando la traiettoria suggerita da Weigel, ripercorriamo per sommi capi alcuni aspetti nodali del racconto e del romanzo nel loro contesto storico-letterario-culturale. Dal punto di vista storico e sociale, i due testi sanciscono la prima formale ‘rottura del tabù’ (*Enttabuisierung*) dello sterminio degli ebrei nella letteratura di lingua tedesca, che ancora a lungo sarebbe stata dominata da altri motivi (effetto collaterale dell’egemonia esercitata dal Gruppo 47), sempre legati all’esperienza traumatica della guerra, ma riferiti in particolare alla distruzione del paesaggio urbano e alla sindrome del reduce⁵. Sul piano della tecnica narrativa, in questi due *Berichte*⁶ (‘resoconti’), che raccontano la vita

² Il primo settembre è una data simbolica anche per altre ragioni storiche, tra cui l’inizio della guerra (1939) e l’introduzione dell’obbligo, per tutti gli ebrei dai sei anni di età, di portare sugli abiti la stella di Davide con la scritta *Jude* (1941).

³ Brigitte Bermann Fischer ricorda così il primo incontro con Aichinger: «Wir fanden auch eine junge, neue Autorin. Kurz nach Wiedereröffnung des Verlags brachte man uns mit zwei jungen Mädchen zusammen, die schüchtern und etwas verlegen lächelnd vorbeihuschten. Von der einen hieß es, sie hätte gerade ihren ersten Roman geschrieben. Sie hieß Ilse Aichinger, und ihre Freundin Ingeborg Bachmann. Ilses Manuskript lasen wir beide mit Herzklopfen und Bewunderung» (Fischer 1978: 197).

⁴ Sarà ripreso nel terzo capitolo del romanzo, *Das heilige Land*.

⁵ Cfr. Seidler (2004: 45).

⁶ Come affermò in un’intervista nel 1986: «Ich wollte zuerst nur einen Bericht schreiben darüber, wie es wirklich war» (Aichinger 2011: 44).

quotidiana di bambini ebrei nella Vienna nazifascista, si assiste a un'inaudita e sperimentale unione tra il senso di veridicità del resoconto diretto e una modalità narrativa magica⁷, lirica, nutrita da un discorso immaginifico⁸ e sotto la quale scorre un sottotesto mistico-religioso che avrebbe caratterizzato anche i primi esperimenti poetici di un altro austriaco, Thomas Bernhard. Infine, l'altro fatto singolare e 'inedito' legato agli esordi di Aichinger, di natura prettamente biografica, è che *Das vierte Tor* e *Die größere Hoffnung* erano stati scritti da una giovane venticinquenne (una *Mischling* di primo grado secondo la terminologia giuridica di Norimberga) che assieme alla madre era riuscita a sfuggire alla deportazione e alla morte per una serie di fortunate circostanze⁹. Queste diverse facce dello stesso prisma poetico segnano, secondo Weigel, un primo punto di ripartenza della produzione letteraria di lingua tedesca. Aggiungeremo che questo prisma già riflette le linee essenziali del percorso artistico di Ilse Aichinger: l'esperienza fondativa della guerra e dell'Olocausto, vissuta in prima persona, la tendenza allo sperimentalismo (soprattutto sul piano linguistico), la condensazione della scrittura in immagini calate in contesti surreali e atemporali, la creazione di testi pluristratificati caratterizzati da una tensione tra realtà presente e immagini della memoria.

2. *Diffidenza e Sprachskepsis: elementi di un'etica della scrittura*

È possibile ampliare l'affermazione di Weigel rintracciando gli esordi di Ilse Aichinger anche in due testi programmatici coevi alla prima produzione narrativa; programmatici poiché delineano la cornice en-

⁷ Di realismo magico è tornata a parlare di recente Brita Steinwendtner in relazione alla *Spiegelgeschichte*, con cui Aichinger vinse nel 1952 il premio del Gruppo 47 e che segnò uno strappo nel contesto della *Kahlschlagliteratur*. Cfr. Steinwendtner (2018: 21).

⁸ La presenza simultanea di fantasia e realtà è dovuta al fatto che il romanzo si focalizza sulla prospettiva infantile. La protagonista, Ellen, non sempre distingue la realtà dal sogno e lo stesso punto di vista impedisce una netta distinzione tra i due piani – il che può essere visto come un procedimento narrativo per tradurre in letteratura l'assurdo della realtà. Cfr. Seidler (2004: 92s). La studiosa Tanja Hetzer osserva che la prospettiva infantile ha un ampio raggio di lettura, poiché non rimanda solo alla protagonista del romanzo, ma anche alla modalità di scrivere e (ri)costruire gli eventi del passato da una prospettiva nuova, con uno sguardo quasi fanciullesco (ma per nulla ingenuo) sulla realtà. Cfr. Hetzer (1999: 10).

⁹ Non sfuggirono alla morte la nonna materna, Gisela Kremer, e i due figli Felix ed Erna. Furono deportati verso il campo di sterminio di Malyj Trosteneč, vicino Minsk, il 6 maggio 1942. Nessuno sopravvisse. La sorella gemella di Ilse, Helga Michie (1921-2018), poté emigrare in Inghilterra il 4 luglio 1939, accompagnata dalla zia Klara Kremer, grazie a un *Kindertransport* organizzato dai quaccheri.

tro la quale si sarebbero mossi il pensiero e la scrittura di Ilse Aichinger nei decenni a venire. Il primo testo, poco studiato dalla critica¹⁰, si intitola *Junge Dichter* e fu pubblicato nel febbraio del 1946 sulla rivista *Plan*, discendente ideale della *Fackel* di Karl Kraus, diretta da Otto Basil¹¹. Si tratta, come commenta Basil, della «confessione collettiva» (Aichinger 1946a: 309) di una generazione disillusa e disorientata, ma che al contempo sente l'urgenza di scrivere percorrendo nuove strade¹² e ripartendo proprio dalla dolorosa frattura della guerra e dalle sue tante cesure e lacerazioni – culturali, geopolitiche, morali ma anche affettive¹³. I giovani poeti del dopoguerra austriaco vivono in un'insanabile condizione di aporia: la vecchia guardia li esorta ad affermare la propria presenza e identità in un mutato campo culturale e delle idee, ma allo stesso tempo essi sono cresciuti nell'incertezza degli anni più bui del Novecento. L'interrogativo che i poeti (si) pongono a monte del loro percorso artistico è come scrivere dopo Auschwitz.

Nun erschrecken wir, da man uns ruft, und fragen zweifelnd: Was wollt ihr von uns? [...] Wie habt ihr da den Mut, uns zu vertrauen, die wir Kinder waren, als der Krieg begann, die wir am Zerrbild der Verwirrung die Wahrheit erkennen mußten, an der Maßlosigkeit das Maß, an der Kritiklosigkeit die Kritik, an dem hochmütigen Haß des Nationalismus die Liebe zu allen Menschen! Wir mußten an allem verzweifeln, ehe wir glauben durften, und alles, was wir schreiben, ist gezeugt worden im Dunkel der Verfolgung und der Verlassenheit.

Dürft¹⁴ ihr uns vertrauen?

Überlegt es gut! (Aichinger 1946a: 310).

¹⁰ Se ne trova traccia in Ratmann (2001: 7) e Komfort-Hein (2001: 28).

¹¹ Il *Plan* fu il primo importante organo di rinascita culturale del dopoguerra austriaco che diede valore e risalto a molti giovani scrittori che, altrimenti, potevano pubblicare solo in condizioni di grande precarietà o su riviste dalla tiratura limitata, dato anche il persistente problema della disponibilità di carta nell'immediato dopoguerra. Anche dal lascito di Aichinger, conservato nell'archivio di Marbach am Neckar, emerge il problema della carenza della carta.

¹² «Ich kann unsere jungen Freunde nur ermahnen, sich an uns Älteren kein böses Beispiel zu nehmen. Sie müssen es anders machen, von Grund auf anders!» (Basil 1946: 531).

¹³ I concetti di *Abschied* ('addio', 'commiato') e *Verschwinden* ('sparizione', 'scomparsa') sono centrali nella poetica di Aichinger e si riferiscono alle tante persone care deportate e mai più tornate, sparite dalla vita – a queste è dedicata la sezione *Journal des Verschwindens* del suo libro di memorie *Film und Verhängnis* (2001).

¹⁴ Vale la pena di osservare che lo stesso modale *dürfen* rimanda all'idea di avere il permesso etico-pratico di fare qualcosa.

La testimonianza di Aichinger fa emergere un profondo senso di sconforto derivante, in primo luogo, dalla consapevolezza (e dalla vergogna¹⁵) di essere superstiti dell'orrore. Tra le certezze che i poeti sentono di dover rimettere in discussione vi è in primo luogo l'opportunità (etica ed estetica) di fare letteratura. Terrorizzati dall'appello della schiera dei poeti 'adulti', i giovani riconoscono la propria posizione di vulnerabilità: «Ihr ruft uns ans Licht! Versteht unser Zögern!» (Aichinger 1946a: 310). La riflessione di Aichinger si fa profondamente 'metafisica': se è indubbio che la matrice che ha generato e nutrito la nuova parola poetica dopo Auschwitz è stata l'esperienza della persecuzione, dell'abbandono e della morte, d'altro canto il regime nazionalsocialista non disintegrò solo corpi e luoghi, in tutta la loro fisicità, ma annientò anzitutto i valori morali della libertà e della democrazia, come lucidamente osservava nel 1942 Herbert Marcuse nell'incipit del saggio *La nuova mentalità tedesca*¹⁶. Per tornare a scrivere e a parlare dopo le cesure della storia recente era necessario (ri)partire da una nuova base etica. Da questo pensiero di rifondazione muove tutto il lungo cammino poetico di Ilse Aichinger. La sua idea di rifondazione, tuttavia, non equivale a fare una catartica *tabula rasa* del passato, ma a cercare nuove modalità espressive che siano memori della storia. In questo punto echeggia il motivo del *nach Auschwitz* in tutta la sua ambiguità semantica: 'dopo Auschwitz' ma anche 'secondo Auschwitz', ossia con la consapevolezza di ciò che è avvenuto¹⁷.

Il secondo manifesto programmatico pubblicato sulla rivista *Plan* è un appello all'autoriflessione intitolato *Aufruf zum Mißtrauen*. Con un linguaggio limpido e ironico, che per certi versi riprende anche alcuni stilemi retorici del discorso propagandistico, la giovanissima Aichinger, allora ancora studente di medicina, scardina il pensiero comune che vede nel prossimo e nell'altro una minaccia, per sostenere che è di se stessi che bisogna prima di tutto diffidare. È compito di ogni singolo individuo rimettere in discussione i propri pensieri, le azioni, le intenzioni e la propria voce: in questo testo tutto assume immediatamente una forte connotazione politica. Ed è proprio l'atto di interrogare e mettere

¹⁵ Cfr. Anders (1994: 99).

¹⁶ Cfr. Marcuse (2007: 29-76).

¹⁷ Nel 1971 Peter Szondi insisteva sul duplice valore, temporale e modale, della preposizione *nach* in uno studio su Celan: «Nach Auschwitz ist kein Gedicht mehr möglich, es sei denn auf Grund von Auschwitz» (Szondi 2011: 384). Cfr. anche Latini/Storace (2018). I termini del dibattito sul fare poesia dopo Auschwitz sono ben riassunti in Kiedaisch (1995). Per il riferimento al celebre 'veto' di Adorno cfr. Adorno (1977: 11-30). Sull'etica della scrittura dopo l'Olocausto si veda anche: Platen (2001: 89).

in dubbio se stessi, prima ancora dell'altro e dello 'straniero', a rendere ancora più urgente e impegnato il messaggio lanciato da Aichinger. In particolare, l'invito è a reagire con circospezione alle certezze date per scontate. Nel suo appello Aichinger non vuole solo lanciare un monito, ma intende stimolare un dialogo dell'uomo con se stesso e con la storia recente. Da questa riflessione umanistica sulla diffidenza, al cui centro c'è l'*ethos* inteso come modo dell'uomo di abitare il mondo¹⁸, prende forma la ricerca poetica di Ilse Aichinger, tra sperimentalismo¹⁹ e sovvertimento delle convenzioni letterarie e linguistiche.

Sie sollen nicht Ihrem Bruder mißtrauen, nicht Amerika, nicht Rußland und nicht Gott. *Sich selbst müssen Sie mißtrauen!* Ja? Haben sie richtig verstanden? Uns selbst müssen wir mißtrauen. Der Klarheit unserer Absichten, der Tiefe unserer Gedanken, der Güte unserer Taten! Unserer eigenen Wahrhaftigkeit müssen wir mißtrauen! (Aichinger 1946b: 588).

Diffidenza verso la propria voce (cioè verso la lingua, usurpata e offesa, e la comunicabilità del reale) ma anche nei confronti della «bestia» (Aichinger 1946b: 588), nutrita di tracotanza e sicumera, cresciuta silente nell'uomo di Otto- e primo Novecento (il riferimento criptato è alla *Sekurität* di zweighiana memoria) e che le nevrosi del secolo breve hanno risvegliato. In questo appello dai toni combattivi, Aichinger ribadisce la necessità di liberarsi dal gravoso fardello dell'ordine logico e apparentemente stabile delle cose. Quello che la scrittrice propone è un coraggioso atto di impegno e di rinnovamento etico e civico. L'io moderno che traspare dalle maglie di questo manifesto – e che emergerà dalla produzione letteraria successiva di Ilse Aichinger – è fratello dell'«Io senza garanzie»²⁰ postulato un quindicennio dopo, dalla cattedra dell'Università di Francoforte, dall'amica e poeta carinziana Ingeborg Bachmann, la quale nella stessa sede dichiarerà che «l'Io non è più nella storia, ma è la storia, oggi, a essere nell'Io»²¹.

¹⁸ Cfr. Heidegger (1987: 306).

¹⁹ La poetica di Aichinger, spesso intesa come surrealista o come una poetica dell'assurdo, si basa in verità su un continuo interrogare 'da dentro' la lingua e la realtà. Il risultato è una marcata tendenza allo sperimentalismo e la rottura degli ordini formali e strutturali del testo.

²⁰ «Ich ohne Gewähr» (Bachmann 1982: 42).

²¹ «Die erste Veränderung, die das Ich erfahren hat, ist, daß es sich nicht mehr in der Geschichte aufhält, sondern daß sich neuerdings die Geschichte im Ich aufhält» (ivi: 54). Corsivo mio.

Sul piano formale vale la pena di osservare almeno l'uso dei pronomi personali: in entrambi i testi vi è un'alternanza dinamica, un movimento tra *wir* e *Sie*, il primo utilizzato per esprimere un senso di comunità e inclusività (Ratmann 2001: 13), di vicinanza (in particolare tra i giovani scrittori), il secondo utilizzato per rivolgersi al destinatario del messaggio con distacco e ironia: «*Sich selbst müssen Sie mißtrauen! [...] Uns selbst müssen wir mißtrauen*» (Aichinger 1946b: 588). Il soggetto scrivente (Aichinger) si identifica nel soggetto inclusivo *wir* (la sua generazione) poiché esiste un soggetto *Sie* da cui può prendere le distanze e, per contrasto, prendere coscienza di sé. Un pensiero, questo, ben evidenziato dal linguista Émile Benveniste, che ha posto la «polarità delle persone» a condizione fondamentale del linguaggio, osservando però che tale relazionalità «non significa uguaglianza né simmetria», ma rimanda a un rapporto unico di trascendenza e complementarità tra i soggetti (l'*ego* rispetto al *tu*)²². La studiosa Susanne Komfort-Hein apre un'altra pista interessante riguardo all'interpretazione del *wir*: in relazione al contenuto del testo, questo pronome sembra voler scardinare la dicotomia *Täter-Opfer*, uno degli elementi fondamentali della costruzione dell'*Opfermythos* austriaco, e trasmettere l'idea della *Verstrickung*, cioè di un generale irretimento del soggetto nella storia, in particolare nel nazionalsocialismo²³. Nella sua sconcertante semplicità – un dialogo tra l'autrice e un pubblico – l'*Aufruf* assume così una forte connotazione etica, storica e politica.

3. Po-etica

Il nucleo etico che sottende la produzione di Ilse Aichinger, a incominciare dai suoi esordi programmatici, guida e sostiene l'esperienza estetica della letteratura. Dopo la frattura della guerra, ogni forma di espressione artistica ha dovuto confrontarsi con la nuova fenomenologia del male inaugurata da Auschwitz; in questo senso è possibile dire che la riflessione etica è diventata il presupposto di ogni nuovo modo di fare poesia. Nella lezione inaugurale di Francoforte, intitolata *Fragen und Scheinfragen*, Ingeborg Bachmann ragiona sul legame dialettico tra etica ed estetica nei termini del rapporto tra l'io e la storia:

Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo
ein moralischer, erkenntnishafter Ruck geschieht, und nicht, wo man ver-

²² Cfr. Benveniste (1971: 312). Sull'«io» come elemento costitutivo del «noi» si veda ancora: Benveniste (1971: 278).

²³ Cfr. Komfort-Hein (2001: 28).

sucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber die Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat. [...] Eine neue Sprache muß *eine neue Gangart* haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt (Bachmann 1982: 16)²⁴.

Il rinnovamento della lingua, uno dei temi caldi della cosiddetta ‘letteratura delle macerie’, può avvenire solo se la realtà viene ripensata, riscritta in termini etici e conoscitivi. Il riferimento al passato e il confronto con la storia sono elementi imprescindibili per gli autori esordienti della *lost generation* di lingua tedesca²⁵. Questo dialogo tra passato e presente emerge con particolare chiarezza anche nel discorso pronunciato da Aichinger in occasione del premio della città di Weilheim (1988). La scrittrice sottolinea l’importanza di ‘pensare’ e ‘pesare’ (*bedenken*) le parole e invita i giovani studenti (il premio le fu conferito da un liceo) alla massima circospezione nei confronti delle parole grandi e altisonanti, cariche di significato (gioia, gioventù, speranza, patria). In questa allocuzione, che è possibile leggere come un altro manifesto di poetica, si assiste a un ritorno e variazione sul tema della diffidenza che caratterizzava gli scritti programmatici degli anni ’40. La riflessione ruota in particolare attorno a due assi: un atteggiamento di scetticismo linguistico (*Sprachskepsis*), che per Aichinger coincide con la consapevolezza di uno scollamento tra la lingua, troppo spesso usurpata, e la dicibilità del reale, e la memoria del passato, qui simbolicamente incarnata dai fratelli Hans e Sophie Scholl²⁶.

“FREUDE, JUGEND, HOFFNUNG”, gerade diese Worte müssen immer wieder bedacht werden. [...] Auch “VATERLAND” also, für viele

²⁴ Corsivo mio.

²⁵ A questo proposito va sottolineato che nel Gruppo 47, e più in generale nel panorama culturale *bundesrepublikanisch*, numerose sono state le voci ‘periferiche’, esterne alla vita nella Repubblica federale: il 1952 ad esempio è considerato un *annus mirabilis* per la presenza simultanea, nel campo editoriale, di Ilse Aichinger e la sua *Spiegelgeschichte*, Ingeborg Bachmann con il dramma radiofonico *Ein Geschäft mit Träumen*, Paul Celan con la raccolta poetica *Mohn und Gedächtnis* e Friedrich Dürrenmatt con il racconto *Der Tunnel*. Cfr. Barner (2006: 163). Nel 1952 fu inoltre composto il ‘micro-romanzo’ di Peter Weiss *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, pubblicato però solo nel 1960. Sempre del 1952 è la raccolta di racconti brevi di Wolfgang Hildesheimer *Lieblose Legenden*. L’affinità poetica tra Hildesheimer e Aichinger è sancita dall’illustrazione e dall’introduzione che Hildesheimer fa al testo in prosa di Aichinger *Der Querbalken*, uscito sulla rivista «Merkur» nel 1963.

²⁶ Sul sodalizio personale e professionale tra Aichinger e la famiglia Scholl, in particolare Inge Scholl, cfr. Ivanovic (2011).

einschützendes und beschütztes Wort, muß man jeden Augenblick bedenken. Sophie und Hans Scholl haben es bedacht und wieder sagbar gemacht, und sie waren bereit, dafür mit dem Leben zu bezahlen (Aichinger 1995: 21).

La ‘frattura di civiltà’ (*Zivilisationsbruch*)²⁷ rappresentata da Auschwitz, che alimenta ancora oggi il dibattito pubblico, è stata per alcuni uno stimolo e una possibilità di riavvio. Reagendo nei modi più diversi, con un’anti-parola, una ‘parola-contro’ (*Gegenwort*)²⁸, con l’adozione di poetiche dell’assurdo, con la rifunzionalizzazione del mezzo radiofonico (da canale propagandistico a veicolo di trasmissione culturale) e con il recupero del silenzio come momento fondativo del linguaggio, gli scrittori dell’Austria postbellica hanno cercato di dare voce al non-senso di Auschwitz. Di questa cesura Ilse Aichinger è stata testimone e protagonista. E proprio nella *vexata quaestio* della legittimità di fare poesia dopo Auschwitz e nella dolorosa cognizione del persistere di una lingua vilipesa si radica il pensiero di Aichinger della scrittura come un continuo ricercare, uno spingersi oltre, scrutando le zone d’ombra e liminali della lingua e dando voce, con un gesto di *vis* etica, al marginale, agli emarginati.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. (1977). *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. In: Adorno, Theodor W. *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp: 11-30.
- Aichinger, Ilse (1946a). *Junge Dichter*. In: «Der PLAN» 4: 309-310.
- Aichinger, Ilse (1946b). *Aufruf zum Mißtrauen*. In: «Der PLAN» 7: 588.
- Aichinger, Ilse (1995). *Rede an die Jugend*. In: Moser, Samuel (herausgegeben von). *Ilse Aichinger. Leben und Werk*. Frankfurt a.M., Fischer: 20-22 [1988].
- Aichinger, Ilse (2011). *Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952-2005*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M., Wien, Korrespondenzen.
- Aichinger, Ilse (2016). *Das vierte Tor*. In: Aichinger, Ilse. *Die größere Hoffnung*. Frankfurt a.M., Fischer: 272-275 [1945].

²⁷ Cfr. Diner (1988).

²⁸ È doveroso riportare qui un passo centrale del famoso discorso di Paul Celan pronunciato in occasione del Premio Büchner, conferitogli nel 1960, intitolato *Der Meridian*: «Es ist das Gegenwort, es ist das Wort, das den “Draht” zerreißt, das Wort, das sich nicht mehr vor den “Eckstehern und Paradeulen der Geschichte” bckt, es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt» (Celan 1983: 189).

- Anders, Günther (1994). *Il mio ebraismo*. In: Cavaglion, Alberto (a cura di). *Gli aratori del vulcano. Razzismo e antisemitismo (1933-1993)*. Roma, Linea d'ombra: 93-116.
- Bachmann, Ingeborg (1982). *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*. München/Zürich, Piper.
- Barner, Wilfried (2006). *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München, Beck.
- Basil, Otto (1946). *Vorwort*. In: «Der PLAN» 7: 531.
- Baer, Ulrich (2002). *Traumdeutung. Die Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan*. Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Becagli, Carla (1997). *La lingua aggrottata: Ilse Aichinger*. In: Treder, Uta (a cura di). *Transizioni. Saggi di letteratura tedesca del Novecento*. Firenze, Le Lettere: 85-119.
- Becagli, Carla (2003). *Die Realität kontern: strategia narrativa in Ilse Aichinger*. In: Chiti, Eleonora/Farnetti, Monica/Treder, Uta (a cura di). *La perturbante: Das Unheimliche nella scrittura delle donne*. Perugia, Morlacchi: 235-259.
- Benveniste, Émile (1971). *Problemi di linguistica generale*. Milano, Il Saggiatore [*Problèmes de linguistique générale* 1966. Trad. italiana Maria Vittoria Giuliani].
- Celan, Paul (1983). *Der Meridian*. In: Celan, Paul. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp: 187-202.
- Cercignani, Fausto/Agazzi, Elena (1996, a cura di). *Studia Austriaca. Ilse Aichinger*. Milano, Università degli Studi di Milano.
- Diner, Dan (1988, herausgegeben von). *Zivilisationsbruch: Denken nach Auschwitz*. Frankfurt a.M., Fischer.
- Fischer, Brigitte B. (1978). *Sie schrieben mir oder was aus meinem Poesiealbum wurde*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Heidegger, Martin (1987). *Lettera sull' "umanismo"*. In: Heidegger, Martin. *Segnavia*. Milano, Adelphi [*Über den Humanismus* 1947. Trad. italiana Franco Volpi].
- Hetzer, Tanja (1999). *Kinderblick auf die Shoah. Formen der Erinnerung bei Ilse Aichinger, Hubert Fichte und Danilo Kiš*. Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Ivanovic, Christine (2011). *Ilse Aichinger in Ulm*. Marbach am Neckar, Deutsche Schillergesellschaft.
- Kiedaisch, Petra (1995). *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Stuttgart, Reclam.
- Komfort-Hein, Susanne (2001). *"Vom Ende her und auf das Ende hin". Ilse Aichingers Ort des Poetischen jenseits einer 'Stunde Null'*. In: Herrmann, Britta/Thums, Barbara (herausgegeben von). *"Was wir einsetzen können,*

- ist Nüchternheit*”. *Zum Werk Ilse Aichingers*. Würzburg, Königshausen & Neumann: 26-38.
- Latini, Micaela/Storage, Erasmo Silvio (2018, a cura di). *Auschwitz dopo Auschwitz. Poetica e politica di fronte alla Shoah*. Roma, Meltemi.
- Marcuse, Herbert (2007). *Die neue deutsche Mentalität*. In: Herbert Marcuse. *Feindanalysen. Über die Deutschen*. Lüneburg, zu Klampen: 29-76 [1942].
- Platen, Edgar (2001). *Perspektiven literarischer Ethik. Erinnern und Erfinden in der Literatur der Bundesrepublik*. Tübingen/Basel, Francke.
- Ratmann, Annette (2001). *Spiegelungen, ein Tanz. Untersuchungen zur Prosa und Lyrik Ilse Aichingers*. Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Seidler, Miriam (2004). *“Sind wir denn noch Kinder?”: Untersuchungen zur Kinderperspektive in Ilse Aichingers Roman “Die größere Hoffnung” unter Einbeziehung eines Fassungsvergleichs*. Frankfurt a.M./Wien, Lang.
- Steinwendtner, Brita (2018). *Das Meer, die Gruppe 47 und eine junge Wiener Dichterin. Brief aus Niendorf*. In: «Literatur und Kritik: Österreichische Monatsschrift» 53, 523/524: 18-23.
- Szondi, Peter (1978). *Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts*. In: Szondi, Peter. *Schriften II*. Herausgegeben von Jean Bollack, Frankfurt a.M., Suhrkamp: 345-389 [1971].
- Weigel, Hans (1966). *Es begann mit Ilse Aichinger. Fragmentarische Erinnerungen an die Wiedergeburtstagen der österreichischen Literatur nach 1945*. In: «Protokolle» 66: 3-8.

PAROLA INTERROTTA E AFASIA NEL TEATRO DI JEAN-LUC LAGARCE

Antonietta Bivona

Abstract

This study focuses on Jean-Luc Lagarce's dramaturgy and aims to investigate the evolution of an extremely original contemporary theatrical path. Even though Lagarce was unknown during his lifetime, nowadays he is one of the most played authors of the French repertoire. His dramaturgy – ideally divided into two parts – is founded on language. The purpose of this work is to analyse some plays in order to highlight the passage from the phase of rien à dire to the phase of difficulté à dire of which the most important element is the 'retenu', what it is not said.

1. Un dramma «avorté»¹

Quando morì di AIDS, il 30 settembre del 1995, Jean-Luc Lagarce era noto ai più come regista, ma sconosciuto come autore. Alcune delle sue opere furono rappresentate mentre era ancora in vita, ma molte rimasero ignorate. Dall'anno della sua scomparsa, tuttavia, la fama del Lagarce-drammaturgo continua a crescere: oggi è considerato un vero e proprio classico del teatro contemporaneo, al fianco di Bernard Marie Koltés, la cui notorietà fu più precoce grazie all'influenza di Patrice Chéreau, che metteva in scena le sue opere (Thibaudat 2008).

Portavoce della cosiddetta «génération du off» (Chauvet/Duchâtel 2008: 9), Lagarce è diventato in pochissimo tempo uno degli autori prediletti dei corsi di teatro in Francia e tra i più rappresentati dalle compagnie amatoriali. Autore poligrafo, fu scrittore di teatro, regista e romanziere. Rappresentato in tutto il mondo, oggi è tradotto in venticinque lingue.

Dire, mentire e tacere sono i principali assi attorno cui ruota il suo intero universo poetico. Un universo che affonda le sue radici nel non-detto, dove lo scambio linguistico tradizionale spesso confina con l'afasia.

Ridurre le particolarità del linguaggio di Lagarce a un'unica direzione sembra tuttavia restrittivo. L'esperienza del drammaturgo, infatti,

¹ Così lo ha definito Jean-Pierre Sarrazac (2016: 8) nella prefazione alla *pièce Juste la fin du monde* (Lagarce 2016).

ingloba, digerisce e rielabora tutte quelle che, nel recente volume di Mango (2019) sulla storia del teatro novecentesco, sono indicate come le principali istanze artistiche del XX secolo: dalle avanguardie storiche fino al teatro degli anni Settanta.

In particolare, la drammaturgia in questione sembra esemplificativa del passaggio linguistico, descritto da Le Pors in *Le théâtre des voix* (2011), dal teatro dell'assurdo al «théâtre de la parole» (2011: *passim*).

Se il teatro del Novecento si è caratterizzato per un'attenzione significativa alla parola, è anche vero che quest'ultima ha subito mutazioni importanti nelle esperienze drammaturgiche di fine secolo. Se infatti i personaggi di Samuel Beckett, negli anni Cinquanta, si sono imposti come modello del *rien à dire*, è negli anni Settanta che troviamo una ripresa e un'inversione di questa tendenza. Manifestandosi in quello che, in Francia, viene definito «théâtre du quotidien» (Ryngaert 2008: *passim*), lo svuotamento del linguaggio lascia spazio a una difficoltà del dire sociale o psicologica (*ibid.*).

È bene chiarire che quella appena descritta non si configura come una scuola o una corrente a cui gli autori del tempo aderiscono. Si tratta piuttosto di un elemento drammaturgico, estetico, filosofico che, seppur comune a diversi artisti, viene impiegato e codificato in piena autonomia. Brillante interprete del suo tempo e profondo conoscitore del teatro, crediamo che Lagarce s'inserisca perfettamente in questi mutamenti, rispondendo a ciascuna di queste spinte innovative in maniera del tutto singolare. Per tale ragione, l'obiettivo di questo studio, che non ha pretese di esaustività, sarà quello di concentrarsi sulla doppia veste del linguaggio drammaturgico di Jean-Luc Lagarce.

Fin dall'inizio della sua attività di scrittore, l'autore metterà in scena dei veri e propri logo-drammi, dove la comunicazione tra personaggi risulta sempre difficile o persino impossibile. Il risultato è sempre un dramma interrotto o, come lo definirà Sarrazac, «avorté» (2016: 8). La configurazione di questo modo di fare teatro assumerà caratteristiche diverse, a seconda del periodo in cui si collocano le opere in esame. Per questo motivo, risulta necessario stabilire in partenza l'esistenza di una cesura ideale tra quelle che, d'ora in poi, chiameremo prima drammaturgia e seconda drammaturgia.

2. La prima drammaturgia: il teatro del rien à dire

Quella che segnaliamo come prima fase drammaturgica copre indicativamente i primi dieci anni di attività di Lagarce, a partire dal momento in cui, ancora studente, si dedica alla stesura di una tesi di laurea sul

rapporto tra potere e teatro in Occidente² e fonda la compagnia teatrale *La Roulotte*, nel 1977. Come rilevato da Lucien Attoun, all'epoca direttore del Théâtre Ouvert di Parigi, questa fase si rifà apertamente agli autori del teatro dell'assurdo (Lagarce 2007). Il legame con quest'ultimi è, sin da subito, dichiarato dall'autore ed evidente già in *Théâtre et Pouvoir en Occident*. Sferrando una critica feroce alla drammaturgia del Novecento, Lagarce riconosceva nel teatro dell'assurdo la sola grande innovazione del suo tempo. Di questo modo di fare teatro apprezzava, in particolare, il linguaggio innovatore e l'economia dei mezzi³.

L'autore muove i primi passi come drammaturgo tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, scrivendo testi come *Erreur de construction* del 1977, *Carthage encore* del 1978, *La place de l'autre* del 1980 e *Les serviteurs* del 1981. Si tratta di opere che, in maniera celata o evidente, svelano i rapporti con le loro fonti e, in particolare, con autori quali Ionesco, Beckett e Genet.

Come sottolineato da Bonnier e Sermon (2008), se nel 2007, in occasione del cinquantesimo anniversario dell'autore⁴, François Berreur scelse di mettere in scena l'adattamento di Lagarce de *La cantatrice chauve*⁵ è perché, trent'anni prima, nel 1977, il drammaturgo stesso aveva scelto di fare il suo ingresso nel mondo della scrittura drammatica sotto gli auspici di Ionesco.

Il primo testo di Lagarce, *Erreur de construction*, è di fatto una «variation ouverte» (ivi: 138) de *La cantatrice chauve*. Del capolavoro ioneschiano l'autore riprende gli elementi strutturali più importanti: il tragicomico del linguaggio, la comunicazione impossibile tra i personaggi, l'insensatezza del discorso, l'assenza di una trama vera e propria, la rottura dell'illusione scenica. I cinque personaggi sulla scena sembrano dialogare, ma la loro comunicazione è fittizia, s'interrompe continua-

² La tesi, considerata il primo testo teorico dell'autore e pubblicata con il titolo *Théâtre et Pouvoir en Occident* (Lagarce 2011a), ha l'obiettivo di rileggere la storia del teatro in Occidente, dall'antica Grecia fino ai drammaturghi del dopoguerra. Il filo conduttore è il potere: in che modo le diverse forme di teatro negoziano con l'espressione del potere politico? Il testo si divide in cinque capitoli: il teatro greco, il teatro medievale francese, l'età classica francese, il teatro all'italiana e il teatro europeo del Novecento.

³ Al teatro dell'assurdo Lagarce rimprovera il rapporto all'italiana con lo spettatore. Una convenzione utile per i vantaggi finanziari che comporta ma che, al tempo stesso, costituisce un freno in termini di innovazione (Lagarce 2011a).

⁴ Nel 2007, in occasione del cinquantesimo compleanno di Jean-Luc Lagarce, si organizzò l'*Année (...) Lagarce*, un periodo di incontri, convegni, spettacoli e letture dedicati alla riscoperta della produzione dell'autore.

⁵ L'adattamento vide la luce solo nel novembre del 1991, al teatro comunale di Montbéliard, dopo che Lagarce ottenne i diritti. Il successo fu grandissimo e, per tre stagioni di seguito, la *pièce* fu rappresentata nei teatri francesi e internazionali.

mente e la presenza di alcuni *qui pro quo* disseminati nel testo genera un effetto comico. In una delle prime scene assistiamo, ad esempio, al seguente scambio di battute:

MONSIEUR AUGUSTE HERUT – C’est la vie, madame.

MADAME SOPHIE NOTIOR – À qui le dites-vous.

MONSIEUR AUGUSTE HERUT – Mais, à vous, madame (Lagarce 2011b: 24-25).

Tale malinteso, che si ripete più di una volta nel corso del testo, genera un’interruzione in termini di comunicazione. Tuttavia, già da questo momento, emerge una volontà di emancipazione rispetto al testo di Ionesco, superando l’elemento inquietante dell’assurdo e puntando al riso. A questo scopo, l’autore di *Erreur de construction* gioca con l’uso ordinario della parola, ri-lessicalizzando alcune espressioni fisse, dando loro nuovamente senso e slancio all’interno della conversazione:

S’amusant des rituels ordinaires de la parole, l’écriture tend aussi à leur rendre corps. Dans cette optique, l’auteur relexicalise un certain nombre d’expressions figées, en les faisant prendre au mot par ses locuteurs. [...] Il ne s’agit plus, ici, de manifester l’absence de sens des phrases les plus banales, mais bien, au contraire, de leur redonner du sens dans la conversation, en travaillant à la confusion du sens propre et du sens figuré (Bonnier/Sermon 2008: 156).

Da questo gioco rimangono esclusi i personaggi che, seguendo il filo delle incomprensioni e dei malintesi, interrompono diverse volte la *pièce*, infrangendo la *mimesis* aristotelica. L’effetto comico che ne deriva cela, tuttavia, un disagio più profondo: i soggetti parlano, raccontano, ma restano bloccati all’interno del dramma, senza possibilità alcuna di ribaltare la loro situazione iniziale. Essi permangono, fino alla fine, nell’assenza di un’azione che non permetterà loro di giungere a una conclusione vera e propria.

Gli stessi meccanismi si presentano in *Carthage, encore*, opera teatrale che, pur nella sua brevità, risulta ricchissima di riferimenti intertestuali. Scritta nel 1978, si rifà principalmente a Beckett e, in particolare, a *En attendant Godot* (1952) e a *Oh les beaux jours* (1963). La dimensione interrotta del linguaggio, in quest’opera, risulta ancora più significativa alla luce del fatto che la sua conseguenza più immediata – come lo sarà nelle opere più tarde – è la tragedia e, in ultima battuta, la morte. Rinchiusi in una cattedrale, in un contesto post-apocalittico che evoca quello che Née definisce «l’espace politique d’un gouvernement

totalitaire» (2011: 34), i quattro personaggi tentano di passare il tempo raccontandosi storie e facendo progetti per uscire. Ciò nonostante, finiranno per non comprendersi, per litigare, e la sabbia che minaccia di schiacciarli continuerà a invadere lo spazio, non lasciando loro scampo. Come evidenziato da Sermon (2007):

Dans l'écriture de Lagarce, l'incertitude qui affecte en profondeur les énonciateurs n'est autre que celle de leur position au sein même de la parole : ce sont des identités qui ont du mal à affirmer leur place et à trouver leur équilibre – tant dans le rapport incertain qu'elles entretiennent avec leurs propres mots que dans l'économie générale des échanges (Sermon 2007: 66).

Anche in questo caso, l'incertezza che caratterizza l'enunciazione dei parlanti non fa altro che generare esitazioni e interruzioni, incidendo profondamente sullo svolgimento dell'azione.

Ciò che tuttavia emerge, in maniera sempre più chiara, a livello tematico e linguistico, è quello che potremmo definire come fatalismo lagarciano. Per questo, funzionale al nostro studio risulta, infine, il riferimento a *Les serviteurs*, un'altra *pièce*-variazione, che si lega a *Les bonnes* (1947) di Jean Genet. In quest'opera, scritta nel 1981, emergono le principali istanze della drammaturgia in analisi: la meta-teatralità, la crisi della *mimesis*, già menzionata per le opere precedenti, e della *fabula*. Tuttavia, è soprattutto dal punto di vista strutturale e linguistico che questo testo risulta fondamentale per arricchire il presente studio. Affiora qui, infatti, un tema che diventerà preponderante:

L'auteur invente un théâtre où chacun joue, rejoue sa place, au moment même où il prend la parole : la plupart du temps, les drames ont déjà eu lieu, les faits sont irrévocables, mais tout reste à raconter ; ce qui importe vraiment, c'est ce qu'on en dit, et comment on le dit (Sermon 2007: 66).

Rifacendosi a Racine, di cui Lagarce adatterà *Phèdre* nel 1982, il drammaturgo mette in scena personaggi già condannati e incapaci di comunicare, sospesi tra il costante bisogno di dire e la difficoltà dolorosa di svelarsi. Come Fedra, «atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à taire» (Racine 2011, I.i.12), si consola confessando peccati balbettati nel segreto delle braccia di Enone, così i personaggi di Lagarce, imprigionati nello stesso «silence inhumaine» (ivi, I.iii.24) dell'eroina raciniana, tentano e tuttavia falliscono. Questa condizione esistenziale si riflette sul linguaggio, che ne diviene la spia più importante. Significativa, in questo senso, risulta l'apertura della *pièce* affidata alla Cuoca che recita:

Ce que je veux dire... ce que je voulais dire... Moi... “à la fin”... “en fin de compte”... Nous devons rester ici... Ne plus jamais, en quelque sorte, en sortir, s’en sortir... s’égarer de là, s’évader aussi... (Elle sourit.) Rester à la cuisine, ou l’office... s’y enfermer, y séjourner... cloîtrée... s’y complaire... (Elle sourit.) “Restez-ici!” (Lagarce 2011b: 183).

L’inespicare del parlato, l’alternanza dei tempi verbali e l’uso dell’imperfetto ci restituiscono un senso di claustrofobia diffuso e, soprattutto, l’impressione che tutto sia già stato deciso. Questo aspetto narrativo della temporalità risulta particolarmente significativo per introdurre la seconda parte della nostra analisi, dove vedremo come il *rien à dire* si trasformi lentamente in una *difficulté à dire*.

3. La seconda drammaturgia: la difficulté à dire

L’incipit di *Les serviteurs* contiene *in nuce* i germi della cosiddetta maturità drammaturgica⁶ di Lagarce. Quest’ultima rivelerà come alcuni elementi narrativi delle opere giovanili dell’autore trovino la piena espressione in un modo di fare teatro del tutto originale. Un teatro che, benché risenta ancora delle sue principali influenze, riesce a superare e a rielaborare i suoi modelli, per divenire un *unicum* nel panorama europeo contemporaneo.

Come accennato, gli esiti dell’ultima fase della drammaturgia di Lagarce si collocano sulla scia del «théâtre du quotidien» (2008: *passim*). È, tuttavia, indispensabile precisare che la drammaturgia in questione va al di là della semplice ambientazione borghese, rimettendo al centro il testo. Se nelle *pièces* a cui abbiamo accennato precedentemente si poteva parlare di un linguaggio interrotto perché svuotato di qualsivoglia scambio comunicativo, siamo qui di fronte a un’intenzione totalmente differente. Lo scambio linguistico diventa ora un tentativo che, al proprio interno, contiene già l’idea del fallimento: sprofonda nel non-detto e spesso confina con l’afasia. Proprio il *retenu*, il non-detto, diviene la cifra stilistica della maturità del drammaturgo francese che – specialmente nelle *pièces* legate al «cycle du fils prodigue» (Sarrazac 2008: 272)⁷ – si fa motore dell’intera opera. Un’opera che, come sottolinea

⁶ Secondo il regista Jean-Pierre Vincent, la maturità drammaturgica di Lagarce inizia con *Les Prétendants*, opera che fu messa in scena da Vincent stesso al Théâtre de la Colline di Parigi, nel 2003 (Diaz 2008).

⁷ Il ciclo comprende le *pièces* *Juste la fin du monde* (1990), *J’étais dans ma maison...* (1994), *Le Pays lointain* (1995) e *Retour à la citadelle* (1984).

Py nella prefazione al primo tomo del *journal* di Lagarce, fa del suo cavallo di battaglia «l'impossibilité de dire» (Py 2007: 14).

Per parlare di questa nuova fase, sembra indispensabile fare riferimento a una delle ultime opere dell'autore: *Juste la fin du monde*, scritta nel 1990 tra Berlino e Parigi, e pubblicata postuma nel 1995.

Un uomo di trentaquattro anni torna a casa, dopo un'assenza di dodici anni, per «annoncer... dire... seulement dire...» (Lagarce 2016: 24) alla famiglia la propria morte imminente. La vicenda si svolge nell'arco di una sola giornata e tutta l'opera si costruisce sulle interazioni difficili tra i personaggi, che potremmo suddividere in soggetto (il protagonista) e anti-soggetto (i membri della famiglia). In perfetta contrapposizione con l'intenzione annunciata nel prologo dal personaggio principale, il soggetto sarà colui che tace, colui che pronuncia «à peine deux ou trois mots» (ivi, I.viii.57), mentre l'anti-soggetto colui che parla.

La parola in questione, tuttavia, non è mai efficace, e persino i soggetti che vengono presentati come coloro che parlano risultano accumulati da un'incapacità di fondo a comunicare. In questo senso, Talbot parla di «*ethos* du personnage lagarcien» (2008: 255) e del suo modo di «se tenir sur le seuil, au bord de sa propre présence et du drame» (*ibid.*). Monologhi, dialoghi e soliloqui scandiscono così una *pièce* priva di ogni didascalia, in cui la tragedia è sempre sul punto di compiersi, ma nulla accade mai.

In una complessa giustapposizione delle scene e delle parti, si arriva così a quello che Sarrazac definisce un «*échec dramaturgique*» (2016: 13). Il fallimento della struttura drammaturgica trova eco nel fallimento degli intenti del protagonista, dichiarati nel prologo: grandi azioni previste – ritornare, annunciare la propria morte, saldare i conti col passato – e nessuna di queste compiuta. L'azione si riduce a un mero scambio verbale tra i personaggi che si rivelerà, a sua volta, infruttuoso con una parola pietrificata, intessuta di luoghi comuni, stereotipi ed errori, che non permetteranno né la comprensione né la comunicazione ultima tra i personaggi. A fine giornata, Louis se ne andrà senza aver detto una parola.

La tragedia di *Juste la fin du monde* si compie allora nel silenzio. Si compie nel fallimento di un linguaggio che si organizza per incisi e parentesi, per cesure e riformulazioni anaforiche ed epiforiche, per ripetizioni e correzioni che interrompono continuamente l'enunciazione. Allontanandosi dal teatro più tradizionale, l'autore mette in scena un non-linguaggio che si fonda su procedimenti linguistici ed elementi retorici selezionati. Primo fra tutti, la figura retorica dell'epanortosi, che riproduce nel testo un «*mouvement singulier de la parole*» (Talbot 2008: 256):

A peine prononcée, déjà repentante, revenant aussitôt sur ses pas dans le vain espoir d'en effacer les traces ou d'en corriger la trajectoire. Inquiète

des effets de son avènement, la parole se fait à la fois Ulysse et Pénélope: défilant sa toile à mesure qu'elle en noue les fils, elle multiplie les "stations intermédiaires", reformulations, gloses, incisives et diffracte le présente de l'énonciation jusqu'à implosion (*ibid.*).

L'epanortosi – la ripresa di una parola o di una frase per correggerla, precisarla o sostituirla, interrompendo continuamente il flusso del discorso – è un elemento linguistico che compare già nel 1980 in *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale*, ma è solamente qui che diventa la traduzione retorica più accurata dello scarto tra detto e non-detto.

Come sottolineato da Brun, tra espansione e contrazione, la lingua esibisce le sue possibilità, utilizza concessioni, modifiche, e rettifiche (2009). Pavis, in *Le Théâtre contemporain* (2004), utilizza il termine *tuilage* per descrivere questi movimenti della frase: «Il y a tuilage lorsqu'un fragment de texte reprend ou est repris par un autre, chaque avancée nouvelle se fondant sur les acquis précédents et servant ensuite d'appui aux prochains ajouts, comme un toit de tuiles» (ivi: 192). Questa strategia, che dovrebbero servire a rafforzare la comunicazione, al contrario, finiscono solo per mostrarne la fragilità, il «caractère aléatoire» (Brun 2009: 193) di ciascuna enunciazione.

Il ricorso insistente agli atti linguistici delle forme di cortesia ci sembra, in questo senso, significativo e spia del disagio dei personaggi che li spingerà, in ultima battuta, a tacere. Quest'ultimi si arrenderanno alle difficoltà di comunicazione, dichiarando di non avere le parole per esprimere un'opinione o, più spesso, un sentimento. Succederà quando Louis tenterà di annunciare alla sua famiglia la propria morte, dicendo letteralmente «je ne trouve pas les mots» (Lagarce 2016, I.v.50) e ammettendo, nell'epilogo, il suo definitivo fallimento:

LOUIS – Ce que je pense
(et c'est cela que je voulais dire)
C'est que je devrais pousser un grand et beau cri [...],
Hurler une bonne fois,
Mais je ne le fais pas,
Je ne l'ai pas fait (ivi: 106).

Il «grand et beau cri» (*ibid.*) di Louis ci ricorda così quel grido sovente associato alla nascita, il primo tra i mezzi a disposizione per segnalare la propria presenza nel mondo: la prova originale dell'esserci. Nell'epilogo di *Juste la fin du monde*, questo elemento narrativo diventa allora estremamente simbolico. A chiusura di un dramma, nel quale i fiumi di parole dei personaggi hanno fatto da filo conduttore,

il soffocamento di questo gesto – il solo autentico – rappresenta forse metaforicamente la morte, l'annullarsi di un'esistenza, il non-esserci e la definitiva chiusura-morte del dramma.

4. Conclusioni

Questo breve studio, che ha preso in considerazione a titolo esemplificativo solo alcune delle opere del drammaturgo, ricostruisce il percorso di Jean-Luc Lagarce autore di testi teatrali.

Ciò che emerge dalla prima *pièce* all'ultima – apparse rispettivamente nel 1977 e nel 1995 – sembra così un'evoluzione che ricalca, a grandi linee, quella del teatro europeo del Novecento, con l'aggiunta di elementi di originalità che fanno di Jean-Luc Lagarce uno degli autori più interessanti e sperimentali di fine secolo.

Nello specifico, sarà la fase della *difficulté à dire* a dare avvio alla parte più originale della produzione, dove il linguaggio, in bilico tra la volontà di ricalcare la spontaneità del parlato e una letteralità che sottrae il testo a qualsivoglia slittamento metaforico o metalinguistico, si organizzerà per cesure e riprese che mineranno pericolosamente il dramma fino all'implosione dello stesso, fino all'interruzione della tragedia, che finalmente si compirà nel silenzio.

Bibliografia

- Bonnier, Anaïs/Sermon, Julie (2008). *À propos, et «La Cantatrice chauve»?* In: Sarrazac, Jean-Pierre/Naugrette, Catherine (édité par). *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique. Colloques Année (...) Lagarce IV*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs: 137-158.
- Brun, Catherine (2009). *Jean-Luc Lagarce et la poétique du détour: l'exemple de Juste la fin du monde*. In: «Revue d'histoire littéraire de la France» 109, 1: 183-196.
- Chauvet, Bertrand/Duchâtel, Eric (2008). *Juste la fin du monde. Nous, les héros: Jean-Luc Lagarce*. Paris, Centre national de documentation pédagogique.
- Diaz, Sylvain (2008). *L'action mise en crise dans «Les Prétendants»*. In: Sarrazac, Jean-Pierre/Naugrette, Catherine (édité par). *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique. Colloques Année (...) Lagarce IV*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs: 29-39.
- Genet, Jean (1947). *Le bonnes*. Paris, Gallimard.
- Lagarce, Jean-Luc (2007). *Journal (1977-1990)*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- Lagarce, Jean-Luc (2008). *Journal (1990-1995)*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

- Lagarce, Jean-Luc (2011a). *Théâtre et Pouvoir en Occident*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- Lagarce, Jean-Luc (2011b). *Théâtre complet vol. I*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- Lagarce, Jean-Luc (2016). *Juste la fin du monde*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- Le Pors, Sandrine (2011). *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Mango, Lorenzo (2019). *Il Novecento del teatro. Una Storia*. Roma, Carocci.
- Née, Laure (2011). *Jean-Luc Lagarce: du poids de l'héritage aux traces incertaines ou comment remédier à l'insoutenable inconvénient d'être né*. In: Douzou, Catherine (édité par). *Lectures de Lagarce. Derniers Remords avant l'oubli. Juste la fin du monde*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes: 15-46.
- Pavis, Patrice (2004). *Le Théâtre contemporain*. Paris, Armand Colin.
- Py, Oliver (2007). *Préface*. In: Lagarce, Jean-Luc. *Journal (1977-1990)*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- Racine, Jean (2011). *Fedra*. Milano, Feltrinelli [*Phèdre* 1677. Trad. italiana Roberto Carifi].
- Ryngaert, Jean-Pierre (2008). *Le personnage théâtral contemporain: symptôme d'un nouvel «ordre» dramaturgique*. In: «L'Annuaire théâtral» 43-44, printemps-automne: 103-112.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2008). *De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie*. In: Sarrazac, Jean-Pierre/Naugrette, Catherine (édité par). *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique, Colloques Année (...) Lagarce IV*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs: 271-296.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2016). *Préface*. In: Lagarce, Jean-Luc. *Juste la fin du monde*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs: 7-18.
- Sermon, Julie (2007). *L'entre-deux lagarcien: le personnage en état d'incertitude*. In: Jolly, Geneviève/Juillard, Didier/Pascaud, Andrée (édité par). *Problématiques d'une œuvre, Colloques Année (...) Lagarce I*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs: 59-78.
- Talbot, Armelle (2008). *L'épanorthose: de la parole comme expérience du temps*. In: Sarrazac, Jean-Pierre/Naugrette, Catherine (édité par). *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique, Colloques Année (...) Lagarce IV*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs: 255-269.
- Thibaudat, Jean-Pierre (2008). *Le parcours de Jean-Luc Lagarce*. In: Lagarce, Jean-Luc. *Connaissez-vous Jean-Luc Lagarce?* Besançon, Les Solitaires Intempestifs: 7-11.

ПОЗДНЕСОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ОКОЛО: ШТРИХИ К ТЕМЕ*

Guido Carpi

Abstract

This paper takes a closer look at several key events that were crucial in the development of post-WWII Russian literature. Among them, the publication of Anna Akhmatova's Poem Without A Hero and Boris Pasternak's Doktor Zhivago, often seen as attempts to deliberately deviate from the canons of socialist realism; the singularity of literature from the 70s in its wealth of styles; finally, the complex role of literature during the Perestroika and the laborious process of acquiring a new identity in the present day.

1.

«Послевоенное десятилетие во всех смыслах уникально: в нем не было света вообще: свет Революции уже погас, а свет Оттепели еще не забрезжил» (Добренко 2020: 12); и всё же окончательная формовка советской идентичности завершается как раз в непосредственно послевоенные годы: как приспособление к жизни в новых условиях, как их нормализация и рутинизация («нирвана сталинизма», по определению того же Добренко), поздний сталинизм оказывается на удивление жизнеспособным. Долгая агония сталинской культурной системы затрудняет не только возникновение новых идей и форм у молодого послевоенного поколения (к тому же страшно потерпевшего от войны и репрессий), но даже осознание самой необходимости перемен: столь монолитной и прочной была культура соцреализма, как эстетизация политики и утопия создания государства, как тотального произведения искусства, или *Gesamtkunstwerk* (см. Гройс 2013). К тому же выпарилась и способность адекватно осмыслить литературные явления и

* Статья сфокусирована на материалах, предоставленных русской прозой. Единственное исключение — ахматовская «Поэма» — рассмотрено, как крупнейшее явление континуальности и разрыва на общекультурном плане а не в эволюционном ряду русской поэзии.

процессы, как в прошлом, так и в настоящем, поскольку к концу сталинской эпохи академическое литературоведение, как совокупность научных навыков, было начисто стерилизовано: оставшийся до конца лояльным Григорий Гуковский с горечью говорил своим аспирантам о том, что «видимо, время филологии как науки ушло, и страна (страна!) требует публицистики...» (Молдавский 1996: 147. См. Дружинин 2012).

Поэтому эстафета временно возвращается к «старым» модернистам, что представляет собой разновидность того, что было уже хорошо известно русским формалистам: новатор полезен тем, что он новатор, а оригинальный архаист — тем, что его архаика может стать основой для новаторства на следующем витке. Сложившись интеллектуально и мировоззренчески задолго до самого запуска теперь уже завершающегося историко-культурного цикла, «архаисты» Ахматова и Пастернак могут изложить общую оценку сталинского периода отчетливее, чем молодежь, чья формовка всецело проходила в рамках сталинского дискурса, который «строился на замыкании нарратива “в круг”, из которого есть только один выход — вовнутрь» (Добренко 2000: 658). Как я уже отмечал недавно в заключении статьи о проблемах истории русской литературы межвоенного времени, начатые в военное время (или в непосредственно послевоенное), продолженные в разгаре позднесталинской реакции и дописанные при Оттепели, «Поэма без героя» и «Доктор Живаго» отвечают общей потребности оформить и осмысленно резюмировать полвека отечественной истории и, с оглядкой на это прошлое, наметить линии дальнейшего развития (см. Карпи 2019: 16-17).

И здесь диалектика между «цельности» и «разнородности» в культурной эволюции, уже наблюдаемая нами в развитии русской междувоенной литературы, при очертании как границ и внутреннего членения Тридцатых годов так и выходов из них (см. там же: 17), диктует сложные взаимоотношения между элементами непрерывности и другими, указывающими на как бы внезапное и непредвиденное возникновение новой конфигурации. У обоих произведений налицо ряд признаков, типологически связанных с итоговыми нарративами замыкающегося культурного цикла, особенно с «Мастером и Маргаритой»: восприятие мира, как фантазматическая («Поэма»), апофеоз искусства, как высшее оправдание мира («Поэма», «Живаго») и художника, как образ Христа («Живаго»), доверие в неких спасительных представителей власти («Живаго»), очевидных проекциях Вождя, прямое вмешательство которого сыграло немаловажную роль в жизни и Пастернака и Булгакова (см. Чудакова 1991: 16).

Тем не менее, в итоговых произведениях А.А. и Б.Л. доминанта уже иная, невысказанная даже в самых крамольных произведениях предыдущего цикла: теперь впервые растрескивается всеохватывающая цельность культуры Тридцатых годов, где общественно-политическая реальность, как бы ни относился к ней конкретный писатель, дана раз и навсегда, и от нее можно сбежать лишь в частное и эксцентричное мифотворчество (Вагинов, обэриуты, отчасти Мандельштам), в интеллектуальный солипсизм (Кржижановский, Добычин, отчасти Олеша), в панмифологизацию реальности (Булгаков, Платонов) или в эпическую обрядность «зова крови» (Шолохов). В «Поэме без героя» и в «Живаго» механизм истории вновь запущен, искусство может описать его устройство и исследовать его направление вперед.

«Поэма без героя» — развернутый защитный апотропей, чья цель «найти, произнести победившее смерть слово» (Топоров 1989: 16). Ее главными особенностями являются «многовариантность» и «открытость» (Цивьян 1997: 742), рассчитанные на устную передачу и на перформативное действие: это «вращательное движение, которое и образует ту воронку, куда втягивается весь зеркально отраженный мир» (Цивьян 1989: 126-127). Поэма (или *ПОЭМА, как потенциально бесконечная совокупность зыбких, легко переходящих друг в друга вариантов) насыщена самыми разными мотивами и веяниями Двадцатого века, чьими пределами являются смертоносные пороги 1913 года и башня <...> года сорокового, с высоты которой можно не только оглядывать прошлое, но и предугадывать будущее. Дальше, уже после смерти Сталина — у *шкатулки* появляется *тройное дно*: существующий пласт текста впитывается новыми фрагментами о не менее трагическом близком прошедшем Страны (см. Чуковская 2012: 227 и далее).

Что же касается «Доктора Живаго», ключ к истолкованию русской истории и ее перспектив здесь задан христианством в специфической пастернаковской (окологегелевской) интерпретации: пришествие Христа утверждает раз и навсегда абсолютную значимость личности, как начала новой истории, творимой народами, способными к свободному самоопределению, в противоположности античной истории, составляющими которой были лишь всепоглощающее государство и безликие массы. Революция, по своему изначальному и наиболее чистому призванию, несла в себе пророческий, жертвенный и артистический порыв именно того христианства против косности государства, но быстро она выродилась в попытку механической «переделки жизни», то есть, по мнению Живаго и самого Пастернака, в новую косность. Как и в «Поэме»

Ахматовой, у Пастернака этот исторический круг развития обрывается Второй мировой, в огне которой снова расплывается «дохристианская» кора советского государства: в наступающем историческом цикле старые раны заживляются и «нравственный цвет поколения» обретет место, принадлежащее ему по праву.

Этими уж чересчур оптимистическими но во всяком случае тяжело выстраданными прогнозами, А.А. и Б.Л. сделали что было им посильно, чтобы выходить из пределов сталинского «здесь и сейчас», наметив — если не очертания возможного будущего — хотя бы возможность его поиска. Немного позже прорвутся на авансцену пережившие лагерь сорока-пятидесятилетние, немногие вернувшиеся с войны тридцатилетние, да и двадцатилетние, для которых межвоенный культурный цикл — это уже история, и все вместе начертят ориентиры этого возможного будущего: «Талантливо!» говорит Ахматова о «Звездном билете» Аксенова. «Это заговорило новое поколение — уже не дети, даже не внуки, а правнуки». И радостно добавляет: «Половину слов я не понимаю...» (цит в: Тименчик 2005: 514).

2.

Существование континуальности эволюционных процессов с подчас скачкообразными «трансформационными рывками» повторяется ведь еще не раз и в послевоенное время. История русской культуры после смерти Сталина — это длинный и запутанный ряд идеологических флуктуаций, поисков какого-нибудь идеологического стержня, способного скрепить государство вместо безнадежно изжившего себя сталинского «Диамата»: «Постсталинская эпоха стала временем выруливания из длившейся полстолетия гражданской войны [...] но в целом — жизни взаимы за счет созданного Сталиным» (Добренко 2020: 15).

И как бы то ни было, «закон сохранения интеллектуальной энергии проявляется везде, где ее почему-то не душили» (Эткинд 2001: 581): именно в данном периоде начинаются глубинные, массовые мировоззренческие метаморфозы. Культурная система литероцентрична, как никогда раньше: для подрастающего поколения достигает апогея заместительная роль литературы по отношению к другим каналам оформления и трансляции общественного мнения, тем более, что в параллельно «дозволенной» литературе циркулируют теперь неподцензурные альтернативы (самиздат, тамиздат).

С начала брежневского правления культура по сути оставлена без присмотра: в 1965 Отдел Культуры ЦК передан — на более,

чем 20 лет! — ничтожнейшему Василию Шауро. Отныне разные литературные группировки будут противостоять друг другу во всеоружии одного и того же эзопического языка, под сонливым взглядом Партии, облагодетельствованной в октябре того же 1965 Нобелевской премией Шолохову, но в общем занятой делами поважнее; в культурной политике времен Застоя сосуществуют репрессия, конформизм и известная доля толерантности, при робкой нейтрализации сталинизма и попытками подновления его внешней бутафории (см. Zalambani 2009: 43-45): нечто подобное «обнулению сталинизма», — как выразился Евгений Добренко в частной беседе, т.е. — «мы делаем вид, что забыли про сталинизм, вы делаете вид, что забыли про Оттепель [...] то, что лингвисты называют нулевой флексией».

С конца противоречивого опыта Оттепели и с начала брежневских «долгих Семидесятых» всем стало ясно, что пришло к концу время открытого гражданского ангажирования интеллектуалов и писателям предстоит выбор между немногими сюжетными линиями: апокалиптический катастрофизм, спроецированный на воображаемое будущее (братья Стругацкие), на военное время (Виктор Астафьев) или возведенный к общей метафоре современного мира (Венедикт Ерофеев, Саша Соколов); восстановление национальной почвы т.е. некоего якобы надысторического «русского духа» («деревенская проза», но и «тихая лирика»); углубление психологического анализа личности, поиски и определение его возможности автономного роста, либо в близком прошлом (Великий террор для Юрия Домбровского, Отечественная война для Василя Быкова), либо в настоящем (Юрий Трифонов, Александр Вампилов), либо с подчеркнутым «набоковским» интеллектуализмом (Андрей Битов); сатира-гротеск Юза Алешковского, Владимира Войновича и Эдуарда Лимонова, также присутствующая в репертуаре популярнейших бардов эпохи.

Весьма далекие друг от друга в своей «чистой» форме, данные установки литературы Семидесятых — суть средства выражения одного общего настроения исторического отлива, и, следовательно, могут сочетаться в разных градациях: Астафьев — и деревенщик и военный катастрофист, Шукшин — и психолог-аналитик и деревенщик, Фазиль Искандер и зрелый Аксенов совмещают гротеск с социально-психологическим анализом; апокалиптические обертоны сочетаются с гротеском у Ерофеева и Соколова и звучат в психологическом анализе у Битова; исключительно разнородный состав в экзистенциально-минималистских юморесках Довлатова и т.д.

Вне дихотомии между «дозволенной» литературой (при разной степени эзоповской фронды) и подспудной, воинствующе антисоветской литературой, в Семидесятые годы начинает складываться третий вариант: из московского концептуализма, изобразительного соц-арта и изолированных предшественников вроде лианозовцев возникает русский постмодернизм, чей начальный порыв — свежая струя гротескно-пародистского абсурдизма — очень быстро, увы, заглушается потоком квазифилософских (авто)истолкований со стороны самих художников и критиков их круга. Как и вся мировая волна постмодернизма (которую можно определить как глобальный «нео-маньеризм»), русское разветвление стремится к релятивизации, деконструкции и гибридизации символических систем, которые воспринимаются как симулякры, лишённые онтологической основы, стремящиеся к паразитной колонизации коллективного воображения: «Любая культура <...> любой язык имеют тоталитарные амбиции захватить весь мир, покрыть его своими терминами и показать, что он — абсолютная истина», — заявляет пионер русского постмодернизма Дмитрий Пригов. Нельзя не учитывать, что русский постмодернизм развивается на фоне все еще бытующего социалистического реализма, т.е. модели культуры, крайне подходящей для подобных манипуляций, выдающего себя «за абсолютную истину, спущенную с небес» (цит в: Гандлевский 1993: 5), притом находящегося в процессе быстрого одряхления и окостенения: поэтому русский постмодернизм с самого начала становится куда более радикальным, чем аналогичные явления на Западе, в первую очередь из-за «симулятивности советской культуры, то есть доминирования фантомных конструкций, образов без реальных соответствий, копии без оригиналов» (Лейдерман, Липовецкий 2010, II: 390). К агрессивной деконструкции советского канона, постмодернизм добавляет еще по крайней мере три основных признака: неприятие всякого стремления к «большому стилю», к «величию замысла» или к мастерству (что является признаком конформизма не меньше, чем всячески насаждаемое в советской культуре преклонение перед «мастерством» классиков); сомнение в том, что знаковые системы описывают «реальность» (сомнение, переходящее в отрицание какой-либо реальности); предположение, что за бесконечными симулякрами без обозначаемой реальности лежит пустота, (предположение приводящее к уничтожению любых ценностных ориентаций, к отказу от конструктивных критериев «добра и зла», «правды и лжи» и т.д.).

3.

Начатая, как коренное возобновление социализма, в течение пяти лет Перестройка ведет к исчерпанию советского опыта: СССР — пишет Пелевин в «Generation “П”» — «улучшился настолько, что перестал существовать (если государство способно попасть в нирвану, это был как раз такой случай)». В литературе это означает упразднение цензуры, выход из запрета огромного массива отечественных и иностранных произведений, но и временное затормаживание естественной литературной эволюции под тяжестью комплекса неполноценности, сразу же возникшего перед столь ошеломляющим количеством шедевров. Коллективная культурная память находится под постоянным шоком: с одной стороны, кому пришло бы в голову дебютировать под одной обложкой с Владимиром Набоковым или с Луи-Фердинандом Селином? С другой, внезапно вторгнувшиеся в середину литературного сознания произведения межвоенного времени действовали вроде Освенцима, по формуле «непонятно, как можно писать стихи после...»: после прорыва такой мощи и широты (Платонов, Введенский, поздний Мандельштам и т.п.) стало ясно, что многое из «написанного после 30-х» либо потеряло свой смысл, либо требует совсем иного восприятия. Поток текстов из самых разных культурно-исторических пластов «снял “собственный” временной контекст, в котором можно было бы интерпретировать то или иное произведение, и вместе с тем “исторический” план, где его можно было поставить в той или иной ряд» (Добренко, Тиханов 2011: 540); под давлением тех факторов, определяемых Романом Тименчиком, как «кризис ретроавтоидентификации» и «шок от неуправляемости прошлого» (Тименчик 1998), становится невозможной разработка более или менее общепринятого канона.

Можно было ожидать — да и многие ожидали, — что новая литература продолжит пересеченные в Тридцатые годы линии развития и начнет опять с Платонова и Набокова, с Цветаевой и Мандельштама, но и с наследия «опробованных» авторов прошлого, теперь уже высвобожденных от идеологических ограничений: «По-видимому, происходит нормальный процесс насыпания культурного слоя», — заметила для себя Мариэтта Чудакова в январе 1990. — «Нынешние младшие школьники воспользуются соками этой почвы, которые будут подаваться к корням естественным путем»; но уже через год она же признавалась, что стилистические богатства возвращаемых классиков остаются чужими литературной речевой культуре, «не смешиваются с нею, как масло с водой, они не впитываются в нашу почву, а скатываются с его спекшейся верхней корки» (Чудакова 2007: 538, 553; см. также Чудакова 1998).

Весьма показательно, по этому поводу, печатание в 1990 поэмы «Москва — Петушки», последнего «запретного» классика, с напутствием уцелевшего серапиона Вениамина Каверина: круг смыкается, классики Двадцатых годов благословляют андерграунд Семидесятых, как бы через голову целой «промежуточной» литературной эпохи. В «ключевом» 1990 (см. Велижев и др. 2007), в последний раз русская культура апеллирует к личностям, якобы пребывающим над партиями: к памяти Пастернака (ему ЮНЕСКО посвящает год, с торжественными празднованиями) и к куда более громоздкому Солженицыну, чье православное почвенничество разделяется при этом далеко не всеми. Получается, что у русской культуры уже нет общепризнанной точки отсчета, и вероятно больше не будет. Идеологические директивы сверху исчезают, но с ними исчезает и литероцентризм, поскольку в «заместительной роли» литературы больше нет никакой нужды: распад СССР и исчезновение политического, исторического и культурного пространства, общего для русских и для тех наций, с которыми они веками нерасторжимо срачивались, уносит с собой и центральную роль «великого писателя», как хранителя данной общности судьбы. Окончательно исчезает и «русский мессианизм» — одна из стержневых категорий отечественной культуры примерно с Гоголя до Солженицына (см. Carpi 2016: 307-313)¹.

4.

Когда же в Девяностые годы литературная эволюция вновь пускается в ход, это происходит под знаком постмодернизма, уже ставшего мейнстримом: этот итог обусловлен усвоенным годами комплексом неполноценности по отношению к возвращаемым классикам, который легко оборачивается в неприятие литературы «сильного мышления» и устойчивых ценностей; к тому же постмодернизм аналогичен — на плане стилистики — и калейдоскопической скорости совершающихся перемен, и настроению разлома, отсутствия основ и перспектив, складывающемуся в стране с окончательного распада СССР до политического кризиса октября 1993.

Русский постмодернизм — и в своем «жестком», и в своем «мягком» варианте, допускающем «эмоциональную силу и под-

¹ О сдвиге в определении литературного «успеха» и о становлении новой литературной «элиты» начиная с конца 80-х годов, см. Берг 1997. См также дискуссию о статье Михаила Берга в «Новом Литературном Обозрении» 1998, 6.

линность, скрытую в стереотипе» (Epstein 1995: 371) — есть самовыражение общества, где группы и личности уже не обладают никакой активной ролью, ни каким-либо общим гражданским проектом, но являются и чувствуют себя виртуальными переменными некоего столь же виртуального мира, спроецированного неизвестно кем и с какими целями. Парадоксальным образом, постмодернизм обладает той же внутренней структурой, что и социалистический реализм, отрицанием которого он и претендует быть: и тот и другой являются кастрированными эстетическими организмами, которым не хватает единственно возможного генератора *стиля* — аксиологической организации мира, принципа *отбора* элементов эмпирии и их *связи*, то есть их комбинации согласно ценностным критериям определенного *миропонимания*. Без *стиля* — доказывает Лидия Гинзбург в записях 1943 года — «не может родиться новое смысловое качество, слова остаются поэтически не претворенными», притом на всех уровнях текста: из сюжета «начисто снята проблематика выбора и моральной иерархии — основная проблема поведения человека, одна из основных проблем мировой культуры» (Гинзбург 2011: 204, 100). У социалистического реализма, стиль, как принцип комбинации ценностных выразителей, заменяется извне навязанным идеологическим заданием, а в случае постмодернизма — эстетическим созерцанием хаоса, бесконечным взаимным отражением пустых симулякров: даже в плоскости собственно языковой, и здесь и там семантика остается творчески не преломленной².

Что же осталось из «высокой» литературы за 30 лет — целое поколение — после распада прежней культурной системы? По мнению социологов, участвовавших в конференции «Социальные практики литературы: роль институтов в истории русской литературы», имевшей место в сентябре 2015 при Фак. Гуманитарных Наук ВШЭ, у нее дела из рук вон плохи: на 6 миллионов пользователей социальных сетей возраста с 16 по 23 года, всего 630.000 выражают хоть какие-то литературные предпочтения, но и те ориентируются в основном на чрезвычайно богатую панораму русскоязычной фантастики (1500 авторов, 7000 произведений) при почти полном равнодушии и к современной литературе и к литературе XX века в общем, с исключением, соответственно, Пелевина

² В классическом изложении постмодернистской эстетики (Берг 2000), любая культурная практика сведена к модели игры, через которого писатель и читатель могут повысить свой социальный уровень. Литературные позиции и приемы являются лишь стратегиями автолегитимизации.

и Булгакова. Текущая литература перестала служить генератором и кодификатором социального воображения, да и не только среди подростков: по вероятно еще актуальным данным 2007-го года, только 5% и так не столь многочисленных взрослых читателей беллетристической литературы предпочитает современную русскую прозу, против 11% читателей советских и 9% дореволюционных классиков (см. Дубин 2010: 238).

Итак — «поколения, чьи взгляды и действия нуждались в валоризации, в положительной оценке и социальном одобрении через художественную литературу, ушли» (Шубинский 2007: 758). Кроме того, литературный ряд не только не в состоянии сводить к единству бессвязность массовой имажинерии, но сам становится всё более бессвязным, так что невольно вспомнишь мандельштамовский «Выпад» (1924) про другое время глубокой социальной и стилистической аномии: «Читатель приучается чувствовать себя зрителем в партере; перед ним дефилируют сменяющиеся школы. Он морщится, гримасничает, привередничает» (Мандельштам 2009-2011, II: 150); как и в Двадцатые годы, разрывается связь литературы с читателями: «русская литература не только потеряла своего прежнего читателя, но и лишилась своего прежнего почетного места. Какой-то случайный потребитель у нее, конечно, есть, но ей этого мало — ей нужен любитель-энтузиаст, хотя бы такой, какого за последние годы приобрел себе кинематограф» (Эйхенбаум 1924: 281). Снова, на языке современной социологии, «нет процессуальной динамики — есть мелькание и смена фигур на авансцене» (Дубин 2010: 263), притом на устойчивом фоне так называемого «ностальящего»: «стилевого гибрида эстетики советского прошлого и постсоветского настоящего». «Этот стилевой гибрид, или, лучше сказать, стилевой кентавр, оказался на удивление жизнеспособным, но год за годом, месяц за месяцем, день за днем, из него вытеснялся, выпаривался стеб и оставалась радость беспримесного погружения в коллективный советский стиль, как бы лишенный идеологии. Как бы с вынутым жалом. Или — оскопленный. Но со всеми внешними, дорогими слуху и глазу, атрибутами» (Иванова 2005: 34. Ср. Иванова 2002); тот же образ использован Борисом Дубиным: «В нынешних институциональных структурах социума и формах коллективного действия россиян относительно 'новые' для советского социума и опыта, заимствованные элементы кентаврически соединяются со старыми» (Дубин 2011: 263). Казалось бы — последние десятилетия как нельзя лучше подтверждают известную максиму: в России всё меняется за десять лет, и ничего — за двести.

Подводя итоги следует отметить, что литература, в какой-то степени отвечающая самоощущению и видению мира образованной читательской публики, выражает потерю самоуверенности и глубокий кризис идентичности, о котором шла речь выше. Десятилетиями идея истории, как прогрессивного движения, потенциально включающего всех субъектов, заменена условными и произвольными нарративами, которые чередуются и сочетаются без настоящего взаимодействия. Тем не менее, каким неблагоприятным бы ни было влияние контекста, одна из великих свидетельниц века напоминает нам, что «человеку может надоесть всё, кроме творчества» (Гинзбург 2011: 167); и «творить» — значит подбирать, объединять и группировать бесконечно разнообразные элементы опыта при свете определенной ценностной системы, чтобы в процессе организации этих «элементов» осуществилось параллельное самопостроение как индивидуальной субъективности, так и модели эмпирической реальности, как проекция представлений и социальной судьбы некоего коллектива: неслучайно самый значительный и обобщающий русский роман последних двадцати лет («Ложится мгла на старые ступени» Александра Чудакова, 2000) является также — по-набоковски — отчетом своего же создания, повествованием о том, насколько необходимым было его появление на свет. Необходимая литература в России была, есть и — верится — *будет*.

Библиография

- Берг Михаил (1997). *Гамбургский счет*. В: «Новое Литературное Обозрение», 25, 6, сс. 110-119.
- Берг Михаил (2000). *Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе*. Москва, НЛО.
- Велижев Михаил и др. (сост.) (2007). *Хроника*. В: «Новое Литературное Обозрение», 84, 2, сс. 9-488.
- Гандлевский Сергей (1993). *Дмитрий Александрович Пригов: Между именем и имиджем*. В: «Литературная газета», 19 (12.05), с. 5.
- Гинзбург Лидия (2011). *Проходящие характеры: проза военных лет: Записки блокадного человека*. Москва, Новое издательство.
- Гройс Борис (2013). *Gesamtkunstwerk Сталин*. Москва, Ад маргинем.
- Добренко Евгений (2000). *Между историей и прошлым: писатель Сталин и литературные истоки советского литературного дискурса*. В: Гюнтер Ханс, Добренко Евгений (под ред.), *Соцреалистический канон*. Санкт Петербург, Академический проект, сс. 639-672.
- Добренко Евгений (2020). *Поздний сталинизм: Эстетика политики*. Том I. Москва, НЛО.

- Добренко Евгений, Тиханов Галин (2011) (под ред.). *История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи*. Москва, НЛЮ.
- Дружинин Петр (2012). *Идеология и филология: Ленинград, 1940-е годы: Документальное исследование*. Москва, НЛЮ.
- Дубин Борис (2010). *Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре*. Москва, НЛЮ.
- Дубин Борис (2011). *Россия нулевых: политическая культура — историческая память — повседневная жизнь*. Москва, Росспэн.
- Иванова Наталья (2002). *Ностальгическое: собрание наблюдений*. Москва, Радуга.
- Иванова Наталья (2005). *Невеста Букера: Критический уровень 2003-2004*. Москва, Время.
- Карпи Гуидо (2019). *К истории русской литературы XX века. Междувоеенное время*. В: «Известия Академии Наук. Серия литературы и языка», 78, 1, сс. 5-19.
- Лейдерман Наум, Липовецкий Марк (2010). *Русская литература XX века: 1950-1990-е годы* (5° изд.). Москва, Академия.
- Мандельштам Осип (2009-2011). *Полное собрание сочинений и писем*. Москва, Прогресс-Плеяда.
- Молдавский Дмитрий (1996). *Сквозь линзы времени*. В: *Воспоминания о М.К. Азадовском*. Иркутск, Изд-во Иркутского Ун-та, сс. 129-148.
- Тименчик Роман (1998). *К вопросу о снова проклятом прошлом*. В: «Новое Литературное Обозрение», 32, 4, сс. 199-201.
- Тименчик Роман (2005). *Анна Ахматова в 1960-е годы*. Москва/Toronto, Володей/Toronto Slavic Library.
- Топоров Владимир (1989). *«Поэма без героя» в ритуальном аспекте*. В: *Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции*. Москва [б. изд.], сс. 15-21.
- Цивьян Татьяна (1989). *«Поэма без героя»: еще раз о многовариантности*. В: Сергей Дедулин и др. (сост.). *Ахматовский сборник*. I. Париж, Русская библиотека Ин-та славяноведения.
- Цивьян Татьяна (1997). *Заметки к дешифровке «Поэмы без героя»* [1971]. В: *Из работ Московского семиотического круга*. Москва, Языки русской культуры, сс. 794-817.
- Чудакова Мариэтта (1991). *Пастернак и Булгаков: Рубеж двух литературных циклов*. В: «Литературное обозрение», 5, сс. 11-17.
- Чудакова Мариэтта (1998). *Заметки о поколениях в советской России*. В: «Новое Литературное Обозрение», 30,2, сс. 73-91.
- Чудакова Мариэтта (2007). *При начале конца*. В: «Новое Литературное Обозрение», 84,2, сс. 533-556.
- Чуковская Лидия (2012). *Дом поэта*. Москва, Время.

- Шубинский Валерий (2007). *Медленные книги быстрого года*. В: «Новое Литературное Обозрение», 84, 2, сс. 753-766.
- Эйхенбаум Борис (1924). *В ожидании литературы*. В: «Русский современник», 1, сс. 280-290.
- Эткинд Ефим (2001). *Записки незаговорщика. Барселонская проза*. Санкт Петербург, Академический проект.
- Carpi, Guido (2016). *Storia della letteratura russa. II. Dalla Rivoluzione d'ottobre a oggi*. Roma, Carocci.
- Epstein, Mikhail (1995). *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*. Amherst, University of Massachusetts Press.
- Zalambani, Maria (2009). *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*. Firenze, Firenze University Press.

PARTE TERZA
METRICA

SULLA CESURA DELL'ENDECASILLABO

Luca Zuliani

Abstract

The article examines, through the AMI database, the hendecasyllables in the lyric poetry of Giacomo da Lentini, Dante, Petrarca, Giovanni Della Casa and Torquato Tasso. The analysis focuses on the procedures that lead to the gradual exclusion of hendecasyllables with a dactylic rhythm. Based on the data collected, the author formulates an initial hypothesis on the nature of the mechanisms that regulate the functioning of the central part of the hendecasyllable between the Middle Ages and the Renaissance.

Presenterò qui qualche osservazione su un problema di cui da secoli discutono i metricologi: esiste la cesura nell'endecasillabo? Se sì, quali sono le sue caratteristiche? Si tratta soltanto di un primo sondaggio, sulla base di alcune ipotesi che, come si vedrà, vanno soppesate con cautela. Purtroppo il lavoro non potrà essere proseguito in tempi brevi: lo strumento principale di cui si è avvalso, ossia la preziosa banca dati dell'Archivio Metrico Italiano (AMI) creata nel 2000 dal Gruppo Padovano di Stilistica, da alcuni mesi è disattivata per un problema informatico¹.

In teoria, l'AMI non dovrebbe essere lo strumento adatto: la scuola padovana che l'ha creato (e di cui faccio parte) non dà importanza alla cesura dell'endecasillabo, né ritiene che sia necessario definirla. Tuttavia, nel volume *Metrica dei fragmenta* (Praloran/Soldani 2003), ha formalizzato una serie di regole che permettono di sviluppare un sistema oggettivo per scandire lo schema accentuale di un verso, tenendo tutti gli accenti (a parte il decimo) sullo stesso piano. L'AMI contiene la scansione di un ampio *corpus* di opere poetiche dal Duecento al Cinquecento e risulterà qui indispensabile per rintracciare i casi anomali di cui ci occuperemo. In questa panoramica, ci baseremo soprattutto sulla

¹ Non è ancora nota la data entro cui sarà risolto il problema informatico che ne impedisce la consultazione e richiederà una nuova progettazione dell'intera piattaforma. Una descrizione dei suoi contenuti rimane disponibile, ad esempio in Porena (2013). L'AMI è stato consultato per i dati del presente saggio nel dicembre del 2019 e ad esso (o alla citata pagina riassuntiva) è necessario rimandare per le edizioni di riferimento dei versi citati. L'edizione di riferimento dei versi di Petrarca non tratti dall'AMI è Petrarca (1996).

lirica, dove è più probabile che il verso sia curato dal punto di vista ritmico, ossia corrisponda a un modello astratto percepito come canonico.

Con queste premesse, il problema prende la seguente forma: esiste, di regola, la cesura nell'endecasillabo lirico che viene perfezionato da Petrarca e diventa canonico nei secoli successivi?

Il problema sarebbe più facilmente risolvibile se sapessimo come venivano pronunciati gli endecasillabi nel Medioevo e nel Rinascimento. Esisteva infatti, una pratica comune e condivisa di recitazione che giunse, evolvendosi, almeno fino all'Ottocento: anche i non letterati la conoscevano e la praticavano, così come erano usuali e conosciute da tutti, anche a livello popolare, le musiche che sugli endecasillabi erano basate. La situazione è cambiata solo nel secolo scorso. Per citare i celebri giudizi di Contini, a partire dalla seconda metà del Novecento «gli scolari odierni non riconoscono più a orecchio, nemmeno se si dedicano alla filologia, un endecasillabo o un novenario» (Contini 1970: 593) e quindi oggi non è facile per noi capire in che modi si esplicasse l'«abilità sonettistica a noi negata», ma «erogata un tempo all'ultimo chirurgo o notaio»².

Oggi, di conseguenza, dobbiamo affrontare la questione con altri metodi. Come prima cosa, in modo molto moderno, possiamo appunto provare a contare sistematicamente gli accenti e classificare le possibili tipologie di verso. Se il nostro obiettivo è studiare i modi della cesura nel Medioevo, come prima cosa dobbiamo isolare le regole di funzionamento della parte centrale dei versi petrarcheschi.

Ciò che stiamo indagando – è banale ma serve premetterlo – non è una cesura normale: i due emistichi che essa ritaglierebbe nell'endecasillabo sono di lunghezza variabile e possono essere uniti tramite sinalefe. La cesura italiana regolare, ad esempio negli alessandrini o nei quinari doppi, non permette la sinalefe e prevede emistichi sempre della stessa misura. Quindi, se esiste, quella dell'endecasillabo è più sfuggente e meno rigida.

C'è poi il problema che, a volte, la parte centrale degli endecasillabi antichi segue regole di funzionamento per noi poco intuitive. Ad esempio, ce n'è una che oggi è poco nota e non è più seguita, di solito, da chi cerca di imitare a tavolino gli endecasillabi della tradizione: se l'accento cade sulla quarta sillaba metrica, la parola che reca l'accento in questione non può essere sdrucchiola (cfr. ad es. Menichetti 1993: 469).

Al massimo, di rado e non in Petrarca, la sdrucchiola può comparire se è posta in sinalefe con il secondo emistichio. Casi di questo tipo sono presenti nel Dante non lirico (d'ora in poi, i fenomeni di cui trattiamo saranno sempre evidenziati tramite un corsivo e, eventualmente, un accento):

² Cfr. ad es. Giovannetti/Lavezzi (2010: 13), e Beltrami (2011: 158).

per cui *tremàvano* ambedue le sponde (*Inf.* IX, v. 66)

a tale *imàgine* eran fatti quelli (*Inf.* XV, v. 10).

Nel Dante lirico, però, non ci sono eccezioni neppure di questo tipo, come non ci sono in Petrarca e tantomeno in Della Casa e Tasso.

Si potrebbe pensare che questa caratteristica derivi da una più generale resistenza verso le sdrucciole nella parte centrale del verso. Invece no: una parola sdrucciola, anche in Petrarca, può tranquillamente comparire prima, con l'accento in terza posizione, come in «Ma del *mìsero* stato ove noi semo» (*RVF* 8, v. 9); o dopo, in sesta: «che per cosa *miràbile* s'addita» (*RVF* 7, v. 7). Il veto riguarda soltanto la quarta sillaba metrica. I poeti e i trattatisti medievali e rinascimentali non parlano così in dettaglio – e con simili categorie – del ritmo dei versi, quindi non possiamo sapere se fossero consci di questa regola. Di sicuro, gli endecasillabi di questo tipo erano percepiti come anomali, tanto che alcuni secoli dopo, nel Settecento, divennero un tipo a parte, non canonico. Furono infatti usati in serie per rendere l'endecasillabo falecio catulliano e, dal nome del loro propugnatore, sono detti 'endecasillabi rolliani' (Rolli 1742: 33):

Cui dono il *lèpido* novo libretto
 Pur or di *pórpora* coperto e d'oro?
 Solo a te *dónisi* Bathurst che suoli
 In qualche *prègio* tener miei scherzi.

Il problema connesso a tale tipo di verso sembra appunto il fatto che lo schema accentuale introduce una cesura vera, di quelle regolari. La lettura in serie continua, infatti, fa ben sentire che qui l'endecasillabo è trasformato in un doppio quinario con i versi dispari sdruccioli.

Ci sono poi altri fenomeni di difficile classificazione nella zona centrale del verso. Il più marcato riguarda la struttura generale degli accenti: a partire da Petrarca, l'endecasillabo tende (attenzione a questo 'tende') a non avere accenti di 4^a e 7^a, cioè a non avere un ritmo dattilico nella parte centrale. Ciò invece accade talvolta in Dante, anche nelle Rime, dove si trovano versi come «e sospiràndo pensóso venia» (*Rime* 8, v. 7). Questo tipo di endecasillabo è appunto detto 'dattilico' e a partire dal Cinquecento fu evitato con ancora più cura.

Tale evoluzione è ben nota fra i moderni metricologi e parrebbe abbastanza lineare. I problemi di interpretazione cominciano ad apparire quando si osservano da vicino i casi di 4^a e 7^a dal Medioevo al Rinascimento. Preparando questo saggio, come prima cosa, ho isolato tramite

l'AMI tutti gli endecasillabi di questo tipo nel *Canzoniere* di Petrarca³. Come si diceva, non è un tipo comune, ma comunque si raggiunge una cifra ragguardevole: hanno questa conformazione 539 versi su 7023.

Osservandoli più da vicino, si nota che presentano una particolare caratteristica, che è già stata notata in passato, ad esempio da Umberto Pirrotti (cfr. Pirrotti 1979) e Marco Praloran (cfr. Praloran 2003: 147-48): di solito hanno un monosillabo – dal punto di vista metrico – in sesta posizione, subito prima dell'accento in settima sede. I due studiosi si concentrano in particolare sui casi in cui il monosillabo è semanticamente significativo, come nel caso dell'avverbio «sì» o di un possessivo:

furon matèria a *sì* giùsto disdegno? (*RVF* 28, v. 45)

si desti al suòn del *tuo* chiàro sermone (*RVF* 28, v. 71).

Per entrambi gli studiosi non si tratta di un fatto ritmico davvero rilevante: l'accento principale resta sulla 7^a, ma il monosillabo è comunque «in grado, col suo piccolo peso, di modificare la percezione del ritmo» (Praloran 2003: 147). Non si tratterebbe, quindi, di una particella in grado di recare un accento alla pari con quello successivo.

Già Pietro Beltrami (cfr. Beltrami 2011: 185) di fronte ai risultati di Pirrotti si pone un dubbio: c'è forse la possibilità che, almeno in una parte dei casi, questi monosillabi fossero del tutto accentati? L'endecasillabo, di conseguenza, ricadrebbe nel molto più comune tipo con accento ribattuto in 6^a e 7^a sede («favola fui gran tèmpo, ^ònde sovente», *RVF* 1, v. 10), frequente in Petrarca ma ancora di più nei petrarchisti.

A conclusioni simili è già giunto anche Furio Brugnolo in un saggio (Brugnolo 2007) che però si occupa di un sottocaso particolare e molto limitato: i versi in cui un possessivo monosillabico in teoria atono, posto prima di un accento di 7^a, è la sede che meglio riceverebbe l'accento principale (in 4^a o in 6^a) che è necessario per rendere canonico l'endecasillabo. Si tratta di una tipologia che ricorre dal Duecento («e par che de la *sù*a labbia si mova», in Dante), ma diventa rara in Petrarca, per poi quasi scomparire nel Cinquecento e venire riammessa ai piani alti della lirica con Leopardi («quel tempo della *tù*a vita mortale»).

³ Fra i risultati, alcuni, inevitabilmente, sono sviste di scansione. Altri, ancora più rari, sono casi dubbi: ad esempio può non essere chiaro se la parola 'simile' o 'Prasitele' siano piane o sdruciole. In casi del genere, si è sempre optato per la soluzione che fornisce il tipo di schema accentuale più comune. Si tratta per fortuna di occorrenze così limitate che le statistiche non possono risentirne.

In questo caso specifico, sembra a molti (me compreso) ragionevolmente sicuro che il possessivo monosillabico debba prendere, nella recitazione, un accento almeno pari come forza al successivo. Tuttavia, come si può facilmente notare, siamo entrati in un ambito in cui rischia di vincere la soggettività, ossia il modo in cui ciascuno percepisce la struttura astratta dell'endecasillabo e semplifica i casi incerti che sono inevitabilmente contenuti nella nostra tradizione.

Come ottenere basi più solide su cui formulare un'ipotesi? Oggi che ci restano solo testi scritti, non rimane che un metodo: contare meglio. In Petrarca, gli endecasillabi dattilici con un qualunque monosillabo prima dell'accento in settima sede sono 445 su 539, ossia l'82,6% degli endecasillabi dattilici.

Come secondo passo, vanno esaminati i restanti 94. Subito si nota che molti non sono propriamente endecasillabi dattilici. Sono fatti in questo modo:

et Hanibàl al terrén vòstro amaro (*RVF* 360, v. 92)

allontanàrme, et cercàr tèrre et mari (*RVF* 331, v. 2).

Ossia sono casi in cui gli accenti di 4^a e 7^a sono seguiti da un forte accento di 8^a. Nell'endecasillabo, in presenza di un accento ribattuto è sempre possibile attribuire l'accento principale nella sede più naturale. Ad esempio, un endecasillabo di Petrarca (e di qualunque altro poeta formalmente impeccabile) può avere accenti di 5^a e 6^a (come in «Eranò i capéi d'òro a l'aura sparsi», *RVF* 90, v. 1) e non essere anomalo, perché in casi del genere è l'accento di 6^a che si sobbarca il compito di rendere canonico il verso.

Di conseguenza, poiché stiamo cercando gli endecasillabi sicuramente dattilici, anche questo tipo si può eliminare. Ne restano allora solo 29, che non lasciano dubbi:

et viene a Róma, seguéndo 'l desio (*RVF* 16, v. 9).

Sono quindi sicuramente endecasillabi del tipo puro di 4^a e 7^a. Ma sono solo lo 0,4% dei versi del Canzoniere: una percentuale ridottissima.

Il lettore potrebbe chiedersi che cosa abbia a che fare questo fatto con la questione della cesura. Ma è necessario chiedergli ancora un po' di pazienza. Come passo successivo, è necessario controllare se ciò avviene solo in Petrarca: la lingua letteraria della lirica è ricca di monosillabi, molto più che la normale lingua attuale, quindi la presenza frequente di monosillabi prima dell'accento in 7^a sede potrebbe non essere poi così

marcata. La prima opera da controllare sono le *Rime* di Dante. Ecco il risultato:

- In Petrarca, se si escludono le due tipologie sopra esaminate (ossia i casi in cui l'accento di 7^a è preceduto da un monosillabo oppure, più raramente, è seguito da un accento ribattuto in 8^a sede), gli endecasillabi dattilici si riducono al 5,4% dei versi di partenza, e allo 0,4% di quelli complessivi.
- Nelle rime di Dante, se si escludono i due tipi in questione, resta il 29,2% degli endecasillabi dattilici (87 versi su 298), ossia quasi sei volte di più. Se si confronta questa rimanenza con gli endecasillabi complessivi (2301), la percentuale è 3,8%: più che nove volte di più rispetto a Petrarca.

Di conseguenza, si può dire con ragionevole sicurezza che Petrarca, rispetto a Dante, preferisce molto più spesso attenuare l'accento in 7^a sede, soprattutto introducendo prima di esso un monosillabo.

Per rafforzare questa tesi, va considerato un ulteriore elemento: finora abbiamo usato solo astratte statistiche, alle quali si può far dire molte cose che non esistono in realtà. In questo caso, però, esse sono solo il riflesso di una situazione ancora più netta. Infatti, se si prova a sfogliare la schedatura, si nota che i casi danteschi hanno spesso, prima dell'accento di 7^a, un monosillabo al quale è davvero difficile attribuire un qualunque peso accentuale:

Tu risomigli a *la* voce ben lui (Dante, *Rime* 19, v. 3)

ché li avvien, ciò che *li* dona, in salute (Dante, *Rime* 14, v. 39)

quelle che vanno *con* lei son tenute (Dante, *Rime* 23, v. 3).

I casi petrarcheschi, invece, hanno di solito un monosillabo nettamente più pesante:

ch'a dir il ver non *fu* degno d'averla (*RVF* 325, v. 77)

che fu principio a *sí* lungo tormento (*RVF* 356, v. 6)

et non turbò la *sua* fronte serena (*RVF* 357, v. 14).

Può capitare, talvolta, che Petrarca ponga in tale sede una preposizione («Il mio avversario *con* agre rampogne», *RVF* 360, v. 76), ma rispetto a Dante è molto più raro che si tratti di un articolo o di un pronome

atono. Quindi, in realtà, il distacco fra i due autori è ancora più netto di quanto appaia dalle statistiche.

Come ulteriore conferma, si può provare a risalire alle origini, ossia a Giacomo da Lentini. Com'è prevedibile, rispetto a Dante si accentua ancora di più la distanza da Petrarca: la percentuale complessiva fornita dall'AMI di endecasillabi dattilici è il 20,3% (93 su 458), mentre in Dante sono il 12,9% e in Petrarca il 7,7%.

Se poi si considerano gli endecasillabi non riducibili, il distacco si accentua ulteriormente: in Giacomo sono il 5,2%, in Dante il 3,8% e in Petrarca lo 0,4%, meno di un decimo. Anche in Giacomo, come in Dante, sono frequenti i versi dove il monosillabo che dovrebbe contrastare l'accento di 7^a è in realtà debolissimo: «lo ben parlante, e *lo* muto parlare» (*Rime* 10, v. 36).

Prima di avviarsi verso la conclusione, serve solo un ulteriore, breve passo: va verificata la situazione nel Cinquecento. Tramite l'AMI, sono state controllate le rime di Torquato Tasso (nell'edizione Gavazzeni *et al.* del 1993) e di Giovanni Della Casa. La situazione è ancora più semplice, perché in questi due autori gli endecasillabi dattilici non riducibili quasi scompaiono:

- Nel Casa gli endecasillabi dattilici forniti dall'AMI sono 56 su 1381, ossia il 4%, quasi la metà rispetto a Petrarca. Di questi, 15 hanno un accento ribattuto di 7^a e 8^a e tutti i restanti, tranne uno, hanno un monosillabo prima dell'accento di 7^a. L'unica eccezione è «né basto i' sólo a soffrirli ambidue» (*Rime* 13, v. 14), dove forse – ma è improbabile – potrebbe avere un qualche peso accentuale «ambi». A voler fare la statistica, si tratta soltanto dello 0,07% dei casi. O appena un po' di più, considerando che in uno degli altri casi il monosillabo preposto è un semplice articolo: «tessendo in rime, e *le* notti serene» (*Rime* 25, v. 3). In ogni caso, una percentuale minima.
- In Tasso l'evoluzione è ancora più accentuata. Risultano endecasillabi dattilici solo 22 versi su 2226 (ossia meno dell'1%), e quasi tutti si rivelano del tipo con accento ribattuto di 7^a e 8^a: «Facelle son d'immortàl lùce ardenti» (*Rime* 42, v. 1); ma alcuni continuano il tipo con un monosillabo pesante prima dell'accento di 7^a: «sguardi e sospiri, *miei* dolci messaggi» (*Rime* 81, v. 138). Di endecasillabi dattilici del tipo puro ne risulta solo uno (ossia lo 0,05%): «la qual m'infiamma così dolcemente» (*Rime* 105, v. 12). Questo caso è così isolato in Tasso che forse si può supporre che fosse inteso come un verso che va accentato anche su «dolce» (e quindi è del tipo con ribattuto di 7^a e 8^a), secondo un tipo ritmico bene attestato in altri contesti.

Si può ora tirare le somme, prima su questa caratteristica metrica, e poi sulla cesura. Come si è ben visto anche in questi veloci sondaggi, le regole che sovrintendono alla parte centrale dell'endecasillabo fra Medioevo e Rinascimento sono complesse e poco intuitive. Di sicuro derivano da una percezione del ritmo che si basava innanzitutto sull'orecchio: fino al tardo Quattrocento non risulta neppure che qualcuno abbia mai provato a formalizzarle, neanche per quanto riguarda la caratteristica più evidente, ossia la necessità di un accento principale in quarta o in sesta sede, ma non in quinta. Il fatto che poi tutte queste regole ammettano, in rari o rarissimi casi, eccezioni, è un ulteriore indizio della loro natura di regole non formalizzate, ma percepite come opportune tramite la competenza metrica acquisita con l'ascolto e l'esercizio.

Nel breve sondaggio finora condotto, abbiamo visto che la ben nota tendenza ad abbandonare gli endecasillabi dattilici di 4^a e 7^a, se è osservata più da vicino, si rivela molto più accentuata di quanto risulti in apparenza: a partire da Petrarca, si riducono enormemente gli endecasillabi dattilici che non siano attenuati da un monosillabo prima della settima sede, o da un accento ribattuto dopo di essa⁴. In Tasso e nel Casa, gli endecasillabi dattilici non attenuati sono pressoché scomparsi.

Prima di Petrarca, invece, c'è più variabilità, ma già il Dante lirico appare annunciare chiaramente gli esiti futuri.

Questi sono i dati oggettivi. I problemi nascono al momento di interpretarli dal punto di vista dell'effettiva prosodia. Alcuni anni fa ebbi occasione di occuparmi di questioni affini studiando il rapporto fra sintassi e metro nella lirica fra Medioevo e Rinascimento⁵ e sulla base dei dati raccolti formulai la seguente ipotesi: la poesia medievale era concepita per essere recitata in un modo molto più legato al ritmo del verso rispetto al modello moderno. In pratica, per la sensibilità attuale, era cantilenata secondo profili intonativi fissi che solo nel Cinquecento, anche seguendo l'esempio della poesia classica, furono ricondotti a una recitazione più attenta al ritmo naturale della lingua.

I dati qui raccolti sono allora interpretabili nel seguente modo: a partire dalla variabilità duecentesca, nella quale contava ancora il modello del *decasyllabe* della lirica provenzale e francese, verso la fine del secolo cominciò a consolidarsi un modello italiano di endecasillabo.

⁴ Ovviamente, è possibile che l'accento di 7^a sia attenuato anche tramite un netto accento ribattuto di 6^a. In questa prima ricognizione è risultato opportuno escludere in partenza questo tipo di casi, perché non sono rilevabili tramite la ricerca degli endecasillabi dattilici nella maschera dell'AMI.

⁵ Cfr. il primo, il secondo e il quarto capitolo di Zuliani (2009).

Il ritmo di tale verso derivava da quello del *decasyllabe*, che aveva una cesura ben definita. Tuttavia, non conteneva più una cesura in senso proprio: doveva invece battere in quarta o in sesta. Col tempo, emerse poi un'altra caratteristica, di cui parlano i trattatisti a partire dal Cinquecento (cfr. ad es. Beltrami 2011: 183): se l'accento principale batteva in quarta, l'attacco successivo doveva prevedere un accento secondario anche sulla sesta o sull'ottava sillaba.

In Petrarca, questo modello ritmico comincia a stabilizzarsi. Siamo però ancora nel Medioevo: di conseguenza, all'altezza di Petrarca il ritmo può ancora fare forza sulla lingua in modo più marcato rispetto ai secoli successivi. Quindi, se l'accento principale batte in quarta, l'accento di sesta può essere ottenuto enfatizzando una sillaba che può riceverlo, ma di solito non avrebbe rilevanza ritmica. I monosillabi accentabili che abbiamo trovato in Petrarca prima delle parole nettamente accentate in settima sarebbero una delle conseguenze di questa possibilità prosodica.

Un'ipotesi del genere, a ben soppesarla, non è da poco: cambia il modo in cui leggiamo i versi di Petrarca. Esaminiamo, ad esempio, le quartine di *RVF* 62:

Padre del ciel, dopo i perduti giorni,
 dopo le notti vaneggiando spese
 con quel fero desio ch'al cor s'accese
 4 mirando gli atti per mio mal sí adorni,

piacciati omai, col *Tuo* lume, ch'io torni
 ad altra vita et a piú belle imprese,
 sí ch'avendo le reti indarno tese,
 8 il mio duro adversario se ne scorni.

In questi versi più di una volta, com'è normale, non c'è un chiaro accento in 6ª posizione. Tuttavia, di solito, c'è comunque un accento secondario secondo le consuete regole della prosodia italiana, in verso e in prosa, che prevedono una struttura base in cui, in assenza di altre costrizioni, gli accenti principali e secondari tendono a disporsi ogni due sillabe. È quello che succede ad esempio, al v. 2, per l'accento secondario in sesta sede nell'ambito di una parola di quattro sillabe: «dopo le notti *v*aneggiàndo spese».

C'è poi il v. 5, che è quello che ci interessa. La struttura che abbiamo ipotizzato prevede un accento su «Tuo», che dovrebbe essere abbastanza forte da prevalere su quello successivo su «lume». In questo caso, l'introduzione di tale accento ribattuto influenza anche il significato della frase, ponendo un'enfasi semantica sul possessivo. Come capita spesso con questi accenti in Petrarca, si intravede un guadagno: l'enfasi prosodica su «Tuo» sottolinea il desiderio di cambiare strada e rivolgersi a Dio.

Purtroppo non è sempre così. Prendiamo un altro celebre verso iniziale:

Zephiro torna, e 'l *bèl* tempo rimena (*RVF* 310, v. 1).

In questo caso, non si vede perché «bel» debba ricevere enfasi tramite un accento: è possibile, ma sarebbe un fatto soltanto metrico, che piega la struttura naturale della lingua.

Ci sono poi – piuttosto rari – casi come

Se la mia vita *da* l'aspro tormento (*RVF* 12, v. 1)

dove un accento metrico su «da» sarebbe solo una sgraziata forzatura della lingua. Forse, questi casi estremi andrebbero tolti dal conto e spostati a ingrandire lo 0,4% di endecasillabi sicuramente dattilici. Ma si porrebbe allora il problema di dove fare il taglio: c'è sempre un margine di soggettività in queste valutazioni.

Ipotizzare invece che queste sillabe avessero un accento significa supporre che nel Medioevo, persino in Petrarca, la recitazione dei versi potesse subire forzature simili a quelle che tuttora il ritmo della melodia induce nei versi per musica, endecasillabi compresi. Per fare un esempio celebre, si può prendere l'aria iniziale della *Cavalleria rusticana* di Mascagni, ossia *O Lola ch'ai di latti la cammisa*, che è composta da un'ottava di endecasillabi, a imitazione di quelle ancora comunissime nei canti popolari all'inizio del '900. La musica, in questo caso, vuole sempre un accento di sesta e nel v. 6 questo è ottenuto accentando, contro la normale prosodia, la congiunzione «si», ovvero, in italiano, «se»: «ma nun me mpuorta *si* ce muoru accisu» (Mascagni 1934: 7). Un esempio ancora più netto si può trovare nella *Canzone di Marinella* di Fabrizio De André (dove tutti i versi tranne il primo e l'ultimo sono endecasillabi). Anche in questo caso la musica induce un accento di sesta e nel penultimo verso esso è ottenuto accentando l'articolo «le»: «e come tutte *le* più belle cose».

Si tratta però di casi sporadici persino nei versi per musica: la melodia può, ogni tanto, prendere la prevalenza sul ritmo della lingua senza che l'ascoltatore neppure se ne accorga. Ben diverso è ipotizzare che queste forzature, nel Medioevo, potessero comparire a volte persino nei versi di Petrarca, che erano concepiti per la recitazione. Sicuramente è un'ipotesi non verificabile: si può al massimo, come nel presente saggio, ritenere che sia la soluzione più economica per spiegare alcune anomalie.

Simili forzature sarebbero poi progressivamente scomparse nella lirica letteraria a partire dal Cinquecento, in favore di una prosodia più vicina ai ritmi usuali dell'italiano. Le uniche, sporadiche sopravvivenze erano limitate a versi in cui la forzatura non era troppo forte e, soprattutto, pote-

va suonare appropriata all'orecchio del poeta: sono i casi sopra citati che ha studiato Brugnolo, ossia il tipo «quel tempo della *tù*a vita mortale».

In versi come questi la cosiddetta cesura si troverebbe dopo il monosillabo accentato a forza e sarebbe quindi del tutto anomala, in confronto a quelle sicuramente presenti negli altri tipi versali della tradizione italiana, come il doppio quinario o il doppio settenario. Ma, per l'appunto, in base all'ipotesi qui sviluppata, l'endecasillabo perfezionato da Petrarca non ha una cesura.

La sua regola di funzionamento nella parte centrale è differente: bisogna porre un accento principale in quarta o in sesta posizione; se l'accento principale è in quarta, allora deve seguire un accento in sesta, che talvolta è un accento secondario rispetto a quello in ottava. Un simile meccanismo di funzionamento può causare spesso una sorta di pausa al centro del verso, dopo la parola che reca l'accento principale, ma si tratta solo di fatto accidentale. Alcuni trattatisti (cfr. Menichetti 1993: 471), per spiegare i casi in cui ciò non avviene, parlano, per l'endecasillabo, di una cesura che può essere inarcata. In realtà vale piuttosto il contrario: le regole d'accentazione della parte centrale spesso creano un effetto simile alla cesura, ma il verso è concepito come un'unica arcata, accentata al centro in una o due sedi, e quindi non possiede una cesura vera e propria.

Il fenomeno da cui siamo partiti è un forte indizio in tal senso: gli endecasillabi rolliani *a minore* con una parola sdrucchiola alla fine del primo emistichio, come «cui dono il *lèpido* nuovo libretto», sono gli unici in cui è presente una cesura del tipo più canonico. Il verso, infatti, è diviso in due quinari (di cui il primo è obbligatoriamente sdrucchiolo) e la struttura che abbiamo qui ipotizzato, quella 'a doppio accento', sia in quarta che in sesta sede, è del tutto impossibile. Di conseguenza, questo tipo di endecasillabo fu sistematicamente evitato.

In luogo della cesura, quindi, sarebbe presente una conformazione ritmica più variabile e complessa, basata solo sugli accenti, che però rende comunque possibile la gestione ad orecchio di un verso così lungo. Una delle conseguenze è la possibilità di sporadiche eccezioni, più o meno rare a seconda di quale intacchino fra le molteplici caratteristiche di tale modello ritmico: ad esempio, quella che vieta un accento isolato in 5ª sede è rispettata più rigorosamente di quella che non consente gli accenti di 4ª e di 7ª.

Come ho premesso fin dall'inizio, la teoria qui sviluppata è solo un'ipotesi di partenza, che avrà bisogno di ulteriori riscontri. Già da queste prime pagine, è evidente che il modello che ne risulta rischia di essere troppo complesso e poco intuitivo. Questo, però, vale solo se lo concepiamo come un modello teorico che sia poi stato applicato alla pratica. Invece, nello studio dei meccanismi di funzionamento del linguaggio, il percorso è più spesso quello inverso: gli studiosi faticano a trovare

l'intricato algoritmo di funzionamento di fatti grammaticali che invece il normale parlante applica d'istinto, in base alla competenza attiva della propria lingua materna. La competenza metrica collettiva che è alla base della nostra tradizione, forse, non era qualcosa di molto diverso.

Bibliografia

- AMI = Archivio Metrico Italiano, a cura del Gruppo Padovano di Stilistica (dal 2000). <http://www.maldura.unipd.it/ami/php/index.php>. Ultima consultazione: 12/2019.
- Beltrami, Pietro G. (2011). *La metrica italiana. Seconda edizione*. Bologna, il Mulino.
- Brugnolo, Furio (2007). "Quel tempo della tua vita mortale". *Per la storia di una figura ritmica*. In: *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni, vol. II*. A cura degli allievi padovani, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo: 1725-1748.
- Contini, Gianfranco (1970). *Innovazioni metriche italiane tra Otto e Novecento*. In: *Varianti e altra linguistica*. Torino, Einaudi: 587-599.
- Giovannetti, Paolo/Lavezzi, Gianfranca (2010). *La metrica italiana contemporanea*. Roma, Carocci.
- Mascagni, Pietro (1934). *Cavalleria rusticana. Melodramma in un atto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci*. Milano, Sonzogno.
- Menichetti, Aldo (1993). *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*. Padova, Antenore.
- Petrarca, Francesco (1996). *Canzoniere, Nuova edizione aggiornata*. A cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori.
- Pirrotti, Umberto (1979). *L'endecasillabo dattilico e altri studi di poesia italiana*. Bologna, Patron.
- Porena, Claudio (2013). *L'Archivio Metrico Italiano (AMI)*. In: LINGUA e TESTO. <https://linguaetesto.wordpress.com/2013/03/12/larchivio-metrico-italiano-ami/>. Ultima consultazione: 03/03/2020.
- Praloran, Marco (2003). *Figure metriche dell'endecasillabo*. In: Praloran, Marco (a cura di). *La metrica dei Fragmenta*. Roma/Padova, Antenore: 125-89.
- Praloran, Marco/Soldani, Arnaldo (2003). *Teoria e modelli di scansione*. In: Praloran, Marco (a cura di). *La metrica dei Fragmenta*. Roma/Padova, Antenore: 3-123.
- Rolli, Paolo (1742). *Rime di Paolo Rolli compagno della Reale Società in Londra, l'Acclamato nell'Accademia degl'Intronati in Siena, accademico quirino e pastor arcade in Roma*. Venezia, appresso Giuseppe Corona [1717].
- Tasso, Torquato (1993). *Rime d'amore: (secondo il cod. Chigiano L VIII 302)*. A cura di Franco Gavazzeni, Marco Leva e Vercingetorige Martignone, Modena, F.C. Panini.
- Zuliani, Luca (2009). *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*. Bologna, il Mulino.

**DALLA FRONTE ALLA SIRMA:
PARTIZIONI METRICHE, SINTASSI E RETORICA
NELLA CANZONE DEL SECONDO CINQUECENTO.
UN SONDAGGIO SUI CALCHI DI RVF 50**

Sara Moccia

Abstract

Studies in 16th Century Petrarchism abound with inquiries into each text's relationship with the model established by the Fragmenta, both in terms of their external components (i.e. genres and themes) and their handling of specific forms. In this respect, Guidolin's work is particularly illuminating: building from Gorni's repertory and Praloran's monograph on Petrarch's canzone, the scholar explores the way in which Petrarchism informed the argumentative and syntactic construction of the stanza in the early 16th Century. This article is aimed at assessing the relationship between meter and rhythm in the management of the cesura between the fronte and the sirma, through a comparative reading of lyrics from the second half of the 16th Century built on the scheme of RVF 50.

Il modello astratto della canzone petrarchesca prevede che il tessuto rimico venga disposto in modo tale da isolare due porzioni metriche principali all'interno della stanza: la fronte e la sirma. Il cambiamento rimico che si predispone a cavallo delle due partizioni viene interpretato di norma come una cesura (nel senso etimologico di 'taglio'), un confine che influenza l'intonazione, la gestione sintattica del periodo, l'articolazione tematica della stanza. Confine certo valicabile, ma, segnalano le nostre analisi stilistiche, solo a costo di registrare un'asincronia tra lo scheletro metrico e la sostanza linguistica che lo informa, tra la norma e la sua effettiva realizzazione¹. A supporto di tale interpretazione si pone il dato oggettivo che la canzone sia tra le forme chiuse una delle più aperte all'arbitrarietà delle scelte del singolo: i vincoli formali a cui il poeta si sottopone, nel rispetto ovviamente di alcune norme di tra-

¹ In definitiva tra il metro come «insieme di regole-vincoli che si caratterizzano per essere preliminari o più astratti dei fatti linguistici» e il ritmo inteso come «il discorso nella sua enunciazione», l'«elemento soggettivo e mobile» (Praloran 2011: 5).

dizione, sono per molti aspetti (primo tra tutti la quantità della stanza) autonomamente stabiliti.

Il rilievo dell'esistenza di due sezioni principali della stanza è già nel *De vulgari eloquentia* (II, x, 2), dove Dante (1979: 211) usa il termine 'diesis' per definire «il passaggio che conduce da una melodia all'altra (che chiamiamo "volta" quando parliamo ai profani)»² (trad. italiana di Pier Vincenzo Mengaldo). Ma in quale modo questo elemento metrico influisce sul piano sintattico? Per rispondere alla questione vorrei partire da un contributo di Guidolin (2013) che, sulla scorta di Soldani (2003), isola una casistica delle possibilità di connessione sintattica³ tra le parti della stanza, riconducibili sostanzialmente a quattro macrotipi:

1. P+P = i due piedi sono collegati; c'è uno stacco tra fronte e sirma;
2. P+S = i due piedi sono divisi; il secondo piede è collegato alla sirma;
3. P+P+S = i due piedi sono collegati; la fronte e la sirma sono collegate (in questa categoria rientrano anche le stanze monoperiodali);
4. P/P/S = i due piedi sono divisi; c'è uno stacco tra fronte e sirma.

L'analisi sui *Fragmenta* produce i seguenti risultati:

1. P+P = 25%
2. P+S = 7%
3. P+P+S = 16%
4. P/P/S = 52%.

Si potrà dunque dire che in Petrarca la *diesis* metrica coincide quasi sempre con l'interruzione della frase. Infatti, stando a questi dati, nei *Fragmenta* la divisione tra la fronte e la sirma è segnata da una pausa sintattica nel 77% dei casi, contro il 23% in cui si presenta una prosecuzione del periodo⁴. Se ne desume che Petrarca una volta stabilito lo scheletro metrico tende ad accomodare la sintassi su di esso e quando

² Sebbene ricordiamo con Mengaldo (in Dante 1979: 211) che Dante, «scorciando la definizione isidoriana, lascia in ombra proprio la nozione di pausa, intervallo». Essendo al centro di questo contributo il rapporto tra le due macrosezioni metriche principali della stanza si utilizzerà per semplificazione, contro la norma dantesca, il termine 'fronte' riferito anche alla somma dei due piedi. Per una analisi completa sulla morfologia della canzone si veda Beltrami (1991), per una storia dell'evoluzione della forma Bausi/Martelli (1993).

³ «Due o più comparti metrici adiacenti sono ritenuti connessi quando contengano segmenti testuali appartenenti al medesimo periodo» (Guidolin 2013: 114). Dove con medesimo periodo si intende un'«unità sintattica composta di una sola frase principale, più un numero indefinito di frasi subordinate» (Renzi 1988: 190).

⁴ Per uno studio puntuale sul rapporto tra sintassi e metro nel sonetto petrarchesco cfr. Zuliani (2003), dove il confronto con Bembo e Della Casa fa emergere un maggior utiliz-

ciò non accade introduce volontariamente una lettura perturbata con obiettivi diversi a seconda dei casi specifici. Contrariamente a quanto avviene talvolta nella disposizione dei sonetti, tale norma strutturale non lascia tracce nell'impostazione grafica delle canzoni, né nei manoscritti antichi, né negli incunaboli, né nelle cinquecentine⁵. Alcuni critici moderni invece, nell'editare testi anche cinquecenteschi, si avvalgono del rientro o della sporgenza nel primo verso della sirma, ad indicare il valore fondativo della pausa metrica al termine della fronte. Ammesso che in origine vi fosse la tendenza ad accomodare la sintassi sulle compagini metriche interne alla stanza (fronte e sirma, ma anche volte e piedi) ciò non implica che le forme attraversino inerti il corso della storia. È possibile cioè che le strategie metrico-retoriche della canzone mutino nel corso del tempo, e che tali mutamenti possano, a loro volta, determinare variazioni e finanche capovolgimenti degli orizzonti d'attesa del lettore. Allo stesso fenomeno non è detto che, in diversi periodi storici, venga attribuito lo stesso significato.

L'analisi sulla frequenza dei fenomeni, e dunque sulla loro marcatezza, ci fornisce alcune risposte rispetto all'evoluzione diacronica delle forme. Ritorniamo allora alla monografia di Guidolin⁶ e osserviamo in che modo si comportano i poeti del primo Cinquecento interrogati sugli stessi parametri prima indicati:

1. P+P = 25%
2. P+S = 13 %
3. P+P+S = 33%
4. P/P/S = 29 %.

Nonostante nella maggioranza delle stanze si rilevi ancora un'interruzione della sintassi, rispetto a Petrarca si registra una contrazione sensibile dei casi in cui la sirma è isolata dalla fronte (54%) a vantaggio di una continuità sintattica (46%).

L'analisi di Guidolin suggerisce che ci sia la tendenza progressiva a sentire come meno vincolanti i comparti metrici; solo un esame puntuale su un *corpus* secondo-cinquecentesco potrà confermare o smentire tale tendenza.

zo negli epigoni di *enjambements* sintattici in tutte le categorie analizzate (nei distici, tra distici, nelle terzine, tra quartine e terzine – benché quest'ultimo caso rimanga molto raro).

⁵ Per il sonetto già nell'ed. di Petrarca di Vindelino da Spira (1470) il passaggio dalle quartine alle terzine è segnato da una sporgenza, così come nella prima edizione a stampa delle opere di Della Casa (1558) l'inizio di ogni terzina e di ogni quartina è segnalato tipograficamente.

⁶ L'analisi è su un campione di centotrenta testi.

Vista la brevità dell'intervento e lo stato embrionale della mia ricerca in merito, non posso che cercare di trarre qualche osservazione generale a partire da un caso specifico. Vorrei quindi osservare come si comportano alcune riprese di *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina*, che per varie ragioni può essere una canzone esemplare per osservare l'evoluzione del processo di nostro interesse⁷.

La canzone 50 dei *Fragmenta*, com'è noto persino ai commentatori antichi, ha come fonte esplicita *Io son venuto al punto della rota* di Dante da cui prende lo spunto tematico e formale. La petrosa dantesca è modulata su due movimenti argomentativi principali cuciti sullo scheletro metrico-sintattico che si susseguono all'interno delle stanze in posizioni fisse⁸. *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* tratta della possibilità di diverse figure umane (e poi più in generale del mondo naturale tutto) di trovare ristoro dalle fatiche, al contrario dell'io lirico che non vede in nessun momento mutare la propria condizione di dolore⁹.

Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina
verso occidente, et che 'l di nostro vola
a gente che di là forse l'aspetta,
veggendosi in lontan paese sola,
la STANCHA VECCHIARELLA pellegrina
raddoppia i passi, et più et più s'affretta;
et poi così soletta
al fin di sua giornata
talora è consolata
d'alcun breve riposo, ov'ella oblia
la noia e 'l mal de la passata via.
Ma, lasso, ogni dolor che 'l di m'adduce
cresce qualor s'invia
per partirsi da noi l'eterna luce (*RVF* 50, vv. 1-14)¹⁰.

Anche nelle prime tre stanze di Petrarca è possibile individuare due momenti argomentativi che iniziano e finiscono all'interno di posizioni quasi del tutto fisse. Ad essere precisi il primo momento è passibile di essere scomposto a sua volta in due porzioni. Lo scheletro è il seguente: una

⁷ Cfr. Bianco (2002) per un esempio di uno studio puntuale delle riprese cinquecentesche di una specifica testura petrarchesca (la 206).

⁸ Per un commento puntuale cfr. almeno Baldelli (1970) e Carrai (2012).

⁹ Per tutti i testi analizzati da qui in avanti sono riportati in maiuscolo i soggetti della stanza e in corsivo gli snodi sintattici presi in esame nel commento.

¹⁰ Ed. di riferimento: Petrarca (1996).

prima parte, che si esaurisce nella fronte¹¹, dove viene introdotto l'elemento temporale e la figura umana; una seconda, dove vengono descritte le modalità con cui il soggetto di volta in volta diverso trova pace in separata sede, determinata metricamente dal passaggio tra la fronte e la sirma con la congiunzione temporale «et poi» – con una sorta di staccato-legato che trova conferma nella scelta d'inserire il primo settenario della stanza in questo punto, ad innesco per altro di una sequenza settenaria¹² –; una terza dove l'avversativa introdotta sempre da «ma» segna l'alterità del soggetto lirico rispetto al quadro prima delineato, in una posizione, non direttamente implicata nello scheletro metrico, che oscilla dal v. 10 (nella prima stanza) al v. 11 (nella seconda e terza stanza).

Poste queste consuetudini metrico-sintattiche e argomentative, Petrarca, nella quarta stanza, introduce un cambiamento repentino di rotta: l'io acquista assoluta centralità occupando lo spazio solitamente destinato alle altre figure¹³. I primi due snodi vengono contratti, l'avversativa ha una risalita improvvisa¹⁴. Proprio per via di questo cambiamento si è riconosciuta a Petrarca una capacità inedita di dialogare liberamente con le forme, al contrario di Dante che non sconfinando mai dalle posizioni dimostrerebbe una gestione eteronoma e arcaica della stanza¹⁵.

¹¹ Nelle prime due stanze la divaricazione tra la fronte e la sirma è rimarcata dalla costruzione cataforica della frase che spinge il soggetto sempre nel secondo piede, compattando la fronte.

¹² «Il famoso settenario in rima con l'endecasillabo precedente di *Io son venuto*, collocato ad ogni verso 10 di ogni stanza, non dunque in attacco di sirma metrica ma di quella che possiamo definire la sirma retorico-narrativa (quella che stacca con l'*e* avversativo la parte oggettiva da quella soggettiva-commentativa), potrà senz'altro avere ispirato la *concatenatio* settenaria petrarchesca, che non di rado è incaricata di demarcare nettamente due diverse unità tematico-narrative (mettiamo *R.v.f.*, 50 o 323 e altre)» (Afriso 2016: 563).

¹³ Fubini (1962: 283) constatava una «parte maggiore che nella stanza prende il personaggio del poeta, per cui, a poco a poco quegli altri vengono a scomparire e rimane egli solo»; tuttavia, acquistando l'io nella seconda e terza stanza il vantaggio di un solo verso, la risalita di otto versi che si verifica nella quarta stanza non sembra inserirsi nella logica di una progressione graduale ma sembra piuttosto un segnale di netta discontinuità rispetto ad un modulo reiterato, seppur con minime variazioni.

¹⁴ «Egli tendenzialmente, nelle canzoni maggiori, in quelle che rispondono allo schema classico di fronte + sirma, crea un'intonazione dominante e su questa intonazione [...] «convenzionale», fonda un orizzonte d'attesa, un'intonazione riconoscibile che accompagna la costruzione dei motivi. Quando questa intonazione si è insediata, di solito nella seconda metà del componimento, spesso nella penultima stanza, egli la spezza, affidando solitamente ad una sola strofa una divisione che rompe il ritmo atteso, spesso, nelle riuscite maggiori, in relazione ad un deciso virare dei valori semantici» (Praloran 2013: 50).

¹⁵ Ultimamente però, testi alla mano, Bozzola (2021, c.s.) ha constatato come la reiterazione dei due tempi della stanza in posizioni fisse – che esprime ed è al tempo stesso

E I NAVIGANTI in qualche chiusa valle
 gettan le membra, poi che 'l sol s'asconde,
 sul duro legno, et sotto a l'aspre gonne.
Ma io, perché s'attuffi in mezzo l'onde,
 et lasci Hispagna dietro a le sue spalle,
 et Granata et Marroccho et le Colonne,
 et gli uomini et le donne
 e 'l mondo et gli animali
 aquetino i lor mali,
 fine non pongo al mio obstinato affanno;
 et duolmi ch'ogni giorno arroge al danno,
 ch'i' son già pur crescendo in questa voglia
 ben presso al decim'anno,
 né poss'indovinar chi me ne scioglia (*RVF* 50, vv. 43-56).

La lunga sequenza enumerativa che travalica il confine tra fronte e sirma genera una frizione con la lettura consolidata precedentemente dove la pausa intonativa coincideva con un'aspettativa sintattico-retorica precisa. Nella quinta stanza dalle figure umane si passa ai buoi che indicano metonimicamente l'intero mondo animale (proletticamente anticipato nella quarta stanza), come a dire che tutti gli esseri sensibili, perfino le bestie, godono di momenti di serenità, con la triste eccezione del poeta, a cui invece continua ad essere negata. Gli argomenti sono mischiati e sovrapposti: la sintassi torna a poggiarsi in modo forte sul metro, ma il legame metro-sintassi-argomentazione è venuto totalmente meno¹⁶.

La domanda che qui ci poniamo è se l'indebolimento registrato da Guidolin della coincidenza tra i punti metrici della stanza e la sintassi si verifichi anche nelle riprese di una canzone, come la 50, basata proprio su questo gioco di coincidenza ed elusione.

«fissità psicologica dell'idea» (Contini in Dante 1965: 150) – a segmentare retoricamente e sintatticamente la sirma indivisa sia infrequente nel Duecento. Per un'analisi puntale su analogie e differenze tra la canzone di Petrarca e il suo antecedente dantesco si vedano i contributi di Albonico (2001) e Velli (2002), tesi entrambi ad evidenziarne i rapporti con la tradizione classica.

¹⁶ «Nella quinta stanza ritorna l'intonazione non marcata: 3+3+8 (sempre tuttavia a tre membri e con l'autonomia sintattica, come nella strofa precedente, del primo piede) ma l'argomentazione è cambiata in modo radicale: ora lo spazio dell'io, con la sua tensione negativa, e il paesaggio sono fusi insieme, la descrizione naturale vi appare solo per un attimo, pur di stupefacente nostalgia. [...] È come se il primo cedimento del soggetto all'onda emotiva creata dalla rappresentazione di sé, della propria infelicità nella quarta strofa, non gli consentisse di ripristinare l'equilibrio e le distinzioni iniziali» (Praloran 2013: 49).

Lo schema ABC BAC cdEEFeF di *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* godette di un successo abbastanza limitato: stando alle attestazioni di Gorni (2008) tredici riprese¹⁷, a cui se ne aggiungono almeno altre sei¹⁸.

Lo schema tuttavia si presenta, proprio per la marcatezza individuata, come particolarmente vischioso. Infatti, nella maggior parte dei casi, l'imitazione della testura comporta la ripresa anche di altri aspetti formali e contenutistici, come il macroelemento sintattico-tematico al centro della nostra indagine, ma anche singoli tasselli come le rime, le parole-rima, la ripresa di alcuni soggetti delle stanze e/o della loro collocazione anastrofica nel secondo piede, ecc.

Ma concentriamoci con veloci incursioni sugli esempi secondo-cinquecenteschi. Nel *Sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori* (1553), fin troppo zelante nell'imitare il modello potrebbe sembrare Silvio Pontevico che, in *Ne la stagion, che 'l Sol più breve l'ombra*, non rinuncia, anche lì dove Petrarca l'anticipa o l'elude, all'avversativa del decimo/undicesimo verso e quindi a un terzo tempo della stanza. Tuttavia nella quinta strofa Pontevico non ritorna alla scansione regolare della prima parte della canzone e travalica la *diesis*, costruendo di fatto una stanza molto simile a quella della svolta. Più propriamente si potrebbe dire che Pontevico recuperi in questa sede alcuni elementi della quarta stanza della canzone 50 prima trascurati (nonostante affiorino anche dei riferimenti alla quinta petrarchesca a partire dall'attacco causale «e perché»).

E 'l CORRIER lasso in qualche ombroso loco
le franche membra à riposar invita
s'avien ch'i campi il Sol percuota, e scindi;
ma 10 perché s'inalzi a la finita
del salir meta, e col celeste foco

¹⁷ Esempi quattrocenteschi in Giovanni Badoer (*Ma perché io vedo cum li usati modi*), Giovan Francesco Caracciolo (*Il mio pianto angoscioso homai te mova e Quando Phebo dal ciel caccia ogne stella*), Giovanni Gherardi da Prato (*Nella dolce stagion, che 'verdi colli*), Bernardo da Siena (*Donne pietose, a pianger m'aiutate*), Mariotto Davanzati (*Invitto, eccelso e strenuo monarca*); cinquecenteschi in Giovan Francesco Arrivabene (*Nel dolce tempo che la vaga Aurora*), Girolamo Britonio (*Quando l'Aurora con vermiglia fronte*), Francesco Maria Molza (*Da poi che portan le mie ferme stelle*), Girolamo Muzio (*Ne la stagion che più s'affretta il sole*), Silvio Pontevico (*Ne la stagione che 'l sol più breve l'ombra*), Jacopo Sannazaro (*Quando che Febo in Ariete alberga*).

¹⁸ Giovan Battista Amaltheo (*Dunque fia ver, che la mia verde spoglia*), Ottaviano Maggi (*Mentre d'Irene la bell'alma eletta*), Ludovico Paterno (*Ne la stagion, che piu benigno e bello, Poscia ch'invida Morte ombrando estinse e Quando forza maggior riprende il sole*), Ottaviano Salvi (*Già per tornar vicino al nostro polo*).

colori il Mauro, e gli Etiopi, e gl'Indi,
 e quei, che non lunge indi
 da l'Ocean profondo
 mostransi un novo mondo,
finir non spero l'ostinata doglia;
ma sormontando il Sol, monta la voglia;
 che perch'io veggia il meglio, e 'l mio gioire,
 sì di saper mi spoglia
 Amor, ch'ei pur mi spinge entro al martire.

E perché ragionando sì rinnova
 l'altro principio de' miei lunghi mali
 (empia cagion, perch'io sempre sospiri)
 veggio gli augei, le fere, e gli animali
 a l'aure, a l'ombre, a le fontane a prova
 tornar, per donar pace a' lor martiri
 quando più ad alto giri
 Febo il tuo carro aurato;
 a me perché non dato
 d'aver dal Sol mio scampo un giorno, e poi
 sottrarmi a ogn'altro ben, ch'è qui fra noi?
ma al mio mal pria porgerà pace, o triegua
 chi co i pie giusti suoi
 le picciol case a le gran torri adegua (Silvio Pontevico, *Ne la stagion, che
 'l Sol più breve l'ombra*, vv. 43-70)¹⁹.

La canzone di Pontevico è preceduta, nella stessa raccolta e in stretta contiguità, da *Nel dolce tempo, che la vaga Aurora* di Giovan Francesco Arrivabene. Il recupero petrarchesco anche qui è esplicito nella scelta del tema portante e nelle singole tessere, ma la struttura in tre tempi così com'era nella canzone 50 trova un'aderenza metrica sostanzialmente solo nella prima strofa. Così ad esempio, già nella seconda stanza, lo spazio dell'io lirico invade l'ultimo verso del secondo piede e inarca il periodo a cavallo tra la fronte e la sirma (« tu perché non puoi / scoprir», vv. 7-8).

¹⁹ I testi desunti dal *Sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori* si restituiscono nella veste dell'edizione cinquecentesca (D'Azzia *et al.* 1533) con alcuni adattamenti grafici (eliminazione di h etimologiche, à (preposizione) > a, ò (congiunzione) > o, se (riflessivo) > sé, perche > perché). Nella canzone di Pontevico (D'Azzia *et al.* 1553: cc. 101r-101v) il punto e virgola del quartultimo verso della V st. è sostituito con un punto interrogativo.

Quando dal volto de la terra ogni ombra
 scuote colei, che con le man di rose
 porta la luce in Cielo, e qua giù a noi,
 ogni FIOR' apre sue bellezze ascose,
 et il soverchio umor da sé disgombra;
 Ahi tristo cor, e tu perché non puoi
 scoprir 'i dolor tuoi?
 perché il bel Sole santo
 non asciuga il tuo pianto?
 ben veggio a l'apparir de i duo Levanti
 l'angoscie raddoppiarsi, e i martir tanti;
 ma come questo, e quel bel lume faccia
 diversi effetti, e quanti?
 L'un Sol m'arde lontan, l'altro m'agghiaccia (Giovan Francesco Arriva-
 bene, *Nel dolce tempo, che la vaga Aurora*, vv. 15-28)²⁰.

E ancora in *Ne la stagion che più s'affretta il sole* di Girolamo Muzio²¹, anche se la ripresa è molto scolastica, la pausa tra fronte e sirma è più debole sintatticamente e argomentativamente rispetto a Petrarca, perché diluita dalla presenza di altre coordinate e perché il ristoro viene trovato anche prima e altrove²². Nella terza stanza ad esempio, l'inizio del secondo tempo sintattico e argomentativo è senza dubbio da retrocedere al quinto verso.

Quando vede 'l PASTOR a i tardi mesi
 nuda la terra d'erbe, e i rami d'ombra,
 e stare i fiumi per l'acuto gelo,
 lascia le selve e le capanne ingombra;
 e, con l'ardor de gli interi olmi accesi,
 del pigro aere dissolve il grosso velo
 e scaccia il grave cielo
 e neve e pioggia e vento
 dal suo lanuto armento

²⁰ D'Azzia *et al.* (1553: c. 98v).

²¹ Ed. di riferimento: Muzio (2007).

²² Il dato è tanto più notevole perché Muzio teorico si dimostra restio all'asincronia metro-sintassi tanto da formulare nelle sue *Annotazioni* [1582] (ed. di riferimento: Muzio 1994) la «legge dei punti». Si veda in merito anche Afribo (2001: 199): «Basti per questo un'antologia commentata che mostrerà senz'ombra di dubbio come l'allergia muziana fosse diretta non solo ad un fenotipo forte d'incartatura ma, appunto, a tutta l'asincronia metro-sintassi nel suo complesso».

né rinchiude 'l fenil tutta la bruma.
 Ahi, crudo Amor! Me più ad ognior consuma
 tuo disir. Né mi dai pace o tregua
 quando più 'l di n'alluma,
 né quanto più veloce si dilegua (Girolamo Muzio, *Ne la stagion che più
 s'affretta il sole*, vv. 29-42).

Nella canzone di Muzio si assiste ad un'espansione progressiva della sirma che non può non attenuare la variazione introdotta nella quarta strofa. L'effetto di risalita del soggetto e il mischiarsi del tema della fronte con i due della sirma è attutito non solo dalla non perfetta aderenza metro-sintassi-tema nelle stanze precedenti, e quindi dal crearsi di un orizzonte d'attesa più sfumato, ma anche dalle rime che in questo caso fungono da divaricatore²³ e che, opponendo al sistema consonantico della fronte quello vocalico della sirma, smussano in qualche misura il senso di continuità dato dalla prosecuzione sintattica.

E i NAVIGANTI a i travagliati legni
 donan riposo poi che 'l crudo verno
 inaspra 'l mar di tempestosi venti.
Ma, perché 'l ciel riversi un nembo eterno
 e 'l crudele Orione armato regni
 e sian tutti d'intorno i lumi spenti
 e gelin gli elementi
 ed ogni anima viva
 in piano, in monte e 'n riva
 s'acqueti, i' non acqueto i miei disiri.
 Anzi, pur con furor d'alti sospiri,
 in pioggia di dolor e in cieco errore,
 per mar d'aspri martiri,
 al più freddo aere mi trasporta Amore (ivi: vv. 43-56).

Per concludere questa breve rassegna osserviamo il comportamento di una canzone che non è forgiata sulla testura petrarchesca ma che a essa fa riferimento esplicito fin dall'incipit, ossia *Ne la stagion che più sdegnoso il cielo* di Stefano Santini²⁴. Motivi di difformità rispetto al modello si posso-

²³ Il termine, introdotto da Menichetti (1975) in uno studio sul sonetto, indica gli elementi che sottolineano la discontinuità tra la fronte e la sirma. La funzione opposta è rivestita dagli unificatori.

²⁴ Ed. di riferimento: Auzzas/Pastore Stocchi (1995).

no rintracciare già a partire dallo schema adottato (ABC BCA ADEEDFF-GHHiIGG), atipico rispetto all'uso medio per diverse ragioni tra cui la copiosità della stanza – per altro quasi completamente endecasillabica –, la *concatenatio* in rima A, rara nei *Fragmenta*, e il susseguirsi di tre coppie di rime bacciate in chiusura della strofe di cui l'ultima, seppur in rima identica solo nella sesta stanza (in «dono»), sembra rimandare più all'antigrafo dantesco che a Petrarca. Ma ben altre e più profonde ragioni segnano delle radicali innovazioni rispetto al modello e derivano dalla volontà del poeta di omaggiare Scipione Gonzaga per i favori da lui ricevuti. In particolare il fine encomiastico rovescia l'antitesi in analogia. La canzone di Santini infatti tematizza la coincidenza tra il percorso di trasformazione della natura e quello del poeta nel passaggio da una condizione sfavorevole a una favorevole. Così come le cose naturali – e la «vecchiarella» diventa la «madre antica», cioè la terra –, sono soggette ad un miglioramento della propria condizione, il poeta, precedentemente in disgrazia, grazie ai favori del suo protettore può tornare a «riacquistare» i suoi «perduti onori».

Ne la stagion che più sdegnoso il cielo
 si mostra e Febo con turbato aspetto
 breve n'apporta e nubiloso il giorno,
 la MADRE ANTICA da l'afflitto petto
 manda sospiri e del suo ingiusto scorno
 si duole avolta in tenebroso velo
 vedendo sé dal pigro orrido gelo
 d'ogn'onor priva e quasi in tutto estinta
 la gloriosa sua diletta prole;
 ma quando torna a noi più vago il sole
 e la rabbia brumal distrutta e vinta
 il dì più lungo rende e più giocondo,
 gioisce allor la TERRA e nel fecondo
 ventre virtù riceve onde di fuori
 con ogni pianta sua se stessa adorna.
 Simil gioia, Signor, in me soggiorna,
 che dopo tanti guai
 or consolato al fin da' vostri rai
 spero per voi, mio sol, far frutti e fiori
 e racquistare i miei perduti onori (Stefano Santini, *Ne la stagion che più
 sdegnoso il cielo*, vv. 1-20).

L'avversativa nella canzone di Petrarca introduceva l'esclusione del poeta dalla possibilità di trovare ristoro in opposizione a ciò che accade a tutto il resto dell'esistente. In Santini, l'avversativa segna il passaggio

nella natura da una condizione infelice a una benefica. In un secondo momento, tale processo è comparato, tramite l'introduzione di una similitudine, a quello del poeta che, grazie all'intervento del protettore, è soggetto alla stessa legge benevola della natura.

Anche Santini dunque costruisce le sue stanze su snodi sintattici fissi. In questo caso però, al contrario di Muzio, non è l'argomento della sirma a straripare nella fronte, ma viceversa l'argomento della fronte ad espandersi nella sirma. Il risultato è tuttavia analogo, la gestione dello spazio dei temi non è più aderente allo scheletro metrico, così come la sintassi.

L'asincronia registrata in tutti i testi avviene in canzoni che emulano un componimento che ha come caratteristica peculiare proprio l'aderenza tra il metro, la sintassi e l'argomentazione. Se ne deduce che questi esempi possano essere una spia di un indebolimento generale della forza della cesura tra la fronte e la sirma durante l'arco del Cinquecento e quindi di una minore marcatezza del fenomeno di continuità sintattica e d'inarcatura, sebbene questa elusione sia pienamente ascrivibile a quella dinamica tutta rinascimentale di innovazione nell'imitazione. D'altronde il modello stesso di Petrarca nelle stanze costruite secondo una «formidabile oscillazione dei punti di sutura» indica già «la tendenza alla disgregazione della forma, a minarne l'elemento oggettivo sotto la pressione della soggettività» (Praloran 2013: 51).

Bibliografia

- Afribo, Andrea (2001). *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*. Firenze, Cesati.
- Afribo, Andrea (2016). *Aspetti della metrica di Dante*. In: Malato, Enrico/Mazzucchi, Andrea (a cura di). *Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021): atti delle celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma, maggio-ottobre 2015 II*. Roma, Salerno: 559-575.
- Albonico, Simone (2001). *Per un commento a Rvf 50. Parte prima*. In: «Stilistica e metrica italiana» 1: 3-20.
- Alighieri, Dante (1965). *Rime*. A cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi [1946].
- Alighieri, Dante (1979). *De vulgari eloquentia*. In: *Opere minori II*. A cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano/Napoli, Ricciardi: 3-240.
- Auzzas, Ginetta/Pastore Stocchi, Manlio (1995, a cura di). *Rime de gli Academici Eterei*. Padova, Cedam [1567].
- Baldelli, Ignazio (1970). *Ritmo e lingua di 'Io son venuto al punto de la rota'*. In: *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*. Padova, Liviana: 347-348.
- Bausi, Francesco/Martelli, Mario (1993). *La metrica italiana*. Firenze, Le Lettere.

- Beltrami, Pietro G. (1991). *La metrica italiana*. Bologna, il Mulino.
- Bianco, Monica (2002). *Fortuna metrica del Petrarca nel Cinquecento: la canzone CCVI*. In: «Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti» CXIV: 185-2013.
- Bozzola, Sergio (2021, in corso di stampa). *Esemplarità metrica di «Io son venuto al punto de la rota» (Dante, Rime C)*.
- Carrai, Stefano (2012). *Io son venuto al punto della rota*. In: Alighieri, Dante. *Le quindici canzoni lette da diversi. II, 8-15 con appendice di 16 e 18*. Lecce, Pensa: 45-63.
- D'Azzia, Giovan Battista marchese Della Terza et al. (1553). *Il sesto libro delle rime di diuersi eccellenti autori, nuouamente raccolte, et mandate in luce. Con un discorso di Girolamo Ruscelli*. In Vinegia, Al segno del Pozzo.
- Fubini, Mario (1962). *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*. Milano, Feltrinelli.
- Gorni, Guglielmo (2008). *Repertorio metrico della canzone*. Firenze, Cesati.
- Guidolin, Gaia (2013). *La canzone nel primo '500. Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*. Lucca, Pacini Fazzi.
- Menichetti, Aldo (1975). *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*. In: «Strumenti critici» IX, 26: 1-30. Ora in: Menichetti, Aldo (2006). *Saggi metrici*. Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo: 109-140.
- Muzio, Girolamo (1994). *Annotazioni sopra il canzoniere del Petrarca*. In: Sodano, Rossana (a cura di). *Battaglie per difesa dell'italica lingua*. Torino, Edizioni Res: 167-214.
- Muzio, Girolamo (2007). *Rime*. A cura di Anna Maria Negri, Torino, Edizioni Res.
- Petrarca, Francesco (1996). *Canzoniere*. A cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori.
- Praloran, Marco (2011). *Metro e ritmo nella poesia italiana*. Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo.
- Praloran, Marco (2013). *La canzone di Petrarca*. A cura di Arnaldo Soldani, Padova, Antenore.
- Renzi, Lorenzo (1988). *La sintassi continua. I sonetti d'un solo periodo nel Petrarca: C, CCXIII, CCXXIV, CCCLI*. In: David, Michel/Renzi, Lorenzo/Martelli, Mario. *Lectura Petrarce*. Firenze, L.S. Olschki: 187-220.
- Soldani, Arnaldo (2003). *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*. In: Praloran, Marco (a cura di). *La metrica dei «Fragmenta»*. Padova, Antenore: 383-504. Ora in: Soldani, Arnaldo (2009). *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*. Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo: 3-106.
- Velli, Giuseppe (2002). *Petrarca, Dante, la poesia classica: «Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina» (RVF, L) «Io son venuto al punto de la rota» (Rime, C)*. In: «Studi petrarcheschi» XV: 81-98.
- Zuliani, Luca (2003). *Sintassi e metro nei Rerum vulgarium fragmenta*. In: «Critica del testo» VI, 1: 454-498.

MODELLI DI DEMARCAZIONE DELLA METÀ DEL VERSO NEL METRO RINASCIMENTALE* ROMANZO

Mirella De Sisto

Abstract

The present paper discusses two types of mid-line marking attested in Romance tradition instantiations of Renaissance metre and outlines an explanation for their structural differences. On the one hand, some poetic traditions, namely, French and Catalan, preserved the caesura of the source form. On the other hand, Italian, Spanish and Portuguese poetry developed a kind of mid-line marking which is based on the obligatory prominence of a metrical position in the middle of the line. A further distinction can be made when considering that French and Catalan caesurae are not exactly the same: in French, this plays the role of the only metrical element smaller than the line; in Catalan, instead, a prominent position line-medially is also dividing the line in two hemistiches. Catalan caesura constitutes a hybrid form between a proper caesura, in the French way, and a prominence mid-line marking system.

1. Introduzione

La fonte del metro rinascimentale, ovvero il verso occitano (cfr. Beltrami 1986, Di Girolamo/Fratta 1999 e Billy 2000) è caratterizzato da una cesura metrica. Nonostante ciò, tra le tradizioni poetiche che si sono sviluppate a partire da esso nelle varie lingue romanze, solo quella francese e catalana hanno mantenuto l'uso di una cesura vera e propria. Le forme poetiche delle altre tradizioni hanno sviluppato una sorta di marcatura della metà del verso ovvero la presenza di una posizione pro-

* Nel presente contributo con il termine 'metro rinascimentale' si intende la forma metrica di dieci (più una sillaba) che dalla poesia occitana si è diffusa in numerose tradizioni europee, canonizzandosi nel verso petrarchesco. Le differenze terminologiche nelle varie tradizioni poetiche (ad esempio si parla di endecasillabo nella poesia italiana ma di *decassilabo* in quella portoghese) rendono l'uso di un termine univoco problematico. Da qui la scelta di usare un termine più generale come quello di 'metro rinascimentale'.

minente che designa la fine di un emistichio e l'inizio dell'altro. Inoltre, nessuna tradizione poetica in lingua romanza che abbia incorporato il verso rinascimentale da una delle tradizioni sviluppatesi da quella occitana ha sviluppato una cesura metrica.

Il presente contributo si propone di esplorare gli elementi che distinguono i due tipi di interruzione a metà verso e di delineare le ragioni che hanno portato alla preservazione della cesura, da un lato, e allo sviluppo della marcatura della metà del verso, dall'altro.

Se da un lato risulta evidente che la poesia francese abbia mantenuto una cesura obbligatoria a causa della mancanza di altri elementi metrici in grado di definire il ritmo del verso, e che ciò sia conseguenza diretta della mancanza di accento della lingua stessa (Rossi 1979; Féry 2001, 2003), d'altro canto, non risulta immediatamente chiaro perché la tradizione catalana abbia preservato la cesura e non l'abbia completamente sostituita, invece, con una forma di marcatura della metà del verso, come è avvenuto nella versificazione di altre lingue romanze che presentano accento. La peculiarità del decasillabo catalano rivela come il metro possa preservare un tratto metrico anche quando le caratteristiche fonologiche permetterebbero lo sviluppo di un tratto differente.

Questo contributo è strutturato come segue. Innanzitutto (§2) viene delineata la tipologia dei due tipi di divisione del verso attestati nelle tradizioni poetiche in lingua romanza e sono descritte alcune differenze generali tra i due tipi. Successivamente (§3) viene descritta la differenza tra le tradizioni poetiche per quanto riguarda il presentare un verso unitario o bipartito. Vengono poi (§4) descritte le differenze tra la cesura nel metro francese e nel metro catalano e viene proposta una spiegazione per tali differenze.

2. Caesura o marcatura della metà del verso: variazione tra le tradizioni poetiche in lingua romanza

È stata a lungo riconosciuta una differenziazione tra cesura metrica e cesura sintattica, la prima facente parte dello schema metrico, come, ad esempio, nel verso francese, la seconda in quanto conseguenza della sintassi, come nel verso italiano.

Duffell (1991: 207) elabora tre modi per definire la cesura. Innanzitutto, secondo una definizione metrica, solo il decasillabo del francese antico e i *versos de arte mayor* castigliani posseggono una cesura (ivi: 208). Questo tipo di cesura è soggetto agli stessi vincoli e requisiti del fine verso (Beltrami 2015: 297). In questo caso né la sinalefe né l'elisione di vocali adiacenti possono verificarsi tra i due emistichi. La seconda definizione descritta da Duffell (ivi: 208) è quella di cesura grammaticale, la quale consiste nel confine di due unità sintattiche (e emistichi).

Il posizionamento del confine di parola in una posizione fissa è anche esso parte della cesura grammaticale; ad ogni modo, non tutti i confini di parola presenti in un verso sono necessariamente parte di una cesura grammaticale (ivi: 208). Una terza possibile definizione è basata sulla performance, ovvero una cesura in quanto pausa che avviene durante la lettura o l'interpretazione del verso (ivi: 209).

Considerando le definizioni di cesura di Duffell (1991), le tradizioni rinascimentali romanze possono essere divise in due gruppi in base al tipo di divisione che presentano a metà verso: le tradizioni che presentano una cesura, da un lato, e quelle che sono caratterizzate, invece, da una marcatura della metà del verso basata su una divisione prosodica e sintattica a seguito di una posizione accentata o prominente. La definizione della metà del verso attraverso posizioni prominenti si è sviluppata inizialmente nell'endecasillabo italiano per poi diffondersi nelle tradizioni influenzate da esso.

Seguendo Beltrami (2015: 298), la marcatura della metà del verso è stata elaborata nella tradizione italiana come adattamento della cesura che caratterizzava la fonte, il decasillabo occitano. Una cesura vera e propria che separava fortemente un verso bipartito è stata sostituita dal requisito di una posizione prominente a metà verso che causa una rottura sintattica (ivi: 298).

Una differenza particolarmente significativa tra cesura e marcatura della metà del verso è che, mentre la cesura tende a corrispondere sempre con il confine di una parola, la marcatura della metà del verso non ha questo requisito e spesso tale corrispondenza è assente. Si confrontino i versi in (1) e (2)¹: nell'esempio in (1) la cesura coincide con il confine di parola; nell'esempio in (2), invece, la sillaba prominente che definisce la fine del primo emistichio è seguita da una sillaba non accentata, conseguentemente non si ha una divisione netta del verso.

(1) *Caesura* in occitano

Can vei la FLOR, l'erba vert e la folha

Et au lo CHAN dels auzels pel boschatge (Bernart de Ventadorn 1915, vv. 1-2).

Traduzione²: 'Quando vedo il fiore, l'erba verde e la foglia / e odo il canto degli uccelli nel bosco'.

(2) Marcatura della metà del verso in italiano

¹ Negli esempi il maiuscoletto è usato per indicare la sillaba prominente che delimita il primo emistichio e il corsivo l'eventuale sillaba non accentata seguente.

² La seguente è una mia libera traduzione.

del vario *stīle* in ch'io piango et ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore (*RVF* 1, vv. 5-6)³.

Inoltre, la cesura, oltre ad essere generalmente molto marcata, tende ad avere una posizione fissa all'interno del verso; la marcatura della metà del verso, invece, non ha necessariamente una posizione fissa e, anzi, in alcune tradizioni, può presentarsi in punti diversi del verso all'interno dello stesso componimento.

3. *Verso bipartito e verso unitario*

Gli elementi che distinguono la cesura e la marcatura della metà del verso diventano evidenti quando si considera la funzione dei due elementi all'interno del verso e il tipo di verso, bipartito o unitario, in cui essi si presentano.

Seguendo Beltrami (2015), una differenza significativa tra l'endecasillabo e la sua fonte consiste nel fatto che nel primo il verso tende ad un'unità sintattica mentre il secondo presenta un verso bipartito (ivi: 173; un'osservazione simile è stata elaborata da Billy 2016).

Come descritto da Beltrami (2015), nel processo d'incorporazione della nuova forma poetica, il verso italiano ha dovuto adattare una forma poetica, quella della tradizione gallo-romanza, caratterizzata unicamente da un numero fisso di sillabe e dalla presenza della cesura. Il risultato è stato un verso caratterizzato da una cesura indebolita che normalmente consente la sinalefe tra i due emistichi (cosa possibile in occitano solo con versi con cesura epica; *ibid.*). Questo ha differenziato fortemente l'endecasillabo dalla sua fonte che consisteva in un metro chiaramente bipartito con un'interruzione necessaria tra le due parti del verso.

Secondo Beltrami (2015), il sistema italiano non poteva semplicemente seguire lo schema gallo-romanzo a causa dell'alta concentrazione di parole parossitone nel suo lessico che, quando in posizione di cesura, oscuravano l'aspetto bipartito del verso. Questo elemento, insieme alla tendenza ad avere un'unità metrica del verso, ha reso il metro italiano un sistema in evoluzione. Gradualmente l'accento di parola ha acquisito il ruolo prominente nello schema metrico fino alla formazione della marcatura della metà del verso. Di seguito, cito Beltrami (ivi: 175):

L'operazione che consente la percezione dell'endecasillabo come tale non consiste dunque più nell'identificare mentalmente le due parti, ma

³ Ed. di riferimento: Petrarca (1964).

nel cercare l'accento a distanze memorizzate (e comunque inferiori al limite del settenario).

A tale riguardo è importante menzionare quello che afferma Cornulier (1982: 311), ovvero che la *capacité métrique* che rende un verso riconoscibile nella poesia francese limita la lunghezza del verso ad un massimo di otto sillabe; questo vincolo rende la presenza della cesura necessaria per l'elaborazione di versi più lunghi. Oltre a questo requisito, il verso è puramente sillabico (ivi: 311). Seguendo questa idea, Beltrami (2015: 175) afferma che per il verso italiano, invece, la lunghezza massima è di sei sillabe, quindi il verso necessita di una pausa non oltre la sesta sillaba e la presenza dell'accento di parola in una posizione specifica ha reso le unità di più di sette sillabe facilmente percepibili. Per questo motivo, la posizione prominente a metà verso ha sostituito la cesura nel suo ruolo di definizione della struttura del verso e ha acquisito un ruolo importante fino a diventare l'elemento caratterizzante del metro rinascimentale, secondo per importanza solo alla prominenza sulla decima posizione metrica e al requisito di avere dieci posizioni in un verso.

Le forme poetiche francesi e occitane hanno una cesura obbligatoria dovuta alla presenza di una divisione metrica e sintattica e al numero elevato di parole ossitone nel lessico delle due lingue; quelle italiane e spagnole, invece, non hanno una cesura obbligatoria e la definizione della metà del verso è basata sull'importanza della posizione prominente a delimitare la fine dell'emistichio. I fattori che contribuiscono a questo tipo di divisione sono la ricchezza di parossitoni delle due lingue e la tendenza all'unità metrica. Da questo punto di vista, il decasillabo portoghese è passato dal seguire il modello francese-occitano allo sviluppo di un modello basato sulla presenza della posizione prominente a metà verso, esattamente come quello dell'endecasillabo italiano. Questo passaggio da una categoria all'altra verificatosi nella tradizione portoghese è motivato dal fatto che, durante il rinascimento, l'influenza del modello di versificazione italiano ha portato ad un adattamento estremo del verso portoghese (riguardo l'adattamento della lirica portoghese, cfr. Saraiva/Lopes 1998: 58). Inoltre, questo adattamento era in linea con la fonologia della lingua portoghese, dato che il portoghese, come la maggior parte delle altre lingue romanze, presenta un sistema di accentazione; conseguentemente, il ruolo caratterizzante della prominenza metrica si può sviluppare indipendentemente dalla definizione del margine dell'emistichio e una pausa forte come quella creata dalla cesura non è l'unica possibilità per designare la metà del verso.

Infine, la forma poetica catalana rinascimentale presenta un tipo di cesura obbligatoria che rappresenta una forma ibrida tra i due gruppi, siccome

il verso non ha necessariamente un'unità sintattica e il numero di parole ossitone presenti nel lessico è relativamente alto nella lingua catalana. Il carattere bipartito del verso francese e occitano è in un certo senso preservato nel verso catalano. Allo stesso tempo, la posizione della cesura viene definita non solo dal confine di parola ma anche dalla presenza di una prominente obbligatoria sulla quarta posizione metrica e dalla possibilità di avere una prominente sulla quinta posizione, la quale accentua il carattere bipartito del verso evidenziando l'inizio del secondo emistichio. Si può quindi affermare che il metro utilizza un elemento ulteriore per rinforzare la divisione del verso in due unità. La corrispondenza con una pausa sintattica, invece, non sembra essere un forte requisito (Duffell 1991: 436). Ne consegue che, se da un lato il modello catalano non può essere considerato come basato su un'unità metrica, dato che la cesura è ancora fortemente presente e tende a coincidere con un confine di parola, dall'altro lato esso non è neanche caratterizzato da una divisione metrica puramente bipartita, siccome non è necessaria la coincidenza con la pausa sintattica.

Un altro aspetto che identifica l'unità o divisione del verso è rappresentato dalla presenza o assenza di sinalefe. Infatti, quando la sinalefe può avere luogo sul confine tra due emistichi c'è una continuità più forte tra le due parti del verso che comporta la sua percezione come un elemento unico. Nel caso, invece, che la sinalefe non sia permessa in tale posizione, i due elementi del verso vengono percepiti più chiaramente come distinti. In un certo senso, questa distinzione si rispecchia nella differenza tra il verso catalano e quello delle altre tradizioni romanze scritte in lingue che presentano accento di parola: nel catalano l'uso della sinalefe è evitato e non sembra essere permesso sul confine tra i due emistichi, mentre in italiano, spagnolo e portoghese è molto comune. Seguono, in (3) e (4)⁴, degli esempi dei due gruppi.

(3) Iato in catalano

y entendRA millor sa qualitat.

Atal son *yo en* estrany loch posat,

c'altre sens vos ja no'm pot dar valença (March⁵ 2000, vv. 6-8).

⁴ Nei seguenti esempi, il maiuscoletto è usato per indicare la sillaba prominente che delimita il primo emistichio, il corsivo indica lo iato e il sottolineato la sinalefe.

⁵ Sebbene si potrebbe osservare che Ausiàs March non sia stato influenzato dal petrarchismo e che faccia invece parte della tradizione poetica autoctona precedente (vedasi, ad esempio, Duffell 1994), vale la pena sottolineare che la tradizione successiva, influenzata dalle forme rinascimentali, ha mantenuto la stessa struttura metrica (Duffell 1994; De Sisto 2020: 101), per cui il presente esempio rimane pertinente.

Traduzione⁶: ‘E capirà meglio il suo stato / a tal punto⁷ sono io, mi ritrovo in posto così strano / che nessuna se non voi può ridarmi la buona salute’.

(4) Sinalefe in portoghese

Busque Amor novas ARTES, novo engenho,
para maTAR-me, e novas esquivanças;
que não pode tirar-me as esperanças (Luis de Camões 2010, vv. 1-3).

Traduzione⁸: ‘Che Amore trovi pure nuove arti, nuovi stratagemmi / per uccidermi, e nuove frustrazioni; / ma non può allontanarmi dalle mie speranze’.

Gli esempi in (3) e (4) mostrano come, da un lato, il catalano preserva lo iato al confine tra due emistichi e, dall’altro, il portoghese utilizza la sinalefe in diverse posizioni metriche. Il testo in maiuscoletto indica le posizioni prominenti a metà verso sia nell’esempio catalano sia in quello portoghese. In (3), il testo in corsivo indica i punti in cui due vocali adiacenti sul confine tra emistichi rimangono distinte e rappresentano ciascuna una posizione metrica (si guardi il secondo verso dell’esempio catalano). In (4), la sottolineatura è usata per i casi in cui è presente la sinalefe, ovvero dove due vocali adiacenti vengono considerate come un’unica posizione metrica; laddove sottolineatura e maiuscoletto coincidono, nel terzo verso dell’esempio, la sinalefe ha avuto luogo sul confine tra due emistichi.

4. La cesura in francese e in catalano

Come descritto nei paragrafi precedenti, c’è una grande differenza tra i tipi di cesura presenti nelle due tradizioni poetiche. In entrambe le forme decasillabiche la cesura ha una posizione fissa subito dopo la quarta posizione metrica e coincide con il confine di parola ma la sua correlazione con la pausa sintattica e la sua forza non sono esattamente identiche. La cesura in catalano non consiste necessariamente in una pausa molto marcata che coincida strettamente con una pausa sintattica, come in francese; piuttosto, è preceduta da una prominenza sulla

⁶ La seguente è una mia traduzione basata sulla traduzione in castigliano di Jorge de Montemayor (March 2005). Ringrazio uno dei revisori per avermi fatto notare delle imprecisioni e per avermi aiutato a migliorarla.

⁷ Come osservato da Di Girolamo (1997: 397) e suggerito da uno dei revisori.

⁸ La seguente è una mia libera traduzione.

quarta posizione metrica e coincide con un confine di parola. Inoltre, la presenza della cesura nel catalano è spesso rinforzata con la presenza di una prominente sulla quinta posizione metrica che evidenzia l'inizio del secondo emistichio.

La cesura in francese è l'unico elemento metrico che marca la metà del verso, in assenza di qualsiasi altra unità metrica ed è quindi un elemento necessario all'interno del verso. In catalano, invece, la cesura è solo uno dei modi in cui viene marcata la metà del verso, infatti, anche la prominente sulla quarta posizione ricopre lo stesso ruolo. La cesura, dunque, non è, in teoria, un elemento essenziale nel verso catalano.

Questa distinzione riflette una differenza fonologica tra le due lingue. Il francese non ha accento di parola (Rossi 1979; Féry 2001, 2003) e quindi il piede poetico non può essere costruito su alcun materiale fonologico; di conseguenza, il suo schema metrico ha bisogno della cesura per creare uno schema ritmico all'interno del verso. In altre parole, la cesura, dividendo il verso in due parti, sfrutta la presenza di accento frasale sul confine destro della frase fonologica in francese; questo comporta che la prominente venga posizionata sul confine destro di ogni emistichio e che possa quindi identificarne le parti all'interno del verso.

Il catalano ha un forte accento di parola, quindi le posizioni metriche riempite da sillabe accentate possono definire la struttura ritmica interna al verso. In altre parole, la posizione metrica può avere la sua prominente espressa dall'accento di parola e, solo successivamente, l'accento si manifesta ad un livello più alto, a caratterizzare l'emistichio. Ne consegue che la cesura in catalano è interconnessa con la posizione prominente a metà verso. Non essendo essenziale, la cesura è preservata puramente come scelta stilistica non motivata linguisticamente. La domanda che sorge è perché solo il catalano abbia preservato questo tratto stilistico, a differenza delle altre tradizioni rinascimentali romanze.

Quando la tradizione poetica italiana ha incorporato il verso occitano, il requisito della fonte di avere una cesura a metà verso è stato convertito in quello di presentare una posizione prominente (Beltrami 2015: 299). Allo stesso modo, la necessità del decasillabo occitano di avere una sillaba accentata nell'ultima posizione metrica del verso per sottolineare l'isosillabismo ha portato, nella tradizione italiana, alla conversione del requisito isosillabico nella prominente obbligatoria della decima posizione, escludendo dal conteggio dello schema metrico la sillaba non accentata che normalmente la segue (*ibid.*). Se da un lato il decasillabo catalano ha seguito il modello italiano di adattamento del requisito isosillabico, permettendo la presenza di sillabe extrametrische (le quali sono rare nel verso catalano, ma possibili; cfr. Duffell 1991: 442; De Sisto 2020: 111), dall'altro lato, per quanto riguarda l'adattamento della cesura nel requi-

sito di prominenza, si è fermato in una fase intermedia, dove la cesura è preservata e la prominenza obbligatoria è già presente, spesso insieme alla prominenza sulla quinta posizione. In altre parole, la rianalisi della prominenza frasale dovuta alla cesura a prominenza dovuta alla sillaba accentata e, quindi alla marcatura della metà del verso, non si è completata. Un possibile fattore di questa fase ibrida è la ricchezza di lessico ossitono in catalano, il quale potrebbe aver contribuito al mantenimento della coincidenza di cesura e confine di parola. Ad ogni modo, questa non può essere una spiegazione esaustiva per la peculiarità del catalano.

Il metro catalano si trova al centro tra due forze: il cambiamento naturale da cesura a posizione prominente, da un lato, e la scelta culturale di preservare la tradizione, dall'altro. Il risultato è una forma ibrida dove la preservazione culturale blocca il completamento del processo di adattamento. La cultura blocca quello che la fonologia favorirebbe. Dal punto di vista dello schema metrico, la forma metrica blocca il processo e oscura le caratteristiche fonologiche che interferirebbero con la sua struttura. Esso può, quindi, intervenire e bloccare lo sviluppo della forma poetica. Ciò dimostra come l'interazione tra struttura metrica e struttura fonologica sia bidirezionale: non solo gli elementi fonologici riempiono la struttura metrica, ma, anche, la struttura metrica sceglie quale elemento fonologico rinforzare o oscurare in base ai suoi stessi requisiti (De Sisto 2020: 20). Quindi, il metro catalano avrebbe potuto sviluppare una forma più simile a quella delle altre tradizioni romanze ma lo schema metrico ha creato tensione tra struttura metrica e struttura fonologica e ha bloccato il completamento del processo.

Bibliografia

- Beltrami, Pietro G. (1986). *Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante*. In: «Metrica» IV: 67-107.
- Beltrami, Pietro G. (2015). *L'esperienza del verso*. Bologna, il Mulino.
- Bernart de Ventadorn (1915). *Can vei la flor, l'erba vert e la folha*. In: CT = *Corpus des Trobadours*, a cura dell'Institut d'Estudis Catalans. https://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=885. Ultima consultazione: 22/02/2021 [Appel, Carl. *Bernart von Ventadorn, seine Lieder; mit Einleitung und Glossar*].
- Billy, Dominique (2000). *L'invention de l'endecasillabo*. In: Gresti, Paolo/Gérard Zai, Marie Claire/Vernay, Philippe/Perrin, Sonia/Zenari, Massimo. "Carmina semper et citharae cordi". *Études de philologie et de métrique offertes a Aldo Menichetti*. Geneve, Slatkine: 31-46.
- Billy, Dominique (2016). *De l'influence du décasyllabe lyrique des troubadours sur l'endecasillabo italien*. In: «Revue des Langues Romanes» 120, 1: 85-109.

- Camões, Luis de (2010). *Obras Completas de Luiz De Camões, Tomo II*. A cura di Pedro Saborano e Online Distributed Proofreading Team Progetto Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/files/31509/31509-h/31509-h.htm>. Ultima consultazione: 09/03/2021.
- Cornulier, Benoît (1982). *Théorie du vers: Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*. Paris, Seuil.
- De Sisto, Mirella (2020). *The interaction between phonology and metre. Approaches to Romance and West-Germanic Renaissance metre*. PhD thesis, Amsterdam, LOT Publishing.
- Di Girolamo, Costanzo/Fratta, Aniello (1999). *I decenari con rima interna e la metrica dei Siciliani*. In: Coluccia, Rosaio/Gualdo, Riccardo/Congedo, Galatina (a cura di). *Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile, per la definizione del canone. Atti del convegno di Lecce (21-23 aprile 1998)*. Lecce, Congedo Editore: 167-186.
- Di Girolamo, Costanzo (1997). *Tradurre Ausià March*. In: «Llengua & Literatura» 8: 369-400.
- Duffell, Martin J. (1991). *The Romance (Hen)decasyllable: an exercise in comparative metrics*. PhD thesis, University of London.
- Duffell, Martin J. (1994). *The metrics of Ausiàs March in a European context*. In: «Medium Aevum» 63: 287-300.
- Féry, Caroline (2001). *Focus and Phrasing in French*. In: Féry, Caroline/Sternefeld, Wolfgang (Herausgegeben von). *Audiatur Vox Sapientiae. A Festschrift for Arnim von Stechow*. Berlin, Akademie-Verlag: 153-181.
- Féry, Caroline (2003). *Gradient prosodic correlates of phrasing in French*. In: Meisenburg, Trudel/Selig, Maria (édité par). *Nouveaux Départs en Phonologie: Les conceptions sub- et suprasegmentales*. Tübingen, Narr Verlag: 161-182.
- March, Ausiàs (2000). *Lo viscahi quis troba'n Alemanyà*. In: RIALC = *Repertorio Informatizzato dell'Antica Letteratura Catalana*, a cura di Costanzo Di Girolamo (Università Federico II)/Lola Badia (Universitat de Barcelona). <http://www.rialc.unina.it/94.49.htm>. Ultima consultazione: 13/11/2020 [Pere Bohigas, *Poesies*, Barcelona, Barcino].
- March, Ausiàs (2005). *Traducción de los Cantos de Amor de Ausiàs March/traducidos al castellano por Jorge de Montemayor*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw66g1>. Ultima consultazione: 22/02/2020.
- Petrarca, Francesco (1964). *Il Canzoniere*. A cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi.
- Rossi, Mario (1979). *Le français, langue sans accent (French, language without stress)*. In: «Studia Phonetica» 15: 13-52.
- Saraiva, António J./Lopes, Óscar (1989). *Història da literatura portuguesa*. Porto, Porto Editora.

RIPETIZIONI E INTERRUZIONI NELLA POESIA DI PASCOLI

Marco Villa

Abstract

This article analyses the interactions between lexical repetitions and syntactical interruptions in Pascoli's poetry. First, it focuses on traditional repetitions which, due to Pascoli's innovative use of syntax, shift their position through the verse and highlight its internal pauses. Then, it focuses on repetitions which are located across a metrical or syntactical pause, such as parenthetical elements or strophic interruptions. The analysis will show how repetitions can either enhance the interruption or help the discourse to restart in spite of it.

Parlare, come si farà qui, di ripetizioni lessicali e di pause (sintattiche, metriche, intonative) nella poesia di Pascoli¹ significa prendere in considerazione due elementi cardine del sistema stilistico-espressivo su cui questa poesia si regge. È un'acquisizione di lunga data presso la critica che l'opera di innovazione della lingua poetica italiana compiuta da Pascoli investa in modo decisivo anche il livello retorico-sintattico, così come il rapporto tra la sintassi e la metrica. La dominante e a tratti l'exasperazione paratattica, la frantumazione sintattica in frasi brevi e talora brevissime, la conseguente interruzione reiterata della linea del verso, lo sfasamento tra sintassi e partizioni metriche sono solo alcune tra le elaborazioni stilistiche pascoliane che hanno largamente inciso sulla scrittura dei poeti successivi. Quanto alle ripetizioni di parole, poi, non c'è forse tratto formale più appariscente², rilevabile tanto nel Pascoli frammentista, quanto in quello più diffusivo, tanto nei testi a dominante lirica, quanto in quelli narrativi.

In questa indagine ci si soffermerà su alcune modalità di interazione tra ripetizioni lessicali e interruzioni, distinguendo preliminarmente tra due

¹ In particolare, saranno prese in considerazione tre fra le principali raccolte poetiche pascoliane: *Myricae*, *Canti di Castelvecchio* e *Primi poemetti* (edd. di riferimento: Pascoli 1974; 1994; 2001). Anche se gli esempi verranno tolti da queste tre opere, le riflessioni che si svolgeranno qui valgono per gran parte del Pascoli poeta.

² È in effetti ormai considerata un'«ovvietà» che «lo stile di Pascoli sia eminentemente fondato sulle *ripetizioni*» (Mengaldo 2014: 16, corsivo del testo).

possibilità: nel primo caso, la ripetizione potenzia, marca ulteriormente le interruzioni, e a sua volta ne è vivificata; nel secondo, la ripetizione, pur contribuendo a segnalare l'interruzione, spinge verso un suo superamento.

1. Ripetizione potenzia interruzione

Per quanto riguarda la prima possibilità, si può fare innanzitutto riferimento a un tipo di interruzione citato sopra: la frantumazione del verso in virtù della paratassi esasperata, con conseguente moltiplicazione delle pause interne. Questo mina la lettura tradizionale del verso, o meglio crea una doppia possibilità di lettura (Debenedetti 1979): da un lato quella istituzionale, che segue le partizioni metriche, per esempio endecasillabiche; dall'altro quella che segue i percorsi inediti creati dalla sintassi. Ne deriva una ritmicità nuova pur in presenza di versi tradizionali.

Ora, per il discorso che interessa qui, la nuova articolazione tra metro e sintassi fa sì che figure di ripetizione classiche, quali l'anafora, l'epifora, l'anadiplosi ecc. perdano la loro fissità posizionale (all'inizio o alla fine del verso) e si dispongano più liberamente. Avremo quindi molte anafore, epifore, anadiplosi ecc. che individuano segmenti sintattici e non più metrici (segnalo con le barrette verticali le pause sintattiche interne)³:

quand'ella *rise*; | *rise*, | o rondinelle
nere, | improvvisa: | ma CON chi? | di cosa?

rise, | così, | CON gli angioli; | CON quelle
nuvole d'oro, | nuvole di rosa (*Con gli angioli*, vv. 5-8)

e Sole avanzi contro Sole, | e prenda
già mezzo il CIELO, | e come un CIELO immenso
su noi discenda, | e tutto in lui discenda... (*Il ciocco II*, vv. 157-159)

Morta! | Sì, | *morta!* | Se TESSO, | TESSO
per te soltanto; | come, | non so (*La tessitrice*, vv. 22-23)

A monte, | a mare, | *ella* GUARDÒ; | GUARDATO
ch'ebbe, | *ella* disse | (udiva sui marrelli
a quando a quando battere il pennato) (*L'alba*, vv. 36-38)

³ Le ripetizioni saranno di volta in volta segnalate con il corsivo, il maiuscoletto e il sottolineato. Ove non diversamente specificato, queste marche sono da considerarsi mie.

l'addormentava. | *E Rosa* rifù sola.

Pensava... | i licci della tela, | il grano
della sementa, | il cacciatore... | *e Rosa*
lo ricercava. | Dove mai? | Lontano (*La notte*, vv. 35-38)

Si fece buio, | e la lucerna, | piena
d'olio, | *brillò*; | più vivo il focolare
brillò; | si cosse e si mangiò la cena (*La veglia*, vv. 29-31).

Come si vede da questi esempi, la linea del verso è particolarmente spezzata: la sintassi frantuma la ritmicità tradizionale dell'endecasillabo creando quella doppia lettura di cui si è parlato. In un contesto simile, le ripetizioni lessicali accentuano le slogature metrico-sintattiche, potenziano la pausa, la sottolineano, e così facendo mettono ulteriormente in rilievo la presenza di percorsi alternativi rispetto alla scansione metrica istituzionale.

Ma l'influenza è reciproca: le pause interne propiziano l'instaurarsi di configurazioni iterative nuove, più mosse e imprevedibili rispetto a quelle determinate dalle figure di ripetizione tradizionali. Questo fenomeno è particolarmente apprezzabile nei casi in cui la ripetizione sia funzionale all'amplificazione patetica. Si confrontino queste terzine:

*O casa di mia gente, unica e mesta,
o casa di mio padre, unica e muta,
dove l'inonda e muove la tempesta;*

*o camposanto che si crudi invernì
hai per mia madre gracile e sparuta,
oggi ti vedo tutto sempiterni* (*Il giorno dei morti*, vv. 7-12)

con:

*Nell'orto, a Massa - o blocchi di turchese,
alpi Apuane! o lunghi intagli azzurri
nel celestino, all'orlo del paese!* (*Il lauro*, vv. 1-3)

o con:

*E Piangi... Pensa... DORMI... Egli, sotterra
DORME! ed in TERRA appena benedetta!*

DORME sotterra, e non nella sua TERRA! (*Il soldato di San Piero...*, vv. 77-79)⁴.

Nel primo esempio l'anafora vocativa è regolarmente all'inizio del verso, secondo una configurazione statica che l'estensione orizzontale del segmento ripetuto e il parallelismo sintattico dei primi due versi contribuisce a rafforzare. Nei versi dal *Lauro* e dal *Soldato di San Piero in Campo* succede qualcosa di differente. Innanzitutto gli endecasillabi sono più accidentati, ricchi di interruzioni, laddove nelle terzine del *Giorno dei morti* le uniche pause interne non facevano che rafforzare simmetricamente il parallelismo. In un simile contesto le anafore vocative ed esclamative risultano sfasate rispetto alla disposizione canonica. A proposito dell'esempio dal *Lauro*, Debenedetti (1979: 128-129) ha sostenuto che «quei due vocativi attraversano la terzina, ne violentano la continuità, sovrapponendo la loro prepotente inflessione alla musica e simmetria della strofe». È quanto si è visto prima: la ripetizione, marcando le pause interne, impone una scansione diversa alla sequenza regolarmente endecasillabica. A questo rilievo si può aggiungere ora che proprio la disposizione asimmetrica dell'anafora, dinamizzando una configurazione iterativa tradizionale – com'era quella del *Giorno dei morti* – e così dissimulando il dispositivo retorico, salva l'amplificazione patetica di questa terzina dal rischio del *cliché*, della riproposizione di strutture fissate nel codice poetico e ormai abusate. Ciò vale a maggior ragione per la terzina dal *Soldato di San Piero in Campo*: si ha lì una congestione di ripetizioni lessicali che interagisce liberamente con le numerose pause del verso, e in tal modo si ottiene un notevole dinamismo nonostante la saturazione iterativa. Lo stesso pathos, portato dalla proliferazione delle esclamative, ne risulta più vivo.

Un altro caso notevole di potenziamento reciproco tra ripetizioni e interruzioni è quello di figure iterative ancora tradizionali, che grazie a pause sintattiche e intonative conoscono una rifunzionalizzazione, anche sul piano argomentativo e pragmatico: possono cioè essere portate a esprimere una (auto)correzione, una reticenza, un'allusione, un'esitazione ecc. Ciò vale in particolare per le epanalessi⁵, quando accade – e non è raro in Pascoli – che le due occorrenze siano separate dai puntini di sospensione.

Lo stilema può servire per mimare le movenze del parlato, magari in corrispondenza di una battuta di discorso diretto:

⁴ Qui il corsivo è del testo.

⁵ Per epanalessi si intende il raddoppiamento a immediato contatto di una parola o di un sintagma (Mortara Garavelli 2015: 189-190).

Ma voleva dirmi, io capiva:

– No... No... Di' le devozioni! (*La voce*, vv. 27-28).

Un sottogruppo di queste epanalessi dialogiche è rappresentato dalle duplicazioni mosse da un intento didascalico:

Dunque UN *HAMMERLESS!* UN... *HAMMERLESS!* (dono

del vostro babbo, o Percy, o Valentino («*The Hammerless Gun*», vv. 1-2).

Qui l'aspetto didascalico è motivato dal fatto che gli interlocutori sono bambini, ai quali l'io poetico sta insegnando una nuova parola, che ha bisogno di essere ripetuta e scandita.

Un altro impiego del modulo sottende un'esitazione da parte della voce poetante, un'insicurezza che la ripetizione della parola cancella o prova a cancellare. Così nella volontaristica illusione di *Canzone d'aprile*:

Quest'anno... oh! quest'anno,

la gioia vien teco:

già l'odo, o m'inganno,

quell'eco dell'eco (*Canzone d'aprile*, vv. 19-22).

Oppure nell'indugio, superato da una rassegnata consapevolezza, del vecchio castagno nel poemetto eponimo, quando annuncia il proprio destino:

Quanto a me... Quanto a me, mi schiapperanno

per il metato. Prima li nel mezzo

due ciocchi soli col pulacchio d'anno;

poi tutto v'entrerò, pezzo per pezzo (*Il vecchio castagno*, vv. 162-165).

Un'altra funzione della pausa è quella di propiziare una messa a fuoco percettiva o un'autocorrezione:

O mia vite... no, o mia vita,

così torta meglio riscoppi! (*La vite*, vv. 21-22)

Oh! non hai pace!... Io so *chi sei... chi eri.*

Tu sei colui che uccide e che poi muore (*Tra San Mauro...*, vv. 22-23).

Infine, il modulo si presta, soprattutto quando collocato in chiusura del movimento sintattico e/o metrico, alla creazione di aloni di indefini-

tezza intorno alle parole iterate, per cui i puntini di sospensione avranno soprattutto l'effetto di sfumare ed evocare:

tante tante cose che vuole
ch'io sappia, ricordi, sì... sì... (*La voce*, vv. 9-10)

Serrano. Solitaria
s'ode una capinera,
là, *che canta... che canta...* (*Temporale*, dai *Canti*, vv. 16-18)⁶.

2. Ripetizione supera interruzione

Finora si sono visti casi in cui ripetizione e interruzione collaborano. Ma le ripetizioni lessicali possono anche servire per superare le interruzioni, connettendo segmenti testuali e travalicando così la pausa.

Un caso interessante è quello delle interruzioni portate da incisi e parentetiche, un altro fenomeno che rientra nella generale tendenza allo spezzato sintattico. L'inciso, più o meno ampio, rompe la continuità di una linea frasale, e per riprenderla Pascoli ricorre volentieri alla ripetizione della parola o del sintagma che precedeva l'inciso stesso⁷. *Myricae* esibisce il fenomeno proprio in apertura di libro, nell'*incipit* del *Giorno dei morti*: «Io vedo (come è questo giorno, oscuro!), / vedo nel cuore, vedo un camposanto». Alla base di questa e di altre ripetizioni simili⁸ può

⁶ A questo proposito è interessante l'incontro tra l'epanalessi e l'interruzione che la segue: quella che chiude un periodo, una strofa, al limite l'intera poesia. Se si confronta l'abitudine pascoliana con l'*usus* dannunziano, per esempio, si troverà che mentre il secondo predilige i raddoppiamenti in attacco, spesso per ottenere effetti magniloquenti, di amplificazione patetica (si pensi all'*incipit* dell'*Annunzio*: «Udite, udite, o figli della terra, udite il grande / annunzio ch'io vi reco», o della *Laus vitae*: «O Vita, o Vita, / dono terribile del dio»; cito da D'Annunzio 1993), Pascoli ricorre più spesso alle geminazioni in chiusura, puntando sull'evo-catività e/o sullo smorzato malinconico (è generalmente riconosciuto che la geminazione sia più enfatica in attacco e più malinconica in chiusura, cfr. per esempio Fónagy 1982: 18): «chini gli occhi, chino il viso, / ella cuce, cuce, cuce» (*La cucitrice*, vv. 19-20), «Nel bel giardino il bimbo s'addormenta. / La neve fiocca lenta, lenta, lenta» (*Orfano*, vv. 7-8).

⁷ Per questo fenomeno cfr. anche Beccaria (1970: 72) e, con una prospettiva più ampia, rivolta alla lirica italiana tra Otto e Novecento, Zoccarato (2015: 160-162).

⁸ Cfr. «Noi, mentre il mondo va per la sua strada, / noi ci rodiamo, e in cuor doppio è l'affanno» (*Il cane*, vv. 1-2), «- Sola (o Dio! bubbola e tuona!) / sola va la reginella» (*A nanna*, vv. 7-8), «dritto e solo (passava in fretta / l'acqua brontolando, Si beve?); // dritto e solo, con un gran pianto / d' avere a finire così, / mi sentii d'un tratto daccanto» (*La voce*, 19-23), «Pregava (tuo padre non c'era) / pregava; ma quella preghiera / s'è forse smarrita laggiù» (*La messa*, vv. 16-18), «Non però questa (io m'interruppi) questa / che non ha frutti ai rami e fiori al piede» (*Il vischio*, vv. 34-35).

senz'altro esserci un'esigenza di incremento patetico, oppure di sottolineare, a fini descrittivi o argomentativi, un'immagine o un concetto. Ma c'è anche il bisogno di assicurare una maggiore coesione del testo che l'accavallarsi dei piani portato dagli incisi rischia, se non proprio di compromettere, certo di complicare. Sempre in *Myricae* si trova una poesia, il madrigale *Ti chiama*, interamente strutturata su questo modulo:

Quella sera i tuoi vecchi (odi? ti chiama
la cara madre: al fumo della bruna
pentola, con irrequieta brama,

rissano i bimbi: frena tu, severa,
quinci una mano trepida, quindi una
stridula bocca, e al piccol volgo impera;

si che in pace, tra un grande acciottolio,
bruchi la sussurrante famigliola),
quella notte i tuoi vecchi un dolor pio
soffocheranno contro le lenzuola.

Il testo si apre con una notazione temporale e un soggetto subito presentato ma tenuto in sospenso da una lunga parentetica, che si estende dal v. 1 al v. 8; successivamente, il v. 9 riprende il sintagma iniziale variando leggermente il riferimento temporale (con allusione, forse, al tempo trascorso durante la sera domestica descritta nella parentesi) e iterando il soggetto, che nel verso conclusivo troverà il proprio completamento verbale. Con la dilatazione portata dalla parentetica, che interrompendo sul nascere la frase principale minacciava di far perdere quella linea, sembra rendersi necessaria la ripetizione lessicale per rianodare il filo del discorso e chiuderlo.

Se il fenomeno appena visto è sì emblematico del superamento dell'interruzione mediante ripresa lessicale, ma resta tutto sommato circoscritto, lo stesso meccanismo può essere meglio apprezzato in corrispondenza dell'interruzione strofica. Pascoli dispiega un'ampia gamma di moduli iterativi che servono a collegare, tramite il richiamo lessicale, due strofe consecutive. Si va dalle anadiplosi in senso stretto, in una riproposizione del meccanismo delle *coblas capfinidas* provenzali: «stingesi, e muore. // *Muore?* Anche un sogno, che sognai! Germogli» (*Germoglio*, vv. 36-37), «Non so; non ricordo: *piangevi*. // *Piangevi*: io sentii per il viso» (*Il bacio del morto*, vv. 13-14), «fiamma che *scoppia*. // *Scoppia* con gioia stridula la scorza» (*Il castagno*, vv. 52-53), «ch'è *ciò che ci vuole*. // Sì, *ciò che ci vuole*. Le loro» (*Canzone di marzo*, vv.

30-31), «bisbigli, con le sue *dolci parole*: // *dolci parole* dette per gli assenti» (*La mia malattia*, vv. 13-14), «d'un vago ricordo *che dorma*; // *che dorma* nel cuore ed esali» (*Il sogno della vergine*, vv. 28-29), «dormono in lunghe file, come *stanchi*; / *stanchi* di voli, ora sognati almeno» (*Diario autunnale IV*, vv. 6-7), «gettan ombre di pii *segni di croce*... // *segni di croce*, sul morir del giorno» (*Il soldato di San Piero in Campo*, vv. 12-13), «tra un lungo dei fanciulli urlo *s'inalza*. // *S'inalza*; e ruba il filo dalla mano» (*L'aquilone*, vv. 27-28), «una fanfara / che corre il cielo rapida? È il *fringuello*. // *Fringuello* e cincia ognuno già prepara» (*Italy II*, vv. 29-30). Già da questa esemplificazione parziale, peraltro, è possibile riconoscere la varietà di esiti stilistico-retorici a cui il modulo viene piegato, dalla messa in dubbio alla conferma, dalla precisazione ragionativa al rilancio narrativo alla messa a fuoco sensibile dell'ente.

Seguono le anafore: «*venne* il suo bimbo e chiese la novella. // *Venne* ai suoi piedi: ella contò del Topo» (*Dopo?*, vv. 3-4), «*quando vi sente*, *pensa alle grascie*: // *quando vi sente*, *pensa ai padroni*» (*Primo canto*, vv. 22-23), «*Via via / si senti la campana di San Vito*, // *si senti la campana di Badia*» (*L'Angelus*, vv. 6-7), «*vanno a far l'erba sul cader del sole*. // *Vanno*, appuntata al fianco la gonnella» (*Le armi*, vv. 148-149).

Per arrivare poi a casi più complessi, con riprese combinate:

Il giorno è coperto di brume.
Quel flebile suono è del *vento*,
quel labile tuono è del FIUME.

È il FIUME ed è il *vento*, so bene,
che vengono vengono, intendo,
così come all'anima viene (*Notte d'inverno*, vv. 37-42)

canta PASSANDO a piè dei monti il fiume.

PASSA sotto la gran Pania alla Croce
cantando, ed una lunga nube appare,
bianca di sole, al suo passar veloce.

PASSA *cantando*: Al mare! Al mare! Al mare!
e l'Alpe azzurra ne rimbomba in cerchio,
e il cielo azzurro vede là fumare (*Italy II*, vv. 136-142).

In tutti questi casi è facile vedere come la presenza di una o più ripetizioni lessicali contribuisca a segnalare la pausa dello stacco strofico, marcando ulteriormente l'interruzione metrica e sintattica, oltre che gra-

fica. Allo stesso tempo, però, proprio la ripetizione funziona da segnale di ripresa del discorso interrotto, fornendo l'impulso, tanto concettuale quanto latamente ritmico, perché il movimento che si era arrestato riparta.

Anche al di là delle figure retoriche tradizionali, comunque, l'attacco di strofa ospita spesso una ripresa lessicale. Uno stilema molto diffuso è quello di collocare in apertura di una strofa una parola presente in posizione libera nella strofa precedente:

Si sente un galoppo lontano
(è la...?),
che viene, che corre nel *piano*
con tremula rapidità.

Un *piano* deserto, infinito;
tutto ampio, tutt'arido, eguale (*Scalpittio*, vv. 1-6)

E nella notte, che ne trascolora,
un immenso iridato *arco* sfavilla,
e i portici profondi apre l'aurora.

L'*arco* verde e vermiglio arde, zampilla,
a frecce, a fasci; e poi palpita, frana (*Il transito*, vv. 13-17).

Oltre a rilanciare il discorso, il procedimento comporta una messa in evidenza dell'elemento designato. In particolare, se la parola ripetuta è pregnante quanto a significato nell'economia del testo, la ripresa in attacco strofico ne promuove un ulteriore ispessimento semantico, aggiungendo eventuali strati allegorici o simbolici. Si veda il «piano» di *Scalpittio*, che con la ripresa viene corredato di una serie di attributi volti a qualificarne meglio il significato allegorico, relativo alla vita intesa come squallido deserto solo alterato dalla minaccia, lontana ma sempre percepibile, della morte.

La funzione di messa in rilievo è ulteriormente esaltata nei casi in cui al termine ripreso in attacco di strofa è fatta seguire una pausa sintattico-intonativa immediata. Lo stilema si presta a diversi esiti, dalla precisazione ragionativa o ragionativo-memoriale:

A uno a uno tutti vi ravviso,
o miei compagni! e te, *si*, che abbandoni
su l'omero il pallor muto del viso.

Si: dissi sopra te l'orazioni,

e piansi: eppur, felice te che al vento (*L'aquilone*, vv. 40-44),

alla messa a fuoco descrittiva, non senza eventuali risonanze metaforiche:

Ma non v'era che il *cielo* alto e sereno.
Non ombra d'uomo, non rumor di péste.

Cielo, e non altro: il cupo cielo, pieno
di grandi stelle; il cielo, in cui sommerso
mi parve quanto mi pareva terreno (*Il bolide*, vv. 44-48),

ma anche a uno sviluppo di tipo lirico-narrativo:

Si tagliò da una siepe – era un mattino
triste ma dolce – il suo bordone, e, volta
la fronte, *mosse* per il suo cammino.

Si: *mosse*. E quella era la siepe folta
d'un camposanto, ed era il camposanto (*Il bordone*, vv. 1-5).

Quello di collegare due strofe tramite una ripresa lessicale è un meccanismo largamente diffuso in poesia, quasi topico. Nel caso di Pascoli, però, l'insistenza quantitativa e la varietà qualitativa (della quale qui non si è potuto dare che un assaggio), rivela una funzionalità non meramente esteriore. Queste ripetizioni rispondono a un'esigenza tipica della scrittura pascoliana, ossia quella di stabilire collegamenti in un mondo poetico e in una sintassi del discorso altamente frammentati e a-gerarchici. Con le parole di Soldani (1993: 72), che si riferiscono nello specifico alle anaplosi ma che valgono per molti tipi di ripetizione pascoliani:

un fenomeno che andrà in prima istanza connesso alla già vista ricerca di una sintassi del periodo elementare, che, rifuggendo dai nessi subordinativi, si deve necessariamente affidare a delle figure iterative, che fungano da connettori frasali e siano in grado di "rilanciare", di far progredire il discorso.

Questa necessità è tale da giungere, talvolta, a investire l'intera compagine testuale. Si prenda *Valentino*⁹ (corsivo del testo):

⁹ Per esempi analoghi cfr., sempre dai *Canti*, *L'usignolo e i suoi rivali*. Da *Myricae* si vedano invece, tra i possibili, *Dalla spiaggia* (soprattutto la parte II), *Il piccolo mieti-*

Oh! Valentino vestito di nuovo,
 come le brocche dei biancospini!
 Solo, ai piedini provati dal rovo
 PORTI la pelle de' tuoi piedini;

PORTI le scarpe che mamma ti fece,
 che non mutasti mai da quel dì,
 che non costarono un picciolo: in vece
costa il vestito che ti cucì.

costa; ch   mamma gi  tutto ci spese
 quel tintinnante salvadanaio:
 ora esso   vuoto; e cant  pi  d'un mese,
 per riempirlo, tutto il pollaio.

Pensa, a Gennaio, che il fuoco del ciocco
 non ti bastava, tremavi, ahim !,
 e LE GALLINE cantavano, *Un cocco!*
ecco ecco un cocco un cocco per te!

Poi, LE GALLINE chiocciarono, e venne
 Marzo, e tu, magro contadinello,
 restasti a mezzo, cos , con le penne,
 ma nudi i piedi, COME UN UCCELLO:

COME L'UCCELLO venuto dal mare,
 che tra il ciliegio salta, e non sa
 ch'oltre il beccare, il cantare, l'amare,
 ci sia qualch'altra felicit .

Senza contare le corrispondenze meno esposte ma pur sempre suscettibili di creare un collegamento, quasi ogni strofa si apre riprendendo un termine della strofa precedente, creando una sorta di flusso continuo che attraversa l'intera poesia pur in presenza della consueta parcellizzazione sintattica.

Il discorso fatto fin qui   del resto applicabile anche alle interruzioni intrastrofiche.   quanto accade per esempio nei casi in cui un'anafora si dispone a cavallo di due versi coincidenti rispettivamente con la chiusura e con l'apertura di un periodo sintattico. La forma strofica ideale per

questa configurazione è la quartina, quasi naturalmente portata all'articolazione sintattica in due distici¹⁰, per i quali l'anafora ai vv. 2-3 può fungere da punto di snodo:

Non si prepara a rifiorire il prato:
 VIENE LA BRINA e mangia ogni suo stelo.
 VIENE LA BRINA, ed anche viene il gelo...
 – *E così dunque non accadde allora?* –

Ma il monte allora ritornò turchino,
 e fiorirono i peschi e gli albicocchi.
Era fiorito il mandorlo e il susino,
 metteva il melo foglie e fiori agli occhi (*Nell'orto*, vv. 21-28)¹¹.

Ma si veda anche questa sestina, articolata dal punto di vista sintattico in tre distici:

E gracidò nel bosco la cornacchia:
il sole si mostrava a finestrelle.
Il sol dorò la nebbia della macchia,
 POI si nascose; e piovve a catinelle.
 POI tra il cantare delle raganelle
 guizzò sui campi un raggio lungo e giallo (*Pioggia*, vv. 2-7).

In tutti questi casi l'effetto statico, di blocco della corrente informativa, che ogni ripetizione porta naturalmente con sé convive con una spinta propulsiva, per cui l'elemento ripetuto è al contempo ritorno al già detto e impulso per un nuovo sviluppo del discorso. Disponendosi a cavallo della pausa, così, la ripetizione finisce al tempo stesso per metterla in rilievo e per superarla.

3. Conclusioni

Altri fenomeni stilistici potrebbero essere citati. Già da questa pur breve indagine, comunque, si può riconoscere come l'unione tra ripetizione lessicale e interruzione metrica o sintattico-intonativa intercetti elementi ed esigenze profondi della poesia pascoliana.

¹⁰ E particolarmente in Pascoli, cfr. Pazzaglia (1974: 93 e n. 23).

¹¹ Corsivo del testo.

Innanzitutto lo spezzato impressionistico¹², dove una sintassi giustappositiva e frammentata corrisponde a un modo peculiare di percepire la realtà e produce effetti ritmici inediti rispetto alla versificazione tradizionale. Nel primo paragrafo si è visto come le ripetizioni possano supportare queste nuove configurazioni: figure retoriche del tutto tradizionali finiscono così per contribuire alla messa in evidenza dell'innovazione, e al tempo stesso conoscono un nuovo dinamismo quando non proprio una rifunzionalizzazione. In secondo luogo, proprio in questo clima di frammentazione generalizzata, si impone la necessità di istituire un nuovo tipo di coesione testuale, per rispondere alla quale le ripetizioni, in virtù della loro funzione connettiva, anaforica e cataforica, si rivelano uno degli strumenti privilegiati e maggiormente efficaci.

Non è questa la sede per affondi comparativi, ma mi sembra incontestabile che il lavoro pascoliano di rifunzionalizzazione delle ripetizioni lessicali abbia avuto ricadute anche sui poeti immediatamente successivi. Per tenersi a un solo esempio, lo sfruttamento delle pause in contesti dialogici e in corrispondenza di iterazioni, con valorizzazione pragmatica di queste ultime, è ampiamente riscontrabile in poeti crepuscolari o para-crepuscolari come Moretti e Gozzano, oppure in un Saba. E se certamente le fonti di simili procedimenti possono essere rintracciate in un ampio spettro di autori, da certi minori dell'Ottocento ai post-simbolisti francesi e belgi, è difficile credere che le elaborazioni pascoliane non siano state tenute presenti, con buona pace delle eventuali negazioni da parte dei diretti interessati (si pensi alla dichiarata estraneità di Saba). La stessa paratassi spinta, quando non esasperata, di molti poeti primonovecenteschi, può aver guardato all'esempio di Pascoli per le modalità di impiego della ripetizione a fini strutturanti e coesivi. Si pensi qui, e sia detto come mero spunto comparativo, alle iterazioni ossessive di Palazzeschi (in particolare quello pre-incendiario), o all'importanza che le ripetizioni hanno per la strutturazione della frase nella sintassi spesso elementare di Corazzini o, ancora, di Moretti.

Bibliografia

Beccaria, Gian Luigi (1970). *Metrica e sintassi nella poesia di Giovanni Pascoli*. Torino, Giappichelli.

Contini, Gianfranco (1970). *Il linguaggio di Pascoli*. In: *Varianti e altra linguistica*. Torino, Einaudi: 219-245.

¹² Sull'impressionismo pascoliano si veda almeno il classico Contini (1970).

- D'Annunzio, Gabriele (1993). *Versi d'amore e di gloria II*. Milano, Mondadori.
- Debenedetti, Giacomo (1979). *Pascoli: la «rivoluzione inconsapevole»*. Milano, Garzanti.
- Fónagy, Ivan (1982). *La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica*. Bari, Dedalo.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (2014). *Antologia pascoliana*. Roma, Carocci.
- Mortara Garavelli, Bice (2015). *Manuale di retorica*. Milano, Bompiani.
- Pazzaglia, Mario (1974). *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvecchio*. In: *Teoria e analisi metrica*. Bologna, Pàtron: 77-127.
- Pascoli, Giovanni (1974). *Myricae*. A cura di Giuseppe Nava, Firenze, Sansoni.
- Pascoli, Giovanni (1994). *Primi poemetti*. A cura di Odoardo Becherini, Milano, Mursia.
- Pascoli, Giovanni (2001). *Canti di Castelvecchio*. A cura di Giuseppe Nava, Milano, Rizzoli.
- Soldani, Arnaldo (1993). *Archeologia e innovazione nei "Poemi Conviviali"*. Firenze, La Nuova Italia.
- Zoccarato, Giovanna (2015). *Le strutture parentetiche nella lirica italiana tra Otto e Novecento*. In «Stilistica e metrica italiana» 15: 129-184.

INDICE DEI NOMI

- Abicht, Rudolf 13
Achmatova (Gorenko), Anna Andreevna [Ахматова (Горенко), Анна Андреевна] 149, 150, 152
Adorno, Theodor Wiesengrund 131n
Afribo, Andrea 181n, 185n
Agamben, Giorgio 121
Agazzi, Elena 127n
Agostino, Aurelio, santo 14n
Aichinger, Ilse 7, 127-135
Aksënov, Vasilij Pavlovič [Аксёнов, Василий Павлович] 152, 153
Aland, Kurt 12n
Albany, Luisa Massimiliana Carolina Emanuella, Principessa di Stolberg-Gedern, Contessa di 81n
Albonico, Simone 182
Aleškovskij, Iosif (Juz) Efimovič [Алешковский, Иосиф (Юз) Ефимович] 153
Alfieri, Vittorio 7, 77-83
Alighieri, Dante 165-168, 170-172, 178 e nota, 180, 181, 182n
Amaltheo, Giovan Battista 183n
Anders, Günther 131
Andersen, Henning 20
Anglani, Bartolo 81
Arends, Jacques 51
Ariella S. 30, 33
Aristide Quintiliano 61 e nota
Arrivabene, Giovan Francesco 183n, 184, 185
Arvisais, Alexandra 118
Assaneo, M. Florencia 63, 66n, 67, 68
Astaf'ev, Viktor Petrovič [Астафьев, Виктор Петрович] 153
Attoun, Lucien 141
Auzzas, Ginetta 186n
Bachmann, Ingeborg 128n, 132 e nota, 133, 134 e nota
Badoer, Giovanni 183n
Baer, Ulrich 127
Baldacci, Luigi 99n
Baldelli, Ignazio 180n
Baldini, Antonio 100 e nota
Banse, Rainer 26
Barner, Wilfried 134n
Bartolomeo, Cristina 38, 40, 67
Basil, Otto 130 e nota
Bausi, Francesco 178n
Becagli, Clara 127n
Beckett, Samuel 140-142
Beethoven, Ludwig van 66, 67, 72-74
Beccaria, Gian Luigi 206n
Beltrami, Pietro G. 166n, 168, 173, 178n, 191-195, 198
Bembo, Pietro 178n
Benveniste, Émile 133 e nota
Berch, Michail Jur'evič [Берг, Михаил] 156n, 157n
Bernardo da Siena 183n
Bernart de Ventadorn 193
Bernauer, Rudolf 88, 89n
Bernhard, Thomas 129
Berreur, François 141
Berruto, Gaetano 49, 51n
Betten, Anne 23n, 25, 26n

- Bianco, Monica 180n
 Bickerton, Derek 51
 Bigi, Emilio 77n
 Billiani, Francesca 111, 112
 Billy, Dominique 191, 194
 Binni, Walter 77n, 78n, 110n
 Bitov, Andrej Georgievič [Битов, Андрей Георгиевич] 153
 Bodrero, Emilio 100 e nota
 Boersma, Paul 41
 Bonifazi, Anna 11, 12, 15n
 Bonnier, Anaïs 141, 142
 Bonsanti, Alessandro 109-112, 114, 115
 Borgese, Giuseppe Antonio 100 e nota
 Bortolini, Umberta 41
 Bozzola, Sergio 181n
 Brahm, Otto 88
 Brambilla, Marina M. 23n
 Brecht, Bertolt 95, 96 e nota
 Breton, André 118, 119
 Brežnev, Leonid Il'ič [Брежнев, Леонид Ильич] 152
 Britonio, Girolamo 183n
 Brugnolo, Furio 168, 175
 Brun, Catherine 146
 Bulgakov, Michail Afanas'evič [Булгаков, Михаил Афанасьевич] 150, 151, 158
 Butler, Judith 118
 Вуков, Vasil' Vladimirovič [Быков, Василь Владимирович] 153
 Cahun, Claude 7, 17-123
 Camões, Luis de 197
 Canepari, Luciano 67
 Caruana, Luigi 105
 Caracciolo, Giovan Francesco 183n
 Cardinaletti, Anna 41
 Carpi, Guido [Карпи, Гуидо] 7, 150, 156
 Carrai, Stefano 180n
 Casani, Emanuele 41
 Castellana, Riccardo 99n, 100n, 101 e nota, 106
 Cecchi, Emilio 101 e nota
 Celan, Paul 131n, 134n, 135n
 Céline, Louis-Ferdinand [Селин, Луи-Фердинанд] 155
 Cercignani, Fausto 127n
 Chauvet, Bertrand 139
 Chéreau, Patrice 139
 Chew, Geoffrey 65n
 Chomsky, Noam 38n
 Citati, Pietro 115n
 Civ'jan, Tat'jana Vladimirovna [Цивьян Татьяна] 151
 Clackson, James 16n
 Clark, Herbert H. 38-40
 Contemori, Carla 41
 Contini, Gianfranco 111, 112, 113 e nota, 166, 182n, 213n
 Cooper, Grosvenor W. 66, 72
 Corazzini, Sergio 213
 Corbin, Solange 14
 Corley, Martin 38
 Cornulier, Benoît 195
 Cozzolino, Mauro 24
 Crocco, Claudia 24, 25, 38, 39n
 Čudakov, Aleksandr Pavlovič [Чудаков, Александр Павлович] 159
 Čudakova, Marietta Omarovna [Чудакова, Мариэтта Омаровна] 150, 155, 159
 Čukovskaja, Lidija Komeevna [Чуковская, Лидия] 151
 Cvetaeva, Marina Ivanovna [Цветаева, Марина Ивановна] 155
 D'Annunzio, Gabriele 206n
 D'Azzia, Giovan Battista marchese Della Terza 184n, 185n
 Dal Negro, Silvia 53

- Dalla Via, Stefano 110n
 Daniele, Joseph R. 70
 Davanzati, Mariotto 183n
 De André, Fabrizio 174
 de Bot, Kees 50
 De Marchi, Emilio 105
 De Robertis, Giuseppe 100 e nota
 De Roberto, Federico 106
 De Sisto, Mirella 7, 196n, 198, 199
 Debenedetti, Giacomo 99n, 100n, 101, 103, 202, 204
 Deevy, Patricia 40
 Del Vento, Christian 79n
 Delbo, Charlotte 121
 Della Casa, Giovanni 165, 167, 171, 178n, 179n
 Deppermann, Arnulf 24, 25
 Di Benedetto, Arnaldo 78 e nota
 Di Girolamo, Costanzo 191, 197n
 Di Salvo, Maria 13
 Diaz, Sylvain 144n
 Dieck, Marianne 55 e nota
 Didot, François-Ambroise 79
 Diner, Dan 135n
 Ding, Nai 68
 Dobrenko, Evgenij Aleksandrovič [Добренко, Евгений Александрович] 149, 150, 152, 153, 155
 Dobyčín, Leonid Ivanovič [Добычин, Леонид Иванович] 151
 Dombrovskij, Jurij Osipovič [Домбровский, Юрий Осипович] 153
 Donnarumma, Raffaele 111
 Dossena, Giampaolo 77n
 Dovetto, Francesca M. 40, 43
 Dovetto, Miriam 24n, 25
 Dovlatov (Mečik), Sergej Donatovič [Довлатов (Мечик), Сергей Донатович] 153
 Drake, Carolyn 63, 65
 Družinin, Pëtr Aleksandrovič [Дружинин, Петр] 150
 Dubin, Boris Vladimirovič [Дубин, Борис Владимирович] 158
 Duchâtel, Eric 139
 Duffell, Martin J. 192, 193, 196 e nota, 198
 Dugas, Marie-Claude 119
 Dürrenmatt, Friedrich 134n
 Džurova, Aksinija 12n
 Eĵchenbaum, Boris Michajlovič [Эйхенбаум Борис] 158
 Epstein, Mikhail 157
 Erofeev, Venedikt Vasil'evič [Ерофеев, Венедикт Васильевич] 153
 Escalante, Aquiles 51
 Etkind, Efim Grigorjevič [Эткинд, Ефим Григорьевич] 152
 Fässler, Simone 128n
 Fassò, Luigi 77n
 Featherstone, Jeffrey 14n
 Ferrero, Giuseppe Guido 77n
 Féry, Caroline 192, 198
 Fetting, Hugo 90
 Fiehler, Reinhard 26
 Finneran, Denise A. 38, 40 e nota, 45
 Fiorentini, Isabella 110n
 Fischer, Brigitte B. 128n
 Fischer-Lichte, Erika 89n
 Fishman, Joshua 50 e nota
 Fónagy, Ivan 206n
 Förster, Sascha 90n
 Foucault, Michel 119
 Fox Tree, Jean E. 38, 39
 Fozio, patriarca 14n
 Fraenkel, Eduard 12, 16
 Fratta, Aniello 191

- Freiberg, Cassandra 12n
 Friedemann, Nina S. de 49, 51
 Fubini, Mario 77n, 78 e nota
 Gadda, Carlo Emilio 7, 109-115
 Gandlevskij, Sergej Markovič [Гандлевский, Сергей] 154
 Ganeri, Margherita 106n
 Garraffa, Maria 41
 Gavazzeni, Franco 171
 Gemelli, Monica 40
 Genet, Jean 141, 143
 Gherardi, Giovanni da Prato 183n
 Giacomo da Lentini 165, 171
 Giles, Howard 56
 Ginguené, Pierre-Louis 79n
 Ginzburg, Lidija Jakovlevna [Гинзбург, Лидия Яковлевна] 157, 159
 Giovannetti, Paolo 166n
 Giovanni Battista, santo 16
 Gogol', Nikolaj Vasil'evič [Гоголь, Николай Васильевич] 156
 Goldblatt, Harvey 14n
 Goldman-Eisler, Frieda 39
 Goodwin, Charles 24
 Gonzaga, Scipione 187
 Gorni, Guglielmo 177, 183
 Gozzano, Guido 213
 Gregory, Michelle L. 16n
 Grenoble, Lenore A. 51
 Grojs, Boris Efimovič [Гройс, Борис] 149
 Grosjean, François 50
 Guidolin, Gaia 178 e nota, 179, 182
 Gukovskij, Grigorij Aleksandrovič [Гуковский Григорий Александрович] 150
 Guo, Ling-yu 39, 40, 41n, 43 e nota, 45, 67
 Gvozdanović, Jadranka 13, 14
 Hadley, Pamela 37 e nota, 40
 Hayes, Bruce 68
 Heidegger, Martin 132n
 Heilmann, Matthias 90
 Heine, Carl 88
 Heritage, John 24
 Hetzer, Tanja 129n
 Hieke, Adolf E. 40
 Holland, Meridel 14n
 Ihrering, Herbert 95
 Ilse O. 26 e nota, 27-30
 Ionesco, Eugène 141, 142
 Iskander, Fazil' Abdulovič [Искандер, Фазиль Абдулович] 153
 Italia, Paola 113
 Ivanova-Mavrodinova, Vera 12n
 Ivanova, Natal'ja Borisovna [Иванова, Наталья] 158
 Ivanovic, Christine 134n
 Jacobs, Bart 51
 Jacobson, Siegfried 89
 Jagić, Vatroslav 12n, 13n, 14 e nota, 17, 18
 Jakobson, Roman Osipovič 13
 Jenni, Adolfo 77n
 Jessner, Leopold 7, 87-96
 Kantemir, Antioch Dmitrievič 15
 Károlyi, Ottó 62 e nota, 68
 Kaufman, Terrence 49, 50
 Kaun, Abigail 68
 Kaverin, Veniamin Aleksandrovič [Каверин, Вениамин Александрович] 156
 Kerr, Alfred 87n, 89 e nota
 Kiedaisch, Petra 131n
 Koltés, Bernard-Marie 139
 Komfort-Hein, Susanne 130n, 133 e nota

- Kostenečki, Konstantin 14n
 Kostova, Krasimira 15 e nota
 Krafft-Ebing, Richard Freihardt von 120
 Kraus, Karl 130
 Kremer, Gisela 129n
 Kremer, Klara 129n
 Kržižanovskij, Sigizmund Dominikovič
 [Кржижановский, Сигизмунд
 Доминикович] 151
 Kuhns, David F. 89n
 Kurz, Josef 12n
 Labov, William 25
 Lagarce, Jean-Luc 7, 139-147
 Large, Edward W. 63
 Latini, Micaela 131n
 Lavezzi, Gianfranca 166n
 Lejderman Naum Lazarevič [Лейдерман,
 Наум] 154
 Leonard, Laurence B. 40
 Leonardi, Simona 23n
 Leopardi, Giacomo 168
 Leperlier, François 117n, 118 e nota, 121
 Le Pors, Sandrine 140
 Levelt, Willem J. 37, 39
 Levenson, Michael 119
 Levi, Primo 121
 Lewis, Anthony 51
 Li, Wei 50, 52
 Liberati, Arnaldo 110n
 Limonov (Savenko), Eduard Veniaminovič
 [Лимонов (Савенко), Эдуард
 Вениаминович] 153
 Lipoveckij, Mark Naumovič [Липовецкий,
 Марк] 154
 Lipski, John M. 51-56
 London, Justin 63, 65, 66
 Lopes, Óscar 195
 Lucius-Hoene, Gabriele 24, 25
 Lüdtke, Ulrike M. 26
 Luo, Huan 68
 Luperini, Romano 99n, 101
 Luzzatti, Claudio G. 42n
 Maclay, Howard 39
 Mac Orlan, Pierre 120
 Maggi, Ottaviano 183n
 Mandel'stam, Osip Emil'evič [Мандельштам,
 Осип Эмильевич] 151, 155, 158
 Mango, Lorenzo 140
 Manzotti, Emilio 110n, 112, 114n
 March, Ausiàs 196 e nota, 197n
 Marchi, Marco 99n, 102n, 105
 Marcuse, Herbert 131 e nota
 Marotta, Giovanna 41n
 Marra, Francesca 7, 41n, 67
 Martelli, Mario 178n
 Mascagni, Pietro 174
 Mazzotta, Clemente 77n
 Megenney, William 52
 Meinhard, Carl 88
 Mengaldo, Pier Vincenzo 178 e nota, 201n
 Menichetti, Aldo 166, 175, 186n
 Meyer, Leonard B. 66, 72
 Michaelis, Laura A. 16n
 Michaelis, Susanne M. 49
 Michel, Gabriele 27n
 Michie, Helga 129n
 Migdalski, Krzysztof 16
 Miriam H. 26 e nota, 27, 29, 30
 Moldavskij, Dmitrij Mironovič [Молдавский,
 Дмитрий] 150
 Molini, Giovanni Claudio 79n, 80
 Molza, Francesco Maria 183n
 Moñino, Yves 52
 Monnier, Adrienne 120
 Montale, Eugenio 111

- Montemayor, Jorge de 197n
Montes Giraldo, José Joaquín 51
Moore, Marcel 118
Moretti, Marino 213
Mortara Garavelli, Bice 204n
Morton, Thomas 49
Mühlhäusler, Peter 49
Müllenmeister, Horst 87n
Muysken, Pieter 50n, 55
Muzio, Girolamo 183n, 185n, 186, 188
Myers-Scotton, Carol 53
Nabokov, Vladimir Vladimirovič [Набоков, Владимир Владимирович] 155
Natanaèle, discepolo 16
Née, Laure 142
Neera (nata Anna Maria Zuccari) 105
Nestle, Eberhard 12n
Nestle, Erwin 12n
Oberhuber, Andrea 118
Oleša, Jurij Karlovič [Олеша, Юрий Карлович] 151
Osgood, Charles E. 39
O'Shaughnessy, Douglas 41n
Osipov, Boris Ivanovič 13
Ostromir, principe 13
Palazzeschi, Aldo 213
Palmer, Caroline 63
Pancrazi, Pietro 100
Pannain, Guido 66n
Paolieri, Ferdinando 100n
Papini, Giovanni 100 e nota, 101
Parenti, Carlo 111
Parkvall, Mikael 51n
Parncutt, Richard 63, 65
Pascoli, Giovanni 7, 201-213
Pasternak, Boris Leonidovič [Пастернак, Борис Леонидович] 149, 152, 156
Pastore Stocchi, Manlio 186n
Patel, Aniruddh D. 70
Paterno, Ludovico 183n
Patiño Rosselli, Carlos 49, 51
Pavis, Patrice 146
Pazzaglia, Mario 212n
Pelevin, Viktor Olegovič [Пелевин, Виктор Олегович] 155, 157
Peterle, Astrid 118
Petrarca, Francesco 165-175, 178-183, 185, 187, 188, 194n
Petroni, Franco 99n
Picchio, Riccardo 15 e nota
Pinotti, Giorgio 112n, 113n
Pirrotti, Umberto 168
Piscator, Erwin 95
Platen, Edgar 131n
Platonov (Klimentov), Andrej Platonovič [Платонов (Климентов), Андрей Платонович] 151, 155
Poeppel, David 63, 66-68
Pontevecchio, Silvio 183 e nota, 184 e nota
Porena, Claudio 165n
Praloran, Marco 165, 168, 177, 181n, 182n, 188
Prezzolini, Giuseppe 101
Prigov, Dmitrij Aleksandrovič [Пригов, Дмитрий Александрович] 154
Puccini, Mario 100
Py, Oliver 145
Racine, Jean 143
Rastier, François 121
Ratmann, Annette 130n, 133
Reed, Carol 127
Reershemius, Gertrud 31n
Reinhardt, Max 88, 89n, 90n, 95
Renzi, Lorenzo 178n
Retko, copista 13n

- Rickford, John R. 49
 Rimmele, Johanna M. 63
 Rodocanachi, Lucia 112n
 Rolli, Paolo 167
 Romagno, Domenica 41n
 Roscioni, Gian Carlo 110n, 113n-115n
 Rossellini, Roberto 127
 Rossi, Mario 192, 198
 Rispoli, Matthew 37 e nota, 38n, 40
 Rühle, Günther 88-90, 92-94
 Ryngaert, Jean-Pierre 140
 Saba, Umberto 213
 Salvi, Ottaviano 183n
 Sannazaro, Jacopo 183n
 Santini, Stefano 186-188
 Saraiva, António 195
 Sarrazac, Jean-Pierre 139n, 140, 144, 145
 Sarro, Antonello
 Šauro, Vasilij Filimonovič [Шауро, Василий Филимонович] 153
 Savettieri, Cristina 109n, 113n, 114
 Sävoca, Giuseppe 103 e nota
 Savy, Renata 25, 38, 39n, 41 e nota
 Scalia, Natale 100n
 Schenker, Alexander M. 12n
 Scherer, Klaus R. 26
 Schiller, Friedrich von 88, 95
 Scholl, Hans 134 e nota, 135
 Scholl, Inge 134n
 Scholl, Sophie 134 e nota, 135
 Schwarz-Friesel, Monika 26
 Schwegler, Armin 49, 51, 52, 54
 Schwitalla, Johannes 24 e nota, 26n
 Schwob, Marcel 119
 Selting, Margret 27n
 Segre, Cesare 79
 Seidler, Miriam 128n, 129n
 Sermon, Julie 141-143
 Shakespeare, William 93 e nota, 94
 Simon, Jonathan Z. 68
 Simons, Peter 63, 66n
 Smith, Norval 55
 Snowling, Margaret J. 41
 Sokolov, Aleksandr (Saša) Vsevolodovič [Соколов, Александр (Саша) Всеволодович] 153
 Soldani, Arnaldo 165, 178, 210
 Šolochov, Michail Aleksandrovič [Шолохов, Михаил Александрович] 151, 153
 Solženicyn, Aleksandr Isaevič [Солженицын, Александр Исаевич] 156
 Stalin (Džugašvili), Iosif Vissarionovič [Сталин (Джугашвили), Иосиф Виссарионович] 151, 152
 Stein, Peter 89n
 Steinwendtner, Brita 129n
 Stewart, Oliver W. 38
 Storace, Erasmo Silvio 131n
 Strugackij, Arkadij Natanovič [Стругацкий, Аркадий Натанович] 153
 Strugackij, Boris Natanovič [Стругацкий, Борис Натанович] 153
 Šubinskij Valerij Igorevič [Шубинский Валерий] 158
 Šukšin, Vasilij Makarovič [Шукшин, Василий Макарович] 153
 Szondi, Peter 131n
 Talbot, Armelle 145
 Tarchetti, Iginio Ugo 105
 Tasso, Torquato 89n, 165, 167, 171, 172
 Tatti, Silvia 82
 Tecchi, Bonaventura 113
 Tellini, Gino 78
 Teodòro Studita, santo 14
 Thibaudat, Jean-Pierre 139
 Thomason, Sarah 49, 50

- Tichanov, Galin Vassilev [Тиханов, Галин] 155
- Timenčik, Roman Davidovič [Тименчик, Роман] 152, 155
- Toporov, Vladimir Nikolaevič [Топоров Владимир] 151
- Tortora, Massimiliano 99n
- Tozzi, Emma Palagi 102, 103
- Tozzi, Federico 7, 99-106
- Tozzi, Glauco 102 e nota, 103 e nota
- Trifonov, Jurij Valentinovič [Трифонов, Юрий Валентинович] 153
- Vaghinov (Vagengejm), Konstantin Konstantinovič [Вагинов (Вагенгейм), Константин Константинович] 151
- Vajs, Josef 12n
- Valiavitcharska, Vessela 13, 15n
- Vampilov, Aleksandr Valentinovič [Вампилов, Александр Валентинович] 153
- Večerka, Radoslav 12n
- Vela, Claudio 113n
- Veližev, Michail Bronislavovič [Велижев, Михаил] 156
- Velli, Giuseppe 182n
- Verdi, Giuseppe 69
- Verga, Giovanni 99
- Villaroèl, Giuseppe 100n
- Vincent, Jean-Pierre 144n
- Vindelino da Spira 179n
- Vittorini, Elio 112
- Vojnovič, Vladimir Nikolaevič [Войнович, Владимир Николаевич] 153
- Vvedenskij, Aleksandr Ivanovič [Введенский, Александр Иванович] 155
- Wackernagel, Jacob 12 e nota, 16
- Waletzky, Joshua 25
- Watanabe, Michiko 38
- Watzlawick, Paul 61
- Weigel, Hans 127-129
- Weinreich, Uriel 50
- Weiss, Peter 134n
- Whaley, Lindsay J. 51
- Wijnen, Frank 40
- Windsor, W. Luke 66
- Zachmann, Gayle 120
- Zalambani, Maria 153
- Zaloznjak, Andrej Anatolevič 16
- Zanardo, Monica 7, 78n
- Zoccarato, Giovanna 206n
- Zuliani, Luca 7, 172n, 178n

ELENCO DEGLI AUTORI

Antonietta Bivona

Università degli Studi di Catania

Desiré Calanni Rindina

Università degli Studi di Catania

Guido Carpi

Università Napoli l'Orientale

Silvia Vincenza D'Orazio

Università degli Studi di Milano

Mirella De Sisto

Università di Tilburg

Andrea Di Manno

Sapienza Università di Roma

Raffaele Donnarumma

Università di Pisa

Matteo Iacovella

Sapienza Università di Roma

Rita Luppi

Università degli Studi di Milano

Francesca Marra

Università per Stranieri di Siena

Mara Marsella

Università degli Studi "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara

Sara Moccia

Università di Padova

Ilaria Muoio

Università degli Studi di Siena

Francesca Romoli

Università di Pisa

Carolina Rossi

Università di Pisa

Martina Turconi

Università di Pisa

Marco Villa

Università degli Studi di Siena

Monica Zanardo

Università di Padova

Luca Zuliani

Università di Padova

Finito di stampare nel mese di dicembre 2021
da Tipografia Monteserra S.r.l. - Vicopisano (PI)
per conto di Pisa University Press - Polo Editoriale CIDIC - Università di Pisa