

ANNALI DI CA' FOSCARI
RIVISTA DELLA FACOLTÀ
DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
DELL'UNIVERSITÀ CA' FOSCARI
DI VENEZIA

XLV, 2

2006



Studio Editoriale Gordini

L'ORALITÀ NELLA SCRITTURA

*Modalità di rappresentazione
della parola orale nel testo scritto*

a cura di

MARIA TERESA BIASON

Avvertenza

Le suddivisioni dei contributi, come i titoli che li separano, sono state stabilite dalla curatrice tenendo conto della natura degli assunti.

I titoli delle tre suddivisioni («Sintomo di una nostalgia», La voce della poesia, Una terza lingua) seguono lo stesso criterio. Il primo è una citazione da Paul Zumthor, La presenza della voce, Bologna, il Mulino, 1984, p. 65).

I riferimenti bibliografici posti alla fine di ogni contributo rinviano ai titoli effettivamente citati, eventualmente contraddistinti da un asterisco quando l'autore del contributo stesso ha ritenuto opportuno ampliare la bibliografia.

INDICE

- MARIA TERESA BIASON
7 *Premessa*

PARTE I: «*Sintomo di una nostalgia*»

- MASSIMILIANO BAMPI
31 *Þá mælti konungr*: i discorsi del re all'assemblea nella *Knýtlinga saga*
- LOREDANA BOLZAN
45 Vi racconto con cognizione di causa: aspetti di veridicità nella narrazione di secondo grado
- ANTONELLA GHERSETTI
71 Parola parlata: convenzioni e tecniche di resa nella narrativa araba classica
- SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN
93 Il «passaggio di parole di bocca in bocca»: oralità ed estro narrativo nell'opera di Gianni Celati

PARTE II: *La voce della poesia*

- ANNA MAUCERI TRIMNELL
117 Voci in versi: esempi di trattamento dell'oralità nella poesia contemporanea
- 137 PAOLA MILDONIAN
«Voce da voce»: l'oralità trasferita

PARTE III: *Una terza lingua*

- 155 PIETRO GIBELLINI
Microfono in versi: le voci parlanti nei sonetti
romaneschi del Belli
- 173 ROSELLA DORIGO
Riflessioni sull'uso dell'arabo parlato nella
letteratura teatrale egiziana del primo Novecento
- 193 ALDO TOLLINI
La scrittura dell'oralità nel Giappone antico
- 219 *Indice analitico*
- 223 *List of contributors*

MARIA TERESA BIASON

PREMESSA

Le riflessioni che seguono non possono scaturire, in prima istanza, che dall'indicazione delle differenze fra l'espressione scritta e quella orale; tali differenze si possono manifestare nell'ambito della morfologia, della stilistica, dell'organizzazione discorsiva e della pragmatica, e sono percepite, in alcune culture, come manifestazioni di una diglossia sentita come inevitabile (Goody: 70, 265, 287; Havelock 1983: 81, 110; Ong 1986: 70 e 180), quando non istituzionalizzata (l'arabo ne rappresenta il caso esemplare), in altre, invece, come pratiche accettabili all'interno della varietà insita nei registri linguistici.

Se l'atteggiamento dei linguisti, legato alle scuole e alle epoche, esita fra l'indifferenza davanti ad ogni distinzione e il periodico riaccendersi dell'interesse per l'una o l'altra forma, gli studi di ispirazione antropologica o letteraria hanno costantemente messo in rilievo le diversità fra le due modalità di espressione, anzi, le hanno spesso trasformate in un'opposizione che la storia dell'oralità trova effettivamente modo di confermare per determinate culture e per determinate temperie, ma sulla quale l'analisi di molte manifestazioni della scrittura può avanzare dei dubbi.

Va comunque messo in rilievo che, all'interno delle culture più svariate, i tratti caratterizzanti dell'oralità presentano un numero di costanti così cospicuo da giustificare l'acribia con cui viene isolata e descritta la specificità della comunicazione orale. Per tale ragione pare opportuno evocare qui, in maniera schematica, quei risultati della vasta letteratura critica sull'argomento che possono costituire il *terminus a quo* per i contributi che seguiranno.

Se si volessero estrapolare dalla letteratura critica i tratti identificativi dell'oralità per esporli in ordine di frequenza, il primo posto spetterebbe al suo carattere di evento multisemiotico irripetibile, in cui entrano in gioco non solo l'emissione della voce – già, di

per se stessa, intraducibile in altri sistemi di trasmissione della parola a causa, almeno, del tono, del volume e della rapidità di eloquio – ma anche la mimica e la gestualità: la performance orale diviene una vera e propria «enciclopedia del comportamento» (Havelock 1981: 6) dato che, rivolta com'è ai soli destinatari presenti, deve mettere in atto, soprattutto nei contesti di oralità primaria, ogni mezzo espressivo in grado di assicurare la comprensione, l'approvazione e talvolta anche la memorizzazione del messaggio. Le strategie linguistiche per giungere a tali fini sono relativamente semplici: la necessità di comprensione immediata implica, oltre al predominio della paratassi (Ong 1986: 89 e 149; Zumthor 1984: 166), un numero ristretto di scelte lessicali, e una relativa restrizione delle tematiche; il desiderio di ottenere una rapida approvazione comporta il risveglio delle emozioni e il coinvolgimento dell'ascoltatore tramite frasi imperative, esclamative, interrogative (Goody: 270), oppure tramite l'uso di apostrofi, domande, o addirittura enigmi da risolvere posti direttamente a questo o a quell'ascoltatore (Kazi-Tani: 87-88).

Anche il linguaggio formulare, tratto distintivo per antonomasia del messaggio orale sul piano dello stile, è presente nella narrativa, nella poesia – soprattutto nell'epica – e soprattutto nel dettato di leggi o norme trasmesse oralmente, sia come ausilio mnemonico che come attrazione sensoriale per l'ascoltatore (Zumthor 1984: 140 e *passim*, Ong 1986: 47, 62 e 191; Ong 1989: 98, 165; McLuhan: 51, 80 e 148-149; Kazi-Thani: 160-164), specie se accompagnato dal ritmo regolare (Ong 1986: 63, Zumthor 1984: 155, 158 e *passim*); inoltre, grazie alle generalizzazioni che impone, si rivela il mezzo più adatto a presentare assiologie comuni all'emittente e al destinatario del messaggio. D'altronde il testo orale, che tende a semplificare e a ridurre il pensiero astratto, valorizza ogni forma di stereotipo – formale, tematico, ideologico – in quanto facile luogo di condivisione di valori fra emittente e destinatario (Ong 1986: 46). Il contatto con il pubblico è assicurato, sul piano dello stile, anche da frequenti ridondanze (Ong 1986: 63, Havelock 1981), con il conseguente corollario di numerose varianti, utili per adattare il testo a contesti diversi da quello originario (Ong 1986: 99).

La comunicazione orale appare quindi condizionata dalle necessità di una pragmatica testuale vigile, sotto molteplici forme, al gradimento immediato, alla conservazione e alla diffusione del testo. Ed è proprio sul piano della pragmatica che il testo orale assume un potere di attrazione emotiva più forte del testo scritto e trasforma così le differenze fra le due modalità di espressione

in opposizioni, accentuate dalla scrittura alfabetica e ancor più dalla scrittura a stampa (Ong 1986: 297).

Il deprezzamento della scrittura rispetto alla parola parlata inizia, nella cultura occidentale, con il *Fedro*, e continua per secoli riprendendo le argomentazioni del dialogo di Platone: la scrittura immobilizzerebbe ogni emozione, depaupererebbe l'aspetto sensoriale presente in ogni atto comunicativo, indebolirebbe la memoria; sarebbe, insomma, quel «fiore secco» dotato della possibilità di evocare il fiore vivo della parola senza averne tuttavia le qualità (Ong 1986: 122). Secondo una tipologia discutibile ma ormai consacrata, il suono sarebbe vitale, anche se evanescente, la scrittura, che permane, risulterebbe, per converso, cosa morta; la parola parlata rappresenterebbe un'emanazione del corpo, legata alle pulsioni primarie, là dove la parola scritta, mediata da una tecnologia sempre più sofisticata, è sempre slegata da ogni coinvolgimento emozionale; il messaggio orale chiede una partecipazione attiva – se non altro l'ascolto – chiamando in causa almeno due persone, l'emittente e il destinatario, mentre l'atto della scrittura è un'attività solipsistica che differisce nel tempo i suoi effetti (Zumthor 1984: 41; Ong 1986: 120). Mentre nella comunicazione orale il senso si affida, oltre che alla parola, anche a diverse modalità di espressione di natura paralinguistica che coinvolgono la totalità della persona, la comunicazione scritta si affida solo a strategie linguistiche (Ong 1986: 122), rendendo lo scrittore e il lettore «[des] hommes livresquement momifiés» (Jousse: 23). Conseguentemente, là ove il testo scritto può ricevere nuova vitalità da una ricontestualizzazione in ambito orale (recitazione teatrale, lettura pubblica o altro), il testo orale, proprio per la sua ricchezza in ambito sensoriale ed emozionale, perde, nella trascrizione, molte delle sue potenzialità: nemmeno l'alfabeto fonetico, che sembrerebbe annullare il margine di differenza fra le due modalità di espressione, riesce a restituire alcuni effetti della lingua orale, anzi, finisce per sottolineare quella «frattura tra occhio e orecchio» che teoricamente avrebbe dovuto colmare (Mc Luhan: 53). Se nessuna manifestazione linguistica è perfettamente codificabile in un altro sistema (Cardona: 28), nel caso del passaggio dall'orale allo scritto, questa inadeguatezza è sempre stata imputata alla natura dello scritto, troppo analitica e coercitiva.

Tali richiami ad argomentazioni note, ancorché riduttivi, hanno lo scopo di mettere in rilievo un irrigidimento quasi manicheo che, a partire dal periodo romantico inteso come momento privilegiato

per l'esaltazione della cosiddetta letteratura orale, e poi via via, nei decenni successivi, seguendo l'approfondimento degli studi sull'oralità, aveva indicato quest'ultima come l'unica depositaria dell'autenticità. Ma le teorie romantiche relative ad una letteratura popolare orale sentita come frutto spontaneo di un'anima collettiva, ed eventualmente affidata alla scrittura per mero scopo conservativo, sono state confutate, in prima istanza, proprio da quegli studi che avrebbero dovuto confermarle, e cioè dagli studi relativi alla separazione fra letteratura popolare e letteratura orale (Parry e Lord, Zumthor 1980, Zumthor 1984: 95); in seguito anche l'analisi delle caratteristiche intrinseche della letteratura orale è giunta alla medesima conclusione: lungi dall'essere spontanea, la letteratura orale rivela una cura sempre rinnovata dei tratti formali più salienti, cura che si applica tanto alle composizioni originali dei testi nell'oralità primaria quanto alla preparazione dei loro esecutori, come aedi, *guslars* o *griots*, i quali, benché autodidatti e dotati di una certa libertà interpretativa, dovevano sapersi adeguare alle leggi del tipo di comunicazione prescelto e trasmesse dalla tradizione (Ducrot e Schaeffer: 508-509). La composizione orale e la sua esecuzione in pubblico si reggerebbero quindi, come la composizione scritta, su una rete di codificazioni complesse, ben radicate anche in culture dall'oralità primaria.

Una volta ammessa la codificazione dell'artificio nella performance orale, l'opposizione con la letteratura scritta (o addirittura con la scrittura in generale) non parrà più così netta e non avrà più senso (Zumthor 1984: 25, 35, 42-43). Specie nell'ultimo trentennio, gli studi critici si orienteranno, oltre che sull'analisi della specificità dei due diversi tipi di comunicazione, anche verso la ricerca dell'influsso reciproco fra le due modalità di espressione: ad esempio, se è vero che nella cultura occidentale è di grande rilevanza l'influenza della letteratura orale su quella scritta, anche in una società ad oralità secondaria come quella del Medio Evo romanzo, a tal punto che la *Summa* di San Tomaso sarebbe stata composta per l'oralità (Zumthor 1984: 65; Ong 1986: 139), è altrettanto vero che, in determinate temperie, si riscontra l'influenza del discorso scritto sulla struttura di alcune manifestazioni prettamente orali: la conduzione delle dispute orali da parte dei filosofi scolastici risente degli schemi logici introiettati attraverso la scrittura (Ong 1986: 149), presenti pure, nel primo Rinascimento, nel registro alto dell'oralità secondaria anche dopo l'invenzione della stampa (Ong 1986: 9 e 323). Al di là di ogni prevedibile

PREMESSA

conferma proveniente dal registro alto di molte culture occidentali, è interessante segnalare che, in epoca più recente, l'influenza di strutture di pensiero tipiche dello scritto si riscontrerebbe perfino sulla cultura orale di popolazioni mediorientali mal alfabetizzate (Goody: 151). In una cultura raffinata come quella del classicismo francese, l'arte della conversazione era regolata da trattati scritti, ma molte composizioni scritte, pur elaborate a lungo come imponeva la poetica di quel periodo, si ispiravano all'ideale di naturalezza che governava (o avrebbe dovuto governare) la conversazione mondana (Denis 2002; Defrance e Perrin: 29).

Le preferenze degli studi critici tuttavia sono rivolte più spesso al fenomeno inverso, maggiormente vistoso e significativo in questo contesto (Ong, 1986: 97), cioè alle tracce più o meno consistenti che l'oralità lascia sullo scritto.

Tali tracce si manifestano principalmente sotto forma di elementi stilistici, presenti anche a distanza di secoli e perfino nelle culture in cui la produzione scritta predomina per quantità e per valorizzazione sociale (Ong 1986: 161). Si tratta soprattutto di stilemi richiesti, all'origine, dalle necessità di conservazione della parola parlata, conservazione originariamente precaria perché affidata alla sola memoria; tali stilemi sono stati ripresi poi dalla parola scritta per scopi ludici o estetici.

Fra le caratteristiche stilistiche tese al superamento dei limiti identitari fra scritto e orale, apparentemente invalicabili, la più nota è il ritmo, misura transculturale, vera e propria «architettura dell'essere» (Zumthor 1984: 158), e soprattutto il ritmo regolare, in grado di guidare il testo orale condizionandone il senso (Have-lock 1983: 78 e 110), Zumthor 1984: 155, 158 e *passim*); ebbene, il ritmo trova la medesima ricorrenza, con funzioni estetiche e mnemoniche, anche nel testo scritto: il verso stesso – quel verso che ha dato luogo a numerosi e complessi artifici soprattutto dopo l'invenzione della scrittura e della stampa – non sarebbe che «une survivance artificielle du style oral» (Jousse: 147 e anche Lepschy: 159-160).

Va detto che la poesia scritta è forse il genere che risente maggiormente del retaggio lasciatole dall'oralità. Al suo interno, oltre al ritmo, si possono ascrivere alla memoria dell'oralità residua tutte le figure fonetiche legate all'aspetto materico del testo poetico: allitterazioni, paronomasie, rime, assonanze (Ong 1989: 79), sono figure in grado di sollecitare quel piacere fisico che, apparentemente attenuato nella poesia scritta, accompagnava

invece la poesia orale al momento degli esordi della scrittura in Grecia, e che non è del tutto scomparso poiché viene ricercato attualmente come uno dei valori fondanti del genere (Havelock 1983: 124-125).

Anche la ridondanza, benché al servizio dell'attenzione e della memoria nei testi provenienti dall'oralità primaria e dall'oralità secondaria (Ong 1986: 47; Ong 1989: 114), si manifesta correntemente, sotto forma di parallelismi, simmetrie, anafore, epifore, in quel testo scritto che pur è suscettibile di infinite riletture e di una conservazione virtualmente perenne, e questo tanto in testi di natura estetica ed argomentativa appartenenti al registro alto, per finalità meramente poetiche, ma anche al registro corrente, per fini di utilità pratica.

Il linguaggio formulare e, per estensione, le forme gnomiche costituiscono, lo si è visto, una delle caratteristiche più evidenti dei testi orali all'interno dei quali, grazie anche all'eventuale cadenza prosodica che li isola foneticamente, hanno il compito di attirare l'attenzione su tratti culturali e assiologie comuni all'autore e agli ascoltatori (McLuhan: 51, 148-149; Kazi-Tani: 160 sqq; Ong, 1989: 165, Havelock 1986: 80; Mortara-Garavelli: 66). Eppure sono numerosi i generi di discorso prevalentemente scritti, come la poesia didascalica, la storiografia, alcuni testi argomentativi, che mutuano dai generi orali – e spesso con frequenza rilevante – la presenza di formule e sentenze tanto all'interno del discorso (Ong 1989: 165 e 172), quanto nella successiva costituzione di raccolte autonome che hanno usato il sapere formulare come una riserva cui attingere (Ong 1989: 164). Nella cultura occidentale, tuttavia, molte di queste raccolte scritte, in determinate temperie come il basso Medioevo o il Rinascimento, hanno conosciuto una grande diffusione e sono tornate all'oralità mediante la citazione, reiterata, in certi casi, perfino lungo i secoli: i *Marginalia* a Tacito – ed è il caso più noto – hanno rappresentato a lungo un corpus culturale importantissimo che ha arricchito il registro alto della scrittura come pure quello analogo dell'oralità, con innumerevoli passaggi dall'uno all'altro mezzo di espressione. Va poi segnalato in quest'ambito il tentativo, attuato mediante strategie grafiche, di attribuire alle forme gnomiche inserite nei testi scritti quel rilievo che la prosodia attribuiva loro nel testo orale: subito dopo l'invenzione della stampa, nella storiografia e in alcuni testi religiosi dell'occidente cristiano, le sentenze oggetto di riflessione venivano spesso inserite nel margine ed evidenziate tramite caratteri diversi da quelli del testo; nel teatro colto del Rinascimento francese, le

PREMESSA

numerose forme gnomiche potevano essere segnalate in corsivo oppure con un asterisco.

Nella prosa narrativa scritta, anche in quella più sofisticata, si devono ascrivere a contaminazioni con quell'oralità che, in certi casi, sembra del tutto estranea, le apostrofi al lettore (Ong 1986: 269 e Ong 1989: 80, Kazi-Tani: 79), nonché le cornici narrative (Ong 1989: 79), i contratti di lettura premessi dal narratore (Kazi-Tani: 81) e il dialogismo, soprattutto quando attualizzato tramite un destinatario generico (Kazi-Tani: 87).

Gli effetti, pur numerosi e significativi, che le caratteristiche stilistiche e quelle dell'organizzazione discorsiva ottengono sull'economia delle due modalità di espressione sono sempre limitati, però, a strategie linguistiche; in realtà la commistione fra l'oralità e la scrittura si manifesta ad un livello ben più vasto, investendo anche le finalità e perfino la natura del discorso in cui si trova a operare.

Il primo esempio, che sarebbe interessante sottoporre ad ampie verifiche testuali dato l'attuale interesse per l'argomento, riguarda la letteratura femminile: indifferentemente da ogni distinzione fra generi di discorso, da ogni risultanza estetica e da qualsiasi osservazione stilistica, la scrittura femminile, nel suo insieme, costituirebbe, secondo alcuni critici, un retaggio della cultura orale, l'educazione allo scritto impartita dalle istituzioni pubbliche essendo stata a lungo preclusa alle donne a favore di un sapere tramandato in ambito ristretto attraverso la parola orale, ed espresso sotto forma di sentenze, favole, precetti, diari (Cardona: 95 e 99; Ong 1986: 157 e 223).

Alla diffidenza suscitata da simile affermazione, inapplicabile a molte culture occidentali, si può opporre un caso di vivace guerriglia sui rapporti fra oralità e scrittura femminile suscitata dalla scrittura delle favole per bambini, cui veniva attribuita un'origine prettamente orale: fra il 1690 e il 1705 – gli anni più cupi del regno di Luigi XIV – la letteratura francese ha conosciuto un'abbondante produzione scritta di favole, destinata, forse, meno ai fanciulli che ai membri annoiati della Società di Corte. Letteratura di evasione, certo, ma anche sfida culturale: il più celebre degli autori in quest'ambito, Charles Perrault, cesella le sue favole secondo la poetica classica del «soyez simple avec art» (Boileau, *Art Poétique*, I, 100) che gli permette di inserirle, al contempo, nel registro alto della produzione letteraria in nome del rispetto delle sue regole (Defrance e Perrin: 29), e nel novero

delle opere con finalità etiche, fossero esse scritte oppure orali, in nome della semplicità dello stile (Zumthor 1984: 31). Ora, Perrault aveva presentato, sì, una rielaborazione dello stile orale secondo le regole dell'«art» – cioè dei più raffinati artifici della scrittura (Verdier 483) – ma non aveva rinunciato ad esibire per altra via il suo proprio concetto di oralità e di autenticità, inserendo, nella prima edizione delle favole, accanto al frontespizio, quasi a indicare una chiave di lettura, un'illustrazione raffigurante una vecchia popolana nell'atto di raccontare le favole a tre bimbi di condizione elevata: le garanti dell'autenticità, le custodi dell'oralità originaria sono quindi le donne, ma le donne illetterate, non certo le vanitose *bas-bleus* che pretendevano di maneggiare la scrittura come gli uomini (Verdier 482). La provocazione di questa immagine, per altro eliminata dopo la prima edizione, suscitò reazioni pungenti (e pertinenti) da parte delle numerose autrici di favole dell'epoca: anche in alcune delle loro raccolte scritte fu inserita un'immagine nella medesima posizione del paratesto, ma per sostituire la vecchia popolana con una narratrice di alta condizione e vestita alla moda che *leggeva* le favole ai bambini, o addirittura con quella di una dotta signora che teneva a bada un gruppo di ragazzini attenti (Verdier 484 e 488); il libro di favole diventa dunque lo strumento di un'acculturazione dell'infanzia appropriata e consapevole, impartita da donne in grado di dare un senso sociale ai loro scritti. Il messaggio di Perrault presenta due aspetti dell'oralità: un'oralità tradotta nello scritto mediante una scelta stilistica, quella della semplicità artefatta la cui natura non era sfuggita ai lettori contemporanei (Verdier 483), e un'oralità affidata a una semplicità per così dire primitiva, inesprimibile attraverso la scrittura e affidata al paratesto. L'oralità nella scrittura, ci manda a dire Perrault con la sapienza del grande stilista, può manifestarsi, almeno nella sua cultura, solo grazie a un compromesso, che consiste nell'esprimersi come una varietà della scrittura stessa (Defrance e Perrin: 29); toccherà poi a qualche altro mezzo, nella fattispecie l'immagine, indicare altre concezioni dell'oralità.

Se queste scaramucce riguardano il concetto di oralità e quello di scrittura femminile all'interno di un'estetica normativa e coatta, più semplici, ma anche più ingenui, appaiono gli esempi di rappresentazione dell'oralità e dei suoi ruoli forniti dalle letterature post-coloniali, specie quelle nate in culture di oralità primaria e diffuse grazie all'appoggio di una lingua scritta diversa da quella dei testi orali originari. Si tratta di una produzione tesa a conser-

vare le strutture identificative del testo orale – ridondanze, silenzi, sovrapposizioni di voci, condivisione di sensazioni uditive, emozioni e saperi con destinatari noti e presenti all'atto comunicativo, ma desiderosa, al contempo, di partecipare alla «rinascita culturale» promessa dal testo a stampa, stampato in una lingua straniera, per di più, e spesso sconosciuta o misconosciuta agli operatori orali dei testi originari: questi ultimi sono destinati così ad una doppia traduzione, quella che prevede il passaggio da una lingua ad un'altra e quella che riguarda il passaggio fra una modalità espressiva e un'altra (Kazi-Tani: 28). Sfida ardua, dunque, e posta importante: eppure, il romanzo sub-sahariano di espressione francese, interessante per la consapevolezza della diversità sostanziale insita nelle due modalità di espressione e doppiamente motivato a mantenere la sua identità da una sincera istanza poetica e da una ricezione molto favorevole, ricorre al depauperante stratagemma dell'«oralité feinte» (Kazi-Tani: 61); tale stratagemma, tutto sommato, riduce la finzione all'uso dei medesimi ausili grafici utilizzati nella scrittura di registro alto per qualsiasi tipo di discorso riportato (Ducrot-Schaeffer: 511 e 514; Mortara Garavelli: 22, 37 e 59): la sola differenza è data da un aumento di indicatori grafici di ogni genere (segni di interpunzione frequenti, soprattutto punti esclamativi o punti interrogativi, puntini di sospensione, uso ripetitivo e non giustificato dalle consuetudini linguistiche e dalla logica discorsiva di maiuscole, corsivi e sottolineature) (Kazi-Tani: 87). Nei casi più audaci si tenta la sovversione della linearità della scrittura: l'oralità non è più affidata ad una traduzione, ma ad una rappresentazione tramite la disposizione irregolare, perfino verticale in certi casi, di alcuni elementi della frase, e questo per significare l'irregolarità nell'emissione e nelle sovrapposizioni delle voci (*idem*: 67-68). Anche l'organizzazione del racconto si serve di espedienti diffusi in tutte le epoche e in molte culture per rappresentare la narrazione orale (Rabaud: 29): si tratta di premettere alla trascrizione del racconto orale una cornice narrativa che rassicuri il destinatario quanto alle origini del racconto stesso, oppure di introdurre dei segnali di contatto con il destinatario (l'uso di apostrofi, oppure la proposta di enigmi da risolvere prima del prosieguo della narrazione; Kazi-Tani: 81). Nemmeno questi tentativi, tuttavia, salvano dalla constatazione di una perdita irrimediabile che tocca tanto il potere dell'oralità quanto le potenzialità della scrittura (Ducrote e Schaeffer: 514): in questo contesto l'aspetto innovativo delle letterature post-coloniali consiste meno nelle soluzioni esperite che nella consapevolezza del carattere contraddittorio delle loro istanze.

I testi scritti di alcune religioni rivelate, invece, specie quelli delle grandi religioni monoteiste, si fondano meno sul tentativo di riprodurre quella parola orale dalla quale sono scaturite le loro verità che su una bilanciata mutuaione del potere fra lo scritto e l'orale, le due modalità di espressione essendo ritenute importantissime ai fini della pratica religiosa: la rivelazione divina avviene, sì, oralmente, ma tocca allo scritto fissare la parola di Dio mediante una trascrizione di fedeltà indiscussa e qualche volta calata letteralmente dal cielo, come nel caso del Corano o della trasmissione delle tavole della legge nella Bibbia. La sacralizzazione della parola riguarda quindi, in eguale misura, la sua forma orale e la sua forma scritta, e il credente, in eguale misura, deve interiorizzare il suo credo attraverso ambedue le forme: nel caso della Bibbia e del Corano, l'appropriazione della parola divina deve partire dallo scritto sacro passando attraverso una fase di «lettura acustica» (McLuhan: 106), e viene poi restituita totalmente all'oralità tramite la recitazione reiterata, rendendo così equivalenti, sul piano della pragmatica, i poteri dell'una e dell'altra modalità espressiva (Ong 1986: 239 e 245; Goody: 149-151).

Sempre in ambito religioso, là dove una cultura non preveda il ricorso alla parola scritta, l'organizzazione della parola parlata può assumere, nei riti, una fissità che le è ignota nel registro colloquiale e che è perciò in grado di rivaleggiare con il carattere permanente della parola scritta (Ong 1986: 97). D'altronde, anche la parola scritta può assumere, indipendentemente dal messaggio trasmesso, un valore sacrale intrinseco, che ciò avvenga in un vicino Oriente mal alfabetizzato (Goody: 139-149) o nella Cina tradizionale, dove la presenza di brevi frasi scritte su pannelli o su semplici insegne esposte al pubblico trasforma la scrittura, di per se stessa, in oggetto di venerazione e simbolo di prestigio (Cardona: 157), esercitando quel «potere radiante» che pareva riservato solo all'oralità (*ivi*: 180).

Non è rara questa mutuaione di poteri e di effetti fra oralità e scrittura: la si ritrova, potenziata dalla natura del contesto, in certe pratiche esoteriche che, simili agli atti di parola trasmessi oralmente, sono in grado di mutare la realtà grazie alle «connotazioni sacrali fortissime» di cui viene investita la parola scritta al di là del suo contenuto razionale (Cardona: 154). L'antropologia ricorda gli effetti giuridici, magici o terapeutici ottenuti, anche da persone illetterate, grazie a formule magiche o voti trascritti su talismani o amuleti (Cardona: 164 e 168 e sqq.), o semplicemente grazie allo strofinamento di un libro sulla fronte (Ong 1986: 137).

PREMESSA

Come espedienti estremi possono essere evocati i numerosi casi di «grafofagia» (Cardona: 183-188), in cui la scrittura viene in un certo qual modo ingerita per il tramite di una bevanda con cui è stata a contatto (ad esempio il liquido contenuto in una coppa sulle pareti della quale sono incise formule magiche o giuridiche, oppure semplicemente l'acqua di lavaggio delle tavolette coraniche). Talvolta la scrittura può essere consumata come un cibo in grado di produrre una regolare metabolizzazione: a San Colombano, l'evangelizzatore di Irlanda e Scozia, viene fatto ingerire un alimento sulla cui superficie sono tratteggiate le lettere dell'alfabeto; è quanto basta perché il santo fanciullo sia in grado di salmodiare in pubblico, durante una cerimonia religiosa, un testo scritto e in seguito di evangelizzare, grazie alla sua cultura, plaghe remote (Havelock 1981: 167). In questi ultimi casi il possesso materiale della scrittura – del suo potere, dei suoi effetti – passa letteralmente attraverso l'oralità, cioè attraverso quella parte del corpo – l'os, la bocca – che costituisce «la frontiera tra fisico e spirituale» (Mancini: 69), allargando così il limite operativo statutariamente concesso.

Accanto a questi esempi dedicati allo scambio di ruoli fra oralità e scrittura, in cui quest'ultima, ancorché in contesti spesso insoliti o desueti, assume quel potere immediato sulla realtà abitualmente riservato al messaggio orale, va dato il dovuto rilievo a due casi interessanti di limitazione o di indebolimento del potere dell'oralità.

All'interno delle numerose manifestazioni di piazza presenti nella vita quotidiana attuale, in cui la diffusione di rumori e voci inarticolate accentua le connotazioni degli slogan urlati dai partecipanti – in un contesto, cioè, in cui viene enfatizzato il potere della comunicazione orale, anche quando non verbale – è spesso presente la riproduzione scritta di alcuni degli slogan urlati; tale riproduzione è affidata ad un supporto vistoso per le dimensioni e per la presenza di elementi grafici in grado di attirare l'attenzione: si tratta, per lo più, di striscioni colorati, decorati con caratteri speciali o simboli allusivi. Il fenomeno è perfettamente speculare rispetto a quello che costituisce l'oggetto di questa raccolta, poiché rappresenta un caso di «scrittura nell'oralità»: tocca infatti alla parola scritta – muta e immobile – offrire quella garanzia di stabilità che non può essere affidata alla parola orale, volatile e quindi incontrollabile, malgrado il potenziamento dei suoi effetti sonori.

Il secondo esempio è offerto dal cambiamento di statuto della performance orale ottenuto grazie alla tecnologia: la possibilità di conservare la voce – per la prima volta nella storia dell'umanità (Bologna: 132) – permette, sì, al messaggio orale di poter essere riascoltato all'infinito, con la sicurezza della medesima sopravvivenza del messaggio scritto (Barthes 1981: 9-10, Bologna: IX), ma toglie ad ogni performance orale, ridotta alla sola voce dell'emittente, quella caratteristica che costituiva la cifra della sua vitalità nei confronti di ogni manifestazione scritta (Ong 1986: 100). Se la tecnologia ha ottenuto risultati perseguiti invano, in passato, dalla magia circa i confini del potere della voce, è stato, questa volta, a scapito dello statuto dell'oralità: la voce conservata implica infatti la perdita della presenza fisica del locutore e di quello spazio comune fra emittente e destinatario che garantiscono la trasmissione immediata delle emozioni (Rabaud 2000: 28).

Quest'ultimo esempio intacca uno dei tratti più significativi della performance orale, cioè l'impatto sui sensi e sulle emozioni che sembra esserle esclusivo, e introduce all'analisi di quelle manifestazioni linguistiche che, indifferentemente dal contesto, agiscono direttamente sui tratti peculiari dello scritto o dell'orale cambiando il profilo identitario.

La scrittura, abitualmente considerata sotto il suo aspetto razionale, è stata invece legata, fin dal suo apparire, ad esperienze sensoriali: l'antropologia per prima ha segnalato che il linguaggio non è solo codificazione di suoni ma anche di segni grafici, e che, in quanto tale, la nascita della scrittura può essere collegata anche ad un allineamento di segni di natura ornamentale (Leroi-Gourhan: 225-227; Goody: 27 e Cardona: 66). D'altronde, la produzione letteraria degli ultimi decenni del secolo scorso ha perseguito il recupero dell'aspetto materico e pulsionale della scrittura, inteso come desiderio del soggetto di lasciare traccia visibile di sé (Barthes 1981: 12). Tale traccia ha conosciuto in passato esiti diversificati quanto alle finalità ispiratrici dell'uso dello scritto e ai suoi risultati estetici, ma accomunati dalla volontà di rivitalizzare l'atto dello scrivere potenziando proprio il suo aspetto sensoriale. Il rigore e la razionalità, cioè le caratteristiche che hanno permesso alla scrittura di trasformare in maniera profonda e irreversibile ogni specie di cultura, sono state spesso affiancate da un'attenzione per il suo aspetto visivo che poteva estendersi dall'inesplorata ricchezza della scrittura ornamentale e dell'iconicità (Pozzi: 29 sqq. e Cardona: 219) fino al calligrafismo diffuso nel

Settecento e nell'Ottocento (Cardona: 215), dalla consapevolezza della «profondità ideologica» insita nella concezione classica della scrittura cinese (*ibidem*) alla funzione totalizzante assunta, talvolta, a rappresentazione di ogni altra forma di arte visiva, dall'arte calligrafica arabo-islamica (Cardona: 217). Nelle scritture alfabetiche il sovvertimento dell'ordine lineare, tentazione addirittura millenaria nelle culture occidentali, ha dato luogo a risultati poeticamente interessanti, ma anche a «moltissimi cascami» (Pozzi: 20); eppure esso ha rappresentato uno dei tentativi più frequenti di accentuare le potenzialità della scrittura nell'ambito dello sfruttamento dello spazio. Ad esempio la poesia figurata, vera e propria «ostensione del significante» (Pozzi: 89), costituisce una messa in scena del potere intrinseco della scrittura nell'ambito sensoriale che le è proprio, cioè la vista, tuttavia si limita spesso a una forma di virtuosismo, raggiungendo difficilmente il valore estetico della poesia tradizionale, sorretta, quest'ultima dall'accordo delicato e difficile fra elementi sensoriali, per lo più di natura audiofonica, ed elementi razionali. Di fatto, l'interpretazione del carne figurato, a causa della inusitata commistione di sollecitazioni visive e intellettuali che esso presenta, richiede, ai fini di una comprensione globale, un processo troppo lento per dar luogo a quella associazione di gradimento fisico e di comprensione immediata che è quasi automatica in ogni messaggio orale (Pozzi: 293).

Al di là di questi virtuosismi relativi alla cura dell'aspetto visivo del testo scritto, bisogna guardare con attenzione a un fenomeno molto meno spettacolare ma più incisivo, cioè il lento adeguamento della scrittura alfabetica stampata alle necessità logiche, ma anche estetiche, insite nella distribuzione dei caratteri, dei paragrafi, delle pagine, all'interno di quell'oggetto nuovo che era il libro: parallelamente alla diffusione della stampa, all'indifferenza iniziale davanti alla dimensione e alla forma dei caratteri è subentrata un'attenzione sempre maggiore per l'aspetto esteriore della pagina scritta, soprattutto delle copertine e dei frontespizi, cui ha fatto seguito, seppur dopo molti decenni dall'invenzione della stampa stessa, la ricerca di una concordia fra il corpo dei caratteri e l'importanza dell'informazione veicolata dalla parola; l'invenzione del capoverso, poi, è risultata un ausilio incomparabile per l'interiorizzazione di una lettura sempre meno affidata all'appoggio della voce e sempre più all'organizzazione dello spazio. Il capoverso è stato interpretato come una rappresentazione delle pause fisiologiche della voce nella performance orale, la pagina bianca, dal canto suo, prima di assumere il valore simbolico del-

l'apertura allo spazio infinito dell'indicibile, è stata letta come una delle tante raffigurazioni del silenzio che popolavano le arti visive (Ong 1986: 182-184).

A ciò si aggiunga che anche la storia della scrittura conosce l'uso di elementi sensoriali destinati non solo alla funzione estetica o rappresentativa, ma anche al rafforzamento del senso, come avviene per il volume e il tono della voce nel messaggio orale: l'uso di inchiostro rosso nei documenti imperiali a Bisanzio, riservato alle parole del re e destinato a evocare l'autorità, i caratteri dorati nella scrittura araba usati per il nome della divinità (Cardona 104 e 105), ma anche i nostri caratteri speciali (corsivo o grassetto) rappresentano integrazioni all'assunto del testo che suggeriscono delle connotazioni in maniera indiretta: con l'inserimento di questi elementi sensoriali, che conducono l'espressione linguistica sulla soglia della sua espressione più debole (Pozzi 328), è come se l'uso della scrittura, foriero di trasformazioni importantissime non solo nell'organizzazione sociale della cultura, ma addirittura nella profondità della psiche (Goody: 267, Zumthor 1984: 35, Ong 1986: 127), si adattasse a fatica al ruolo simbolico che le compete.

Questi ultimi esempi possono facilmente introdurre ad una performance comunicativa che, questa volta, accentua l'aspetto sensoriale dell'oralità e che, conseguentemente, sembrerebbe escludere ogni possibile passaggio da una modalità di espressione a un'altra. Si tratta di quelle emissioni di voce prive di valori semantici espliciti, come l'urlo, il gemito, l'esclamazione, il vocalizzo, che sono destinate istituzionalmente a trasmettere direttamente un'emozione e, indirettamente, un'informazione senza passare attraverso nessuna organizzazione discorsiva (Bologna, Anolli e Cicero): tali manifestazioni dovrebbero implicare una intraducibilità totale all'interno di una scrittura incapace di farsi carico di un messaggio affidato unicamente ad un elemento materico che le è estraneo, come il suono.

Eppure alle risultanze sorprendenti ottenute dalla vocalità pura nell'ambito comunicativo e artistico, certamente intraducibili, corrispondono risultanze di analogo valore, anche se non di analoga natura, ottenute da un grafismo che sfrutta le potenzialità visive della scrittura dispiegate, certo, nell'ambito di un altro senso, la vista, ma in grado, anch'esse, di sollecitare la sfera sensoriale ed emozionale.

I grandi capilettera ornati, la rappresentazione figurativa dell'in-

teriezione – la più povera delle forme linguistiche, vero e proprio «significante senza significato» (Pozzi: 327) – oppure le maiuscole dell'alfabeto figurato di Erté dovrebbero costituire, nell'ambito visivo, il parallelo esatto di quei virtuosismi vocali che passano attraverso la voce senza passare per la parola.

Al di là della banalizzazione e del conseguente discredito in cui è talvolta caduto il genere, si può reperire anche in alcuni esiti ottenuti dalla letteratura fumettistica la rappresentazione delle emozioni trasmesse da un messaggio orale privo di elementi razionali. Basta pensare alla trascrizione delle onomatopee o delle esclamazioni, in cui l'intensità di suoni, rumori o grida è affidata alle dimensioni, al colore e alla conformazione del font. Vanno segnalate poi soluzioni individuali felici dal punto di vista grafico e comunicativo in cui la scrittura ignora le codificazioni abituali per piegarsi alle necessità di una rappresentazione visiva in grado di fornire elementi che oltrepassano le possibilità della scrittura tradizionale: ad esempio, in un testo di Will Eisner, *Un bail avec Dieu*, da ogni carattere del lettering che annuncia una giornata di pioggia torrenziale si vedono trasudare gocce di umidità che lo deformano e lo sbiadiscono (Peeters 144); è dalla rappresentazione grafica delle lettere, quindi, che si desumono integrazioni alle informazioni fornite dalla scrittura, nella fattispecie l'intensità e la continuità delle precipitazioni. Il fumetto permette quindi delle audacie impossibili a Charles Perrault, poiché affida il senso globale del testo non già all'associazione fra lo scritto e un'immagine separata da esso, come nella prima raccolta del celebre favolista, bensì ad un'associazione indissolubile fra rappresentazioni grafiche innovative e rappresentazioni concettuali, trasmesse abitualmente dalla scrittura.

Ciò che interessa sottolineare in quest'ambito è che l'elemento sensuale ed emozionale tradizionalmente ascritto alle manifestazioni vocali è presente anche nella scrittura, e che là dove l'espressione orale e quella scritta non possono mutarsi per incompatibilità dei mezzi espressivi, esiste almeno un principio di analogia che sancisce una ricchezza espressiva equamente distribuita fra di esse in termini di piacere e di capacità di esprimere emozioni primarie.

Ebbene, in quale spazio, all'interno di questo vitale intrico di poteri e di competenze, si può inserire la presente ricerca? Quali tecniche di trasposizione da una modalità all'altra saranno ritenute efficaci in una determinata cultura piuttosto che in un'altra? Quali evoluzioni possono aver subito nel tempo tali tecniche? Quali

tratti dell'oralità dovranno essere considerati così rappresentativi da essere messi in valore quando presenti nella scrittura?

I contributi che seguono, benché in numero esiguo rispetto alla vastità dell'argomento, sono in grado di offrire delle risposte sul piano diacronico, diatopico e, ovviamente, diastatico; da essi si possono ricavare indicazioni sull'uso dell'oralità all'interno di vari generi di discorso, sulla diversa natura degli eventuali demarcatori posti fra l'una e l'altra modalità di espressione, sulla natura delle rappresentazioni dell'oralità offerte anche da scritture in uso presso culture lontane nel tempo; c'è una tuttavia una risposta comune che rappresenta un avallo importante per la presente ricerca: in tutte le culture prese in esame, qualunque sia lo stadio della loro evoluzione, è nettamente percepito il divario fra le due modalità di espressione, e tale consapevolezza dà luogo a riflessioni teoriche e a soluzioni testuali svariate, ma sempre frutto di scelte meditate.

Fra i contributi qui presenti, quattro sono dedicati alla narrativa (quelli di Massimiliano Bampi, di Antonella Ghersetti, di Loredana Bolzan e di Silvana Tamiozzo), tre alla poesia (quelli di Pietro Gibellini e di Anna Mauceri nonché, in buona parte, quello di Paola Mildonian), uno al teatro (quello di Rosella Dorigo), e uno è di natura teorica (quello di Aldo Tollini).

Le considerazioni più frequenti circa l'incontro fra l'oralità e la scrittura riguardano la pragmatica, e principalmente la preoccupazione di mantenere all'oralità inserita nel testo scritto il suo statuto originario. La più semplice e diretta fra le soluzioni auspicate per la fedeltà alla peculiarità del messaggio orale è quella di ricorrere a una rappresentazione dell'oralità piuttosto che limitarsi a una segnalazione della sua presenza o a una sua rielaborazione: una cultura come quella giapponese dell'VIII e IX secolo, appena affacciata alla scrittura, conscia della superiorità del modello cinese e tesa alla sua imitazione perché foriera di prestigio sociale, nella cronaca celebrativa delle origini della nazione salvaguarda le parti della trascrizione orale in cui ritiene che ci sia maggior necessità di un'aderenza al testo orale originario affidandole a una grafia particolare (Tollini 197 e *passim*). Nelle culture più evolute, che avevano esperito soluzioni simboliche come le nostre virgolette per evidenziare l'oralità nella scrittura, la rassicurazione offerta dalla differenziazione visiva fra i due codici non era più sentita come sufficiente, e l'interesse si sposta verso le modalità di conservazione del ruolo sociale dell'oralità: nella saga islandese esaminata, tocca alla parola orale riportata – e non al narratore anonimo, pur in

grado di organizzare in altri punti del testo una diegesi animata da un dialogismo evidente – il compito di costruire l'*imago regis* (Bampi 33 e *passim*); la civiltà araba classica, in cui ogni conoscenza nasce e si propaga attraverso la trasmissione orale, manifesta a più riprese – e in un testo scritto – la sua preferenza nei confronti della testimonianza orale e della sua capacità di dissipare ogni equivoco attraverso una dialettica che è preclusa alla scrittura, precisa, sì, ma inappellabile (Ghersetti 75); la letteratura francese dell'Ottocento, che pur aveva sperimentato, tramite i suoi grandi narratori, ogni raffinatezza stilistica dello stile indiretto libero (Lips: 117), ricorre alla simulazione dell'oralità per offrire l'immagine di una spontaneità rinnovata nel narrare (Bolzan 45); per costruire il suo *monumentum* alla poesia popolare, Belli conta sulla riproduzione della parlata dei popolani di Roma (Gibellini 156).

All'interno dei generi presi in esame (la narrazione, la poesia e il teatro), indipendentemente dalla loro collocazione diacronica o diatopica, sono reperibili altri tratti comuni, relativi, in questo caso, alla retorica del genere stesso.

Nella narrativa ricorre, come mezzo di distanziamento dell'oralità dal testo scritto che la ingloba, lo stratagemma del (presunto) contesto orale atto a conferire una garanzia di veridicità al racconto scritto (Ghersetti 77, Bolzan 65); talvolta viene materializzata la figura del narratore orale, che può intervenire, anche a più riprese, nel racconto di secondo grado per dar prova della sua esistenza (Ghersetti 77, Bolzan 51, 57, 58), tal'altra la cornice narrativa si riduce al solo rinvio a una fonte orale (Ghersetti 78) o alla presenza di un semplice demarcatore verbale scelto fra i *verba dicendi*; tal'altra ancora non si ha cura di ristabilire poi i due piani del racconto con un'adeguata chiusura della cornice «orale» (Ghersetti 81, Bolzan 67-69), togliendo così, di fatto, ogni garanzia esplicita di realismo al contesto orale. D'altronde, la frequente assenza dell'ascoltatore, pur indispensabile nel racconto «parlato» (Bolzan 45 e *passim*), conferma la funzione puramente formale della cornice narrativa. Se in certi racconti la presenza del narratore orale è sollecitata esplicitamente e ricevuta con manifesto gradimento da ascoltatori presenti all'azione del narrare (Ghersetti 78, Bolzan 47 e 58), in altri la sola presenza di un demarcatore debole, come ad esempio «ho udito», costituisce la riprova che la garanzia di autenticità promessa dalla cornice narrativa è invece solo una costruzione retorica (Ghersetti 82).

Nei testi narrativi qui presi in esame, tuttavia, si riscontra un altro tipo di oralità che non è riconducibile al desiderio di

rafforzamento del «realismo»: ad esempio, la scrittura narrativa di Celati è, secondo una definizione dell'autore stesso, «l'arte del fiato perso» (Tamiozzo 96), destinata a rinsaldare quel passaggio della parola di bocca in bocca che la vivifica rispetto alla parola scritta secondo le convenzioni della narrativa tradizionale (Tamiozzo 99). La medesima concezione di oralità è all'origine anche di alcune opere narrative di Ermanno Cavazzoni o di Giuliano Scabia, in cui la parola parlata rappresenta il luogo di condivisione di un piacere comune fra narratore e ascoltatore (Tamiozzo 98), come nelle *Mille e una notte* (Ghersetti 72): in tal modo l'oralità nella scrittura non è una forma di imitazione del parlato, ma «un movimento interno dello scrivere» (Tamiozzo 105).

Le distinzioni fra generi letterari, in questo caso, non sono pertinenti poiché la medesima concezione di oralità si ritrova anche in alcuni poeti contemporanei: nella poesia di Sanguineti sono spesso presenti parole labili, volatili, come se fossero pronunciate nella lontananza, trattenute appena, per differenziarle dalla parola scritta, da qualche segno di interpunzione o da qualche parentesi. Nasce in tal modo quel dialogismo sommerso, generato dalla scissione dell'io, che Sanguineti definisce «monologo esteriore» (Mauceri 119): la parola scritta e la parola parlata si intrecciano in un dialogo in cui il poeta si sdoppia e si contraddice (Mauceri 121). Altri poeti, come Jolanda Insana e Fabio Pusterla, considerano la vitalità della parola parlata come il fondamento su cui poggia la loro parola scritta, che rinvia sempre, esplicitamente o implicitamente, ad uno stadio orale anteriore (Mauceri 128). Questa fantomatica oralità può essere segnalata allusivamente mediante incipit che rinviano a un contesto colloquiale imprecisato o mediante deittici senza referente, come se la voce non fosse formulata in parole, ma sospesa in uno stadio preverbale (Mauceri 124 e *passim*), o come se l'interlocutore non avesse consistenza di persona.

La concezione di poesia come emanazione di un unico valore formale, quello nato dall'organizzazione del suono, porta a sperimentazioni estreme come quelle effettuate nelle traduzioni «fonemiche» (Mildonian 138-140). Ignorando decisamente l'aspetto comunicativo, pur presente con evidenza innegabile in ogni poema scritto, la traduzione «fonemica» ricerca una comunione di suoni fra due lingue diverse, e questo al fine di ricostruire la lingua prebabelica attraverso un'uguaglianza verificabile nella sola dimensione orale (Mildonian 139). L'oralità rischia di diventare vocalità pura in certi casi (*ibidem*), e l'esercizio risulta il frutto di un'utopia.

È ugualmente un'utopia quella perseguita, con maggiori cautele e più realistici compromessi, dall'«ortoepia» di Belli, la lingua ideale da lui auspicata per trasporre la parola parlata nei suoi sonetti (Gibellini 157). Belli considera questi ultimi un'opera formata da due componenti inscindibili in costante interazione: il loro senso può essere percepito a pieno solo se la lettura orale dei sonetti stessi – finalità prima dell'opera – tiene conto delle sue numerose ed esplicite indicazioni riguardanti, talvolta, perfino la gestualità (Gibellini 165). In tal modo il testo scritto è solo uno spartito che, in quanto tale, trova vita unicamente nell'esecuzione del dicitore.

Quando l'oralità è la componente di una diglossia istituzionalizzata (è il caso dell'arabo classico scritto e delle sue varietà diatopiche orali) essa assumerà presumibilmente il ruolo richiesto dalle consuetudini sociali; toccherà allora a queste ultime, e non a ragioni di natura poetica, determinare il ruolo della lingua orale: nel teatro egiziano della fine del XIX secolo e dei primi decenni del XX, il testo scritto in lingua colta sarebbe stato mal recepito dalle classi poco acculturate, mentre il testo scritto in lingua locale avrebbe assunto una connotazione popolare foriera di diffusione limitata (Dorigo 174). La divisione per generi, che prevedeva l'uso dell'arabo classico per la tragedia o le traduzioni da testi stranieri e la lingua locale per la farsa, la commedia e il melodramma, pur salomonica, non fu adottata in maniera sistematica, anzi, in determinati momenti storici, la lingua locale sembrò più «democratica» (Dorigo 181 e 189), e in quanto tale assunse un valore intoccabile. Uno degli autori di teatro più in voga propose allora di adottare una terza lingua utilizzata solo per il teatro (Dorigo 183); la via d'uscita, vista l'inapplicabilità di tale suggerimento, fu quella di spostare il problema su altri aspetti dell'incontro fra lingua orale e lingua scritta nel teatro, nella fattispecie sull'eventuale carattere letterario della lingua orale, meritevole, in questo caso, di essere trascritta come «colloquiale forbito» (Dorigo 184).

Ciò che interessa il presente contesto è che il sogno di una terza lingua non è un caso isolato perché, lo si è visto, trova una realizzazione per così dire sperimentale anche in una cultura nascente come quella del Giappone dell'VIII e IX secolo (Tollini 199). Il prestigio e la diffusione della cultura cinese spingevano il Giappone verso l'adozione di quella celebre scrittura, ma il rispetto per la lingua orale e le tradizioni locali, che si adattavano difficilmente agli ideogrammi cinesi, determinò una scelta

particolare: la prima cronaca celebrativa della nascita del paese, il *Kojiki*, adottò tre tipi di scrittura: alcune parti della cronaca, quelle in prosa, furono trascritte mediante ideogrammi cinesi (Tollini 205), altre furono affidate alla scrittura alfabetica (è il caso delle parti in poesia, in cui gli ideogrammi si sarebbero rivelati inadeguati al rispetto di tutti i valori formali del testo poetico originale) (Tollini 205); per le restanti parti e per le parole vuote furono inventati caratteri speciali, ritenuti più fedeli all'oralità (Tollini 213). Simili scelte indicano una riflessione preventiva sulla lingua – e segnatamente sull'oralità nella scrittura – che è difficile riscontrare altrove con tale chiarezza di obiettivi e di realizzazioni (Tollini 213 e 215).

La lezione che proviene da una cultura nascente (la quale poi ha preso altre vie) può essere la seguente: l'oralità nella scrittura, per quanto debolmente differenziata, costituisce effettivamente una «terza lingua», una modalità espressiva singolare, animata com'è da un'istanza che le altre due – la lingua scritta e la lingua orale – non conoscono, almeno in maniera così cogente: è l'istanza che tende alla conservazione di un'identità e, al contempo, all'adattamento a una dimensione estranea; è quindi il frutto di un'ipercodificazione percepibile da tutti i lettori: tale codificazione di secondo grado potrà assumere aspetti estremamente diversificati secondo le temperie, le culture, i generi di discorso e le scelte individuali degli autori (indicazioni di lettura, caratteri particolari per colore, dimensione o natura, rinvii a contesti reali o immaginari, semplici segni di interpunzione), ma tenderà sempre a mettere in evidenza la sua dimensione di estraneità.

Riferimenti bibliografici

- ANOLLI, LUIGI - CICERI, RITA, *La voce delle emozioni. Verso una semiosi della comunicazione vocale non verbale delle emozioni*, Milano, Franco Angeli, 1992. *
- BARTHES, ROLAND, *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981 [1987]. *
- BOILEAU, NICOLAS, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1979. *
- BOLOGNA, CORRADO, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, il Mulino, 2000 [1992]. *
- CARDONA, GIORGIO RAIMONDO, *Antropologia della scrittura*, Torino, Loescher, 1987 [1981]. *

PREMESSA

- DEFRANCE, ANNE - PERRIN, JEAN-FRANÇOIS (a cura di), *Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2007. *
- DENIS, DELPHINE, *La muse galante. Poétique de la conversation dans l'oeuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 1999.
- DUCROT, OSWALD e SCHAEFFER, JEAN-MARIE, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.
- GOODY, JACK, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, 1994 [1993].
- HAVELOCK, ERIC A., «L'alfabetizzazione di Omero», in HAVELOCK, ERIC A. - HERSHBELL, JACKSON P., *Arte e comunicazione nel mondo antico. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1981 [1978], p. 1-71.
- , *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma-Bari, Laterza, 1983 [1963].
- KAZI-TANI, NORA-ALEXANDRA, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral. (Afrique noire et Maghreb)*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- JOUSSE, MARCEL, *Le Parlant, la Parole et le Souffle*, Paris, Gallimard, 1978.
- LEPSCHY, GIULIO C., «Letteratura orale», in ID., *Mutamenti di prospettiva nella linguistica*, Bologna, il Mulino, 1981, p.157-165.
- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ, *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio*, Torino, Einaudi, 1977, 2 voll. [1967].
- LIPS, MARGUERITE, *Le stile indirecte libre*, Paris, Payot, 1926.
- MANCINI, ROBERTO, *I guardiani della voce. Lo statuto della parola e del silenzio nell'Occidente medievale e moderno*, Roma, Carocci, 2002.
- MCLUHAN, MARSHALL, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1976 [1962].
- MORTARA GARAVELLI, BICE, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Palermo, Sellerio, 1985.
- ONG, WALTER J., *Interfacce della parola*, Bologna, il Mulino, 1989 [1977].
- , *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986 [1982].
- PEETERS, BENOÎT, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2005 [1998].
- POZZI, GIOVANNI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.
- RABAUD, SOPHIE, *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e siècle*, Paris, Champion, 2000.
- VERDIER, GABRIELLE, «Figure de la conteuse dans les contes de fées féminins», *XVII^e siècle*, n. 180, 1993, p. 481-499.
- ZUMTHOR, PAUL, «L'écriture et la voix (D'une littérature populaire brésilienne)», *Critique*, marzo 1980, t. XXXVI, n. 394, p. 228-239.
- , *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, il Mulino, 1994 [1993].

ABSTRACT

The oral and written codes have quite distinct characteristics, above all in their performance; sometimes these characteristics seem to be completely opposed to one another, at other times the written mode seems to be influenced by features which are typical of the oral code and vice versa. The aim of this Collection is to analyse the way orality is dealt with when it is translated into the written code: what means does the written mode use to indicate these perceptible features of the voice? Do these means respect the specificity of the oral message or do they distort its aims? Apart from the communicative aims, what other aims are attributed to orality when inserted in the written text?

KEYWORDS

Orality. Written text. Orality in written text.

PARTE I

«*Sintomo di una nostalgia*»

MASSIMILIANO BAMPI

*ÞÁ MÆLTI KONUNGR: I DISCORSI DEL RE ALL'ASSEMBLEA
NELLA KNÝTLINGA SAGA*

Nell'ampio ed eterogeneo patrimonio letterario costituito dalle saghe islandesi medievali la narrazione in discorso indiretto che caratterizza l'impianto prevalentemente prosastico di questi testi è spesso interrotta per introdurre sezioni, più o meno estese, in cui i personaggi danno vita a dialoghi oppure occupano il centro della scena pronunciando discorsi.

Occorre subito osservare che il rapporto fra discorso diretto e discorso indiretto non si risolve nell'assegnazione di una funzione accessoria ai dialoghi e ai discorsi. Al contrario, essi svolgono un ruolo di primo piano nell'economia generale della narrazione e rispondono a precise strategie, volte ad enfatizzare aspetti significativi della storia o tratti di un personaggio oppure a focalizzare l'attenzione su momenti particolarmente rilevanti del racconto (Lönnroth 1970).

Questa duplice modalità di rappresentazione delle vicende descritte, affidata ora all'esposizione del narratore, ora alla voce dei personaggi rilevanti, costituisce uno degli aspetti di maggior interesse nello studio della saga islandese come genere letterario perché ci consente di definire e apprezzare la complessità che caratterizza la struttura e la forma di questi testi, intesi soprattutto nella loro essenza di opere d'arte.

Nel presente contributo verrà proposta un'analisi dei discorsi del re all'assemblea nella *Knýtlinga saga*. L'obiettivo primario del lavoro consiste nell'identificare e mettere in evidenza il ruolo di tali discorsi nella definizione dell'immagine del sovrano nel testo, con particolare riferimento alle strategie narrative impiegate dal redattore della *Knýtlinga saga* nella costruzione dell'*imago regis* e all'individuazione dei principali aspetti pragmatici che emergono all'interno dei discorsi stessi¹.

¹ Un interessante spunto di riflessione sull'uso del discorso diretto nell'am-

Le konungasögur e la Knýtlinga saga: questioni preliminari

La *Knýtlinga saga* (Malmros 1993; Ferrari 1998: 71-72, n. 3) appartiene al sottogenere delle cosiddette «Saghe dei re» (*konungasögur*), ossia a quel gruppo di saghe che raccontano la vita dei sovrani scandinavi (in particolare norvegesi, ma anche danesi e, in misura minore, svedesi)², lungo un asse temporale posto a cavallo tra l'Alto e il Basso Medioevo, un'epoca di decisiva importanza nell'ambito del processo di costruzione e sviluppo delle monarchie dell'Europa settentrionale³.

Dal punto di vista cronologico, gli eventi narrati nella saga si estendono dalla prima metà del X alla fine del XII secolo. In essa, infatti, si narra la storia dei re danesi da Haraldr Gormsson – detto *blátönn* («Dente blu») – sovrano cristianizzatore della Danimarca, fino al 1187, epoca in cui regnava Knútr VI Valdimarsson.

Benché non esista unanime accordo fra gli studiosi circa la precisa epoca di composizione dell'opera, si ritiene di poterla collocare attorno alla metà del XIII secolo (Ferrari 1998: 72; Jakobsson 2005: 397).

Dal punto di vista della struttura, notevoli e significative sono le somiglianze che si rilevano in particolare con la *Heimskringla*, storia dei re norvegesi scritta con ogni probabilità da Snorri Sturluson attorno al 1230. Si tratta senza dubbio di somiglianze tali da consentire di stabilire con relativa certezza che l'autore della *Knýtlinga saga* ha costruito il proprio testo esemplandolo sulla *Heimskringla* (Ferrari 1998: 73).

In entrambe le opere il centro della narrazione è occupato dalle figure dei due re santi di Norvegia e Danimarca, rispettivamente Óláfr Haraldsson e Knútr IV Sveinsson (1080-1086).⁴ La preminenza dei due sovrani è resa evidente anche dal maggior spazio riservato alla loro biografia nell'impianto generale dei due testi.

bito della strategia narrativa che caratterizza l'opera convenzionalmente intitolata *Ágrip af Nóregs konunga sögum* è stato recentemente offerto da un articolo di DENDLE (1997).

² Nel corpus delle *konungasögur* rientrano anche due testi relativi alle vicende storico-politiche delle Fær Øer (*Færeyinga saga*) e delle isole Orcadi (*Orkneyinga saga*).

³ Per un'introduzione alle *konungasögur* si veda KNIRK (1993) e JAKOBSSON (2005). Per quanto concerne la storia politica della Danimarca nel corso del Medioevo si rimanda a INGEMAN (1999) e HELLE (2003: 168-183 e 353-368).

⁴ Sulla figura storica di Knútr IV Sveinsson cfr. RIIIS (1991).

Nel caso della *Knýtlinga saga*, infatti, la vita di Knútr Sveinsson è il perno attorno al quale ruota l'intera opera. Considerando questa centralità del re santo, P. Edwards e H. Pálsson (1986: 12) interpretano la struttura della saga come una sorta di trittico:

- I sezione: il regno danese prima dell'avvento di S. Knútr
- II sezione: il regno di S. Knútr
- III sezione: il regno danese dopo S. Knútr

Dal punto di vista narrativo, la sezione dedicata alla vita di Knútr IV è caratterizzata da una spiccata tendenza a descrivere l'interazione tra i personaggi che animano la storia, attraverso un'alternanza tra discorso indiretto e discorso diretto che nei punti di maggior pregnanza, sotto l'aspetto politico e ideologico, privilegia la forma del discorso diretto, come si avrà modo di vedere in seguito.

È proprio quest'ultimo l'aspetto che, a mio avviso, merita particolare attenzione. Non va dimenticato, infatti, che le *konungasögur* testimoniano in primo luogo dell'interesse della cultura islandese medievale – o almeno di parte di essa – per l'ideologia regia, ideologia che questi testi contribuiscono a definire e a sostanziare e di cui al contempo si nutrono (Jakobsson 2005: 389). Nel caso della *Knýtlinga saga*, ad esempio, è stato riconosciuto che essa è volta, *inter alia*, ad una esaltazione dell'istituto monarchico (Ferrari 1998: 100).

Pertanto, la rappresentazione dell'oralità del discorso del sovrano in un contesto formale governato da regole di interazione definite sulla base della gerarchia sociale degli «attori» coinvolti, come quello che caratterizza il momento dell'assemblea, assume una valenza certamente diversa da una descrizione che si limiti a riportare indirettamente il contenuto delle parole del re. Nella *Knýtlinga saga* non mancano esempi di questo secondo tipo, anche in riferimento a Knútr. Alla base dell'alternanza tra discorso diretto e discorso indiretto relativa allo stesso tipo di evento si trova quindi un preciso intento narrativo, riconducibile all'obiettivo di esaltare la statura del re e di enfatizzarne l'esemplarità attraverso una sorta di drammatizzazione delle sue azioni nei momenti di svolta della storia.

L'analisi che segue riguarda la sezione centrale della saga – quella dedicata a Knútr, denominata *Knúts saga helga* (Guðnason 1982: CXIII) – e verte in particolare sui discorsi di re Sveinn e re Knútr e, in misura minore, su un discorso messo in bocca ad

un anonimo personaggio che contiene una descrizione del sovrano ideale, utile anch'essa ai fini del presente contributo.

Il discorso di re Sveinn

Il primo discorso di rilievo di cui ci occuperemo è quello pronunciato da re Sveinn Úlfsson davanti all'assemblea dello Jutland. L'occasione dell'incontro è offerta dalla necessità del sovrano di interpellare i membri dell'assemblea in merito ad una questione di estrema rilevanza per il futuro del regno. Si tratta di stabilire, infatti, chi sarà il successore del re alla guida del regno dopo la morte di Sveinn.

Occorre qui ricordare che, per buona parte del Medioevo, in Danimarca – oltre che in Norvegia e Svezia – il re, generalmente scelto fra i discendenti del sovrano in carica, veniva formalmente eletto nelle varie assemblee locali in cui era diviso il regno.⁵ Tra il 1170 e il 1276, tuttavia, la prassi di elezione del sovrano assume connotati che per molti versi la avvicinano molto di più al sistema della monarchia ereditaria, che si affermò nel regno danese non prima del 1660 (Bøgh 1999: 64).

Þá er Sveinn konungr hafði ráðit fyrir Danmörku níu vetr ok tuttugu, síðan Magnús konungr inn góði andaðisk, þá var hann staddr austr á Jótlandi. Hann lét þá þings kveðja, ok var þar allfjölmennt. En er þingit var sett, þá talaði Sveinn konungr ok mælti: «Guð launi ok þakki yðr Dönum ást ok hlýðni, er þér hafid við mik langa stund haft. Vænti ek, at enn muni svá vera um þá hluti, er mér þykkja miklu máli skipta. Ek hefi haldit lög forn við yðr Dani, en nú er sá hlutr í málinu, er yðr man ek þykkja taka um fram lugin. Er þat ok svá. Ek vill þess biðja, at þér látið mik kjósa konung eptir mik. Bið ek þess fyrir þá sök, at ek á marga sonu ok vel mannaða. Vil ek heldr skipta ríki með þeim ok konungdómi en þeir deili með ófriði sín í milli, ok verði fyrir þat styriöld í landinu ok hernaðr.» Konungr talaði eigi langt. En er hann hætti ræðunni, þá varð góðr rómr at máli hans, ok játuðu allir honum böen sína fyrir sakir vinsælda hans ok ástar, er allt fólkít unni honum. Var þat þá gort lögtekít ok átt vápnatak at, at Sveinn konungr skyldi kjósa þann af sonum sínum, sem hann vildi, til konungs eptir sik í Danmörk. Þá tók Sveinn konungr til máls ok sagði svá: «Haraldr er elztr sona minna, sem þér vitið, at vetratali, en Knútr er rosknast í skapi ok bezt at íþróttum búinn allra sona minna. Er hann

⁵ In realtà, il re veniva eletto dapprima nell'assemblea di Viborg, nello Jutland, e poi si recava almeno alle assemblee di Ringsted (Sjælland) e Lund (Scania, nell'attuale Svezia meridionale) per chiedere di essere ufficialmente riconosciuto come sovrano. Cfr. HOFFMAN (1976: 24).

nú ok reyndr at herstjórn, ok þykkir mér hann balt til konungs fallinn af sonum mínum. Vil ek hann til konungs kjósa eptir mik.» Var þá slitit þinginu. (*Danakonunga sqgur*: 136-137)⁶

La rappresentazione di questo discorso mi pare assolve due funzioni importanti. In primo luogo, esso contribuisce a delineare e definire i contorni della figura di Knútr, offrendo una prima sintetica caratterizzazione del futuro re santo. In particolare, come spesso accade nelle saghe islandesi, la descrizione del personaggio principale non è espressa attraverso le parole del narratore ma viene affidata al commento di altri personaggi della storia, conferendo al racconto quella caratteristica di obiettività che è fra i tratti più rappresentativi del genere saga (Lönnroth 1970; Ferrari 1998).

In secondo luogo, la messa in scena del discorso del re ci consente di tracciare un quadro più preciso e vivace dello stesso Sveinn, fin qui rappresentato solo attraverso il resoconto delle sue iniziative come sovrano.⁷

Dalle sue parole, infatti, si evince una certa abilità oratoria, che gli consente di raggiungere il suo scopo e gli vale l'approvazione dell'assemblea.

Esprimendo apertamente la consapevolezza di agire ai limiti

⁶ Quando re Sveinn ebbe regnato sulla Danimarca per ventinove anni, dopo la morte di re Magnús il Buono, mentre risiedeva ad est, nello Jutland, fece convocare un'assemblea a cui prese parte molta gente. E quando l'assemblea fu pronta, re Sveinn prese la parola e disse: «Dio vi ricompensi e vi ringrazi, Danesi, per l'affetto e l'obbedienza che mi avete dimostrato a lungo. Ora mi aspetto che sia lo stesso anche per una questione che giudico di grande importanza. A lungo ho rispettato la vostra legge, Danesi, ma ora si presenta un problema per il quale crederete che io mi ponga al di sopra della legge. Infatti è così. Voglio chiedervi di lasciare che sia io a scegliere il mio successore. Ve lo chiedo perché ho molti figli, tutti valorosi. Preferisco dividere il regno e il potere tra di loro piuttosto che lasciare che la discordia nasca tra i miei figli, perché questo provocherebbe disordini e guerre nel paese.» Il re non parlò a lungo. E quando ebbe terminato di parlare, un applauso accolse il suo discorso: tutti accettarono la sua richiesta per l'amicizia e l'affetto che tutta la gente provava per lui. La decisione divenne pertanto legge e venne sancita alzando le armi: si decise che re Sveinn scegliesse fra i suoi figli, secondo il suo volere, il suo successore sul trono di Danimarca. Allora Sveinn prese la parola e disse: «Haraldr è, come sapete, il più anziano fra i miei figli, ma Knútr è il più maturo e il più abile fra loro. Inoltre egli ha già esperienza nel condurre l'esercito e a me pare che, fra i miei figli, sia il più degno della carica di re. Pertanto lo voglio scegliere come mio successore.» Dopodiché, l'assemblea venne sciolta.

⁷ L'assenza di accenti che caratterizza la descrizione del regno di Sveinn fino al momento dell'assemblea permea tutta la prima sezione della saga, dall'inizio della narrazione fino all'avvento di Knútr. Cfr. EDWARDS, PÁLSSON (1986: 14).

della legge, Sveinn dimostra da un lato di non voler scavalcare le prerogative dei suoi sudditi e dall'altro esprime la sua ferma intenzione di agire per il bene collettivo del regno. L'impianto argomentativo del discorso, infatti, è costruito sul pericolo di disordini interni che una mancata suddivisione del territorio danese tra i figli da parte del sovrano potrebbe comportare. È in questo contesto di preoccupazione per la salvaguardia dell'integrità della Danimarca che Sveinn pone l'accento sull'attitudine di Knútr alla guida del regno, presentandolo all'assemblea come il miglior garante dell'ordine e della pace.

Per un paradigma di regalità ideale

In seguito alla morte di Sveinn, la saga si concentra sulla descrizione dei preparativi per l'assemblea di Viborg, in cui verrà presentata la candidatura alla successione al trono da parte di Knútr e del fratello Haraldr, primogenito di Sveinn (*Danakonunga sǫgur*: 139-144). In tale occasione, i sostenitori delle due parti pronunciano discorsi in favore del proprio candidato. In particolare, la narrazione si focalizza su due personaggi, l'uno, Eyvindr Bifra, dalla parte di Haraldr, l'altro, anonimo, a sostegno di Knútr. Proprio il personaggio anonimo pronuncia un discorso di grande importanza perché contiene una descrizione delle prerogative e delle qualità del re ideale, modellate sulla figura del futuro re santo:

En annan dag, er menn kómu á þingit ok nokkurir menn höfðu talat, þá stóð upp einn maðr í bóndaliðinu ok talaði ok mælti svá: «Vér Jótarnir höfum lengi haft vald till þess at kjósa konung yfir Danaveldi. Höfum vér Danir verit jafnan konungsælir, ok þessi konungr, er nú var næstum, hafði alla hluti þá með sér, er konung fríðir, en þat er herða ok stjórn at gæta landsins, því at land vart er mjök herskát af víkingum. Þurfum vér þann konung, er hann sé áðr reyndr í bardögum ok at stjórn hersins ok þar með lands ok laga. Hafi hann ok bæði til vit ok vanda at vera höfðingi. Konungr þarf at vera snjallr í máli ok stilltr vel ok þó harðr til réttra refsinga, qrr af fé, því at hann tekr af mǫrgum. Skal hann af því mikit gefa. Þat er ok hans þryði, at hann sé fríðr ok fagr ok sœmiligr í inum bezta búnaði. Tökum þann til konungs, er þessa hluti hefir einn alla, sem nú er upp talðir, því at góðr konungr er oss betri ok nyttsamligr en qll in fornu lög vár. Knútr einn hefir þetta með sér, er nú er upp talt. Hann viljum vér til konungs taka. (*Danakonunga sǫgur*: 140)⁸

⁸ Un altro giorno, dopo che gli uomini si furono recati all'assemblea e dopo che alcuni di essi ebbero parlato, un uomo si alzò dalle file dei contadini e disse: «Da lungo tempo noi abitanti dello Jutland abbiamo il potere di desi-

Un primo punto interessante del discorso riguarda l'enfasi posta sull'esemplarità di Sveinn, da ricondurre con ogni probabilità all'intento del redattore della saga di sottolineare la bontà dell'ambiente di provenienza di Knútr anche in termini di saggezza politica. L'elencazione delle virtù che il sovrano ideale per il regno danese dovrebbe possedere ripropone alcuni degli aspetti fondamentali della regalità secondo il pensiero medievale (Le Goff 2006; Jakobsson 1997: 191-239). Il re deve, in primo luogo, preoccuparsi della salvaguardia dell'integrità del regno – sia all'interno sia all'esterno dei suoi confini – attraverso un comportamento improntato a grande rigore e saggezza, uniti a moderazione e senso di responsabilità (Jakobsson 1997: 177-189).

Fra le qualità elencate, il riferimento alle abilità oratorie (*snjallr í máli*) mi pare degno di particolare attenzione ai fini del nostro discorso. Esso, infatti, da un lato ribadisce l'importanza delle doti retoriche nella caratterizzazione del re ideale, notata anche nell'allocuzione di Sveinn, e dall'altro ci fornisce, in un certo senso, una parziale chiave di lettura della scelta del redattore della saga di mettere in scena «in presa diretta» i discorsi del sovrano alle assemblee. Solo così, infatti, queste abilità acquistano rilevanza e possono essere pienamente apprezzate dai destinatari del testo.

Anche in questo caso, il discorso del personaggio assolve molteplici funzioni. Da un lato, le parole dell'anonimo sono in stretta relazione con il precedente discorso di Sveinn e ne costituiscono una continuazione, nel senso che il suo intervento riprende idealmente e amplia, tramite l'aggiunta di ulteriori elementi, la descrizione e l'elogio di Knútr ad opera di Sveinn. Il discorso ha inoltre un valore simbolico significativo, poiché il giudizio di idoneità politica espresso da Sveinn in favore del figlio viene qui tradotto in giudizio di esemplarità espresso da un personaggio

gnare il sovrano del regno danese. Noi Danesi siamo sempre stati propizi al re, e quel re che abbiamo avuto fino a poco tempo fa possedeva tutte le qualità che adornano un sovrano, ossia il rigore e la saldezza nel governo del paese, poiché il nostro paese è molto esposto alle razzie vichinghe. Abbiamo bisogno di un sovrano che abbia già esperienza in battaglia e nella guida dell'esercito, oltre che nel governo del paese e nella salvaguardia delle leggi. Deve altresì possedere abilità di governo e responsabilità. Inoltre il re deve essere abile nel parlare e moderato, ma duro nel punire i trasgressori della legge. Deve essere liberale, poiché raccoglie in lungo e in largo e deve pertanto essere generoso nel dare. È buona cosa, inoltre, che sia di bell'aspetto e affascinante, oltre che vestito con eleganza. Pertanto scegliamo come re colui che possiede tutte le qualità elencate, poiché ci è più utile un buon re di tutta la nostra antica legge. Knútr è l'unico ad avere tutte le caratteristiche che ho detto, ed è lui che vogliamo avere come re».

esterno alla dinastia regale, a sottolineare l'ampio consenso che la candidatura del futuro re santo incontra.

Dall'altro lato, esso costituisce per molti versi un'anticipazione delle azioni di Knútr nel seguito della narrazione, configurandosi così come una sorta di prologo in cui le linee generali della condotta politica del re sono contenute *in nuce*.

I discorsi di Knútr

Grazie all'inganno ordito da Eyvindr Bifra e dai suoi alleati, Haraldr riesce ad essere eletto sovrano dei Danesi. Il regno del fratello di Knútr viene descritto piuttosto laconicamente nel testo, che si limita a sottolineare come il paese in quegli anni avesse attraversato un periodo piuttosto turbolento. Haraldr viene presentato come sovrano incapace di mantenere l'ordine nel regno.

In seguito alla morte di Haraldr, l'assemblea viene nuovamente riunita a Viborg per eleggere il suo successore. Questa volta la scelta cade inequivocabilmente su Knútr, che pronuncia un discorso che potremmo definire programmatico:

Þér Danir launuðuð svá Haraldri konungi, bræðr mínum, góðvilja þann, er hann hafði til yðar, er hann var yðr helzti hægr ok linr, at þér kolluðuð konung yðarn Harald hein ok gerðuð þat fyrir spotts sakir við hann, en nú skal ek þat launa yðr, er þér kunnuð þat illa at þiggja, at nú skal ek vera yðr frekr harðsteinn. (*Danakonunga sǫgur*: 145-146)⁹

La perentorietà e la durezza delle parole del sovrano adombrano già il corso della sua politica, improntata a giusto rigore e ispirata alla volontà di riportare ordine nei confini del regno. Tale tentativo si coniuga con l'intento di rafforzare nuovamente l'autorità regia nel paese.¹⁰

Nel pieno rispetto della tradizione secondo cui il nuovo sovrano, una volta eletto, fa visita alle assemblee locali, Knútr si reca

⁹ «Voi Danesi avete ricambiato la benevolenza di re Haraldr, mio fratello, che era fin troppo gentile e mite nei vostri confronti, chiamando con scherno il vostro re "Haraldr cote". Ora ho intenzione di ripagare il vostro mancato apprezzamento, sarò per voi una dura cote».

¹⁰ Interessante mi pare, a questo proposito, l'uso dell'immagine della cote (*harðsteinn*) per descrivere il futuro corso della politica di Knútr. Infatti, secondo MITCHELL (1985), la cote viene spesso impiegata nelle saghe come simbolo di autorità. In questo caso, quindi, il ricorso all'immagine della pietra contribuisce a rendere evidente la volontà di recuperare pienamente i poteri del sovrano e le sue prerogative.

nello Halland e chiede ai sudditi in riunione di poter usufruire dei loro cavalli, essendo egli giunto in nave. La risposta degli uomini, per bocca di un anonimo portavoce, respinge la richiesta del re, facendo intendere che, non essendo questo un obbligo codificato dalla legge danese, l'assemblea non è tenuta ad accoglierla:

[...] þá mælti konungr: «Þér hafið vel gort, böendr, er þér segið, at ek skal af yðr hafa lög, en eigi framar. Veit ek ok þat, at þér munuð mik láta ná lögum af yðr. Vil ek þá hafa í frelsi eign mína fyrir yðr.» Ok því játuðu allir. Þá mælti konungr: «Þá vil ek banna yðr Hallandsfórum at neyta eða beita mork þá, er ek á ok hér liggur nær yðr, bæði svinum yðrum ok oðrum smala.» (*Danakonunga sǫgur*: 146)¹¹

Dalla risposta di Knútr emerge in primo luogo la sicura conoscenza delle leggi e la volontà di farne un uso adeguato. Egli, infatti, si appella all'autorità della legge per ripristinare l'esercizio dei diritti del sovrano codificati dalla legge stessa. La minaccia che le sue parole esprimono contribuisce a definire i contorni della figura del re in termini di risolutezza e determinazione nel perseguire gli obiettivi che si pone, nel rispetto della tradizione.

La saga riferisce quindi dell'assemblea convocata dal re in Scania. Analogamente a quanto accade in Halland, anche qui i sudditi esprimono la loro disapprovazione nei confronti delle richieste del sovrano, che intende chiedere nuove tasse e nuovi servizi:

En er hljóð fekksk, þá mælti konungr: «Þér Skánungar eruð menn vitrir. Skil ek þat á tiltœki yðru, at þér hafið spurt, hversu farit hafa skipti vár Hallendinga. Hafi þér fundit miklu snjallara ráð en þeir at neita því, er ek vil kraft hafa, því at hér má ek nú engum einum gefa sǫk á svǫrunum. En þess vil ek enn beiða yðr, sem fyrr krafða ek Hallendinga, at þér látið mik í frelsi ráða fyrir yðr minni eign.» Því játuðu allir. Þá mælti konungr: «Þat munu allir menn vita, hvat hér er konungs eign í Danmorku eða bónda eign, at konungr á auðn alla hér í landi. Eða hvárt játi þér því?» Allir játuðu því, at svá var þat. Kallaði hann auðn sjóinn ok aðrar óbyggðir. Þá mælti konungr: «Þá kǫllumk ek eiga Eyrarsund. Vil ek þá banna yðr allt fiskifang, þat sem þér hafið þar áðr haft, ef þér vilið ekki gera fyrir mín orð ok stoða ekki mína nauðsyn.» (*Danakonunga sǫgur*: 146-147).¹²

¹¹ Allora il re disse: «Contadini, avete fatto bene a dirmi che da voi riceverò solo secondo la legge e nient'altro. So anche che mi concederete la protezione delle vostre leggi. Dunque voglio poter godere dei miei privilegi indipendentemente da voi.» Tutti acconsentirono. Allora il re disse: «Pertanto, abitanti dello Halland, vi proibisco di usare i terreni che possiedo in questa zona e di farvi pascolare sia i maiali sia qualsiasi altro capo di bestiame».

¹² E quando si fece silenzio, il re disse: «Abitanti della Scania, siete gente intelligente. Dal vostro comportamento intendo che avete saputo come sono

La strategia retorica del sovrano appare del tutto simile a quella che caratterizza il discorso precedente: da un lato, infatti, egli costringe gli uomini presenti a riconoscere la coerenza e l'impeccabilità del suo ragionamento, costruito su un'interpretazione condivisa della legge, e dall'altro minaccia di prendere provvedimenti che risulterebbero sgraditi ai sudditi, perché li priverrebbero di una risorsa di fondamentale importanza per l'economia della regione.

L'intera caratterizzazione di Knútr attraverso i tre brevi discorsi che egli pronuncia alle assemblee va interpretata, in primo luogo, alla luce del confronto che il redattore della saga propone indirettamente con la figura di Haraldr, il fratello maggiore del re.

Alla mitezza e all'incapacità di Haraldr di mantenere l'ordine nel regno, che lo assimilano alla figura del *rex inutilis* ampiamente attestata nella tradizione dell'Occidente medievale (Jakobsson 1997: 192), fanno da contraltare la risolutezza e la decisione di Knútr.

È inoltre certamente significativo che Haraldr venga descritto come re che, in quanto non abile nel parlare, solitamente non pronuncia discorsi alle assemblee, affidando ad altri il compito di esprimersi al posto suo.¹³ Se l'assenza «verbale» del sovrano in uno dei momenti di maggior rilievo nell'amministrazione del regno – l'assemblea, appunto – diviene nella saga uno dei sintomi precipui della sua debolezza, il capovolgimento di tale comportamento nella figura di Knútr contribuisce a disegnare il ritratto di un re forte e consapevole delle sue prerogative e dei suoi compiti.¹⁴

andate le cose tra me e gli abitanti dello Halland. Avete trovato un modo più elegante di loro per respingere ciò che vi chiedo, giacché non posso biasimare nessuno di voi per le vostre risposte. Tuttavia, come ho fatto con gli abitanti dello Halland vi chiedo di concedermi liberamente i miei privilegi, senza interferenza.» Tutti acconsentirono. Allora il re disse: «Tutti devono sapere ciò che appartiene al re e ciò che appartiene ai contadini. Il re possiede le aree incolte, siete d'accordo?» Tutti dissero che era così. Allora il re disse che anche il mare e i luoghi disabitati erano zone non coltivate. «Pertanto reclamo la proprietà dell'Øresund. Vi impedirò di pescare, come avete fatto finora, se non vorrete accogliere le mie richieste e soddisfare le mie esigenze.»

¹³ «Haraldr konungr var maðr kyrrlátr ok fálátr, ómálugr, ekki talaðr á þinginum. Urðu aðrir mjök at hafa tungu fyrir honum» (Re Haraldr era un uomo di indole tranquilla, silenzioso e di poche parole e non era un buon oratore alle assemblee. Per questo altri parlavano al posto suo) (*Danakonunga sǫgur*: 145).

¹⁴ Il potenziale dell'abilità retorica di Knútr è riconosciuto e temuto anche da Eyvindr Bifra, sostenitore di Haraldr. Nel cap. XXVI della saga, infatti, l'uomo

Questa sorta di bipolarità costruita attorno alla presenza/assenza della voce del re durante l'assemblea corrisponde pertanto a due immagini di regalità opposte, distinte nella saga anche sul piano delle qualità oratorie di Haraldr e Knútr.¹⁵

All'origine dell'«oralità negata» relativa a Haraldr è pertanto possibile riconoscere, a mio avviso, una precisa strategia narrativa, volta a sottolineare la mancanza di spessore e di incisività del predecessore di Knútr nella guida del regno. Di contro, mettendo in scena i discorsi di Knútr alle assemblee, il redattore della saga pone l'accento sulla sua statura politica.

I tre brevi discorsi del re vengono pronunciati in una fase strategica di grande importanza nella storia narrata poiché assolvono la funzione di esprimere chiaramente, fin dall'inizio, la volontà di rifondare un'idea forte di regalità attraverso un comportamento deciso e severo del sovrano, messo in rilievo dando voce al sovrano stesso nel testo.

Possiamo pertanto affermare che, in questa prima fase del suo mandato, il re agisce soprattutto tramite le sue parole. In questo senso risulta certamente rilevante la dimensione pragmatica dei discorsi pronunciati da Knútr in quanto essa contribuisce a fornire, accanto ai dati emersi in precedenza, una griglia interpretativa che consente di valutare da una prospettiva di più ampio respiro la strategia comunicativa sottesa alle parole del re. In particolare, nell'ambito della gerarchia tripartita di atti che, secondo J.L. Austin (1962), vengono eseguiti nel dire qualcosa, l'atto illocutorio e quello perlocutorio risultano di particolare interesse ai fini del nostro obiettivo.

Per quanto riguarda il primo tipo, uno degli aspetti degni di maggiore attenzione mi pare risieda nella valutazione della forza illocutoria che caratterizza le parole del re, ossia la funzione comunicativa che esse rivestono nel contesto interazionale rappresentato dall'assemblea. In sostanza, possiamo notare che gran parte degli enunciati performativi rintracciabili nei discorsi di Knútr assumono perlopiù il valore di richieste perentorie oppure di avvertimenti e

mette in evidenza le doti oratorie del futuro re e la sua capacità persuasive nei confronti degli uomini riuniti in assemblea per decidere della successione a Sveinn. Cfr. *Danakonunga sogur*: 141.

¹⁵ In una recente monografia, JAKOBSSON (1997) ha proposto un'interessante analisi delle modalità di rappresentazione dell'immagine del sovrano nelle *konungasögur* islandesi. Dall'indagine emerge un insieme di caratteristiche paradigmatiche del sovrano in questo genere di saghe, fra cui figura anche l'abilità retorica osservata nel caso della *Knýtlinga saga*: 191-196.

di minacce, e sono pertanto interpretabili come chiara espressione dell'intento di condurre la negoziazione a buon fine attraverso un atteggiamento – anche linguistico – che esprime fermezza e consapevolezza dei propri mezzi. Interessanti mi sembrano, a questo proposito, le divergenze che si possono cogliere con il discorso di Sveinn, caratterizzato da un grado di perentorietà minore. Infatti, la richiesta del re di poter designare Knútr suo successore esprime un atteggiamento che denota maggiore prudenza. Accogliendo la tassonomia degli atti illocutori proposta da Searle (1972), potremmo infatti dire che, mentre i discorsi del futuro re santo sono contraddistinti da una preponderanza di atti di tipo commissivo e direttivo, l'unica allocuzione del padre contenuta nella saga presenta anche atti di tipo espressivo, quali, ad esempio, i ringraziamenti e gli elogi che il re rivolge ai suoi sudditi prima di esporre all'assemblea la questione della successione.¹⁶ Ai due differenti comportamenti linguistici sembra pertanto corrispondere un diverso esercizio del potere regio, determinato soprattutto dalla diversità delle condizioni storico-politiche in cui i due sovrani agiscono. Infatti, se Sveinn può contare sul rispetto e l'affetto dei suoi sudditi, Knútr si trova a dover ripristinare un sistema di relazioni gerarchiche fortemente compromesso dal periodo di regno debole del fratello.

Certamente interessanti sono, inoltre, gli effetti perlocutori prodotti dalle parole di Knútr. Determinanti sono, a questo proposito, le circostanze di enunciazione (Levinson 1983: 236-237): in questo caso, la ritualità che caratterizza il momento dell'assemblea è accompagnata dal divario gerarchico tra gli attori della contesa. L'aspetto più interessante, ai fini della presente indagine, consiste proprio nei presupposti politici e ideologici che consentono al re di ottenere ciò che vuole. La principale condizione di buona riuscita dei suoi intenti risiede infatti nell'*auctoritas* di Knútr stesso, che detiene una posizione di preminenza sociale rispetto agli altri membri riuniti nel *þing*. È dunque senza dubbio significativo che l'assemblea, nei casi presi in esame, accolga le richieste avanzate dal sovrano perché sollecitata dal reale pericolo che le sue parole esprimono: questa circostanza sancisce in modo indiretto, ma inequivocabile, il pieno riconoscimento dell'autorità regia da parte dei sudditi.

¹⁶ Per un'introduzione sintetica alla teoria degli atti linguistici si rimanda ad ALLAN (1998).

Se da un lato l'attenzione per le parole del sovrano va intesa come risultato dell'interesse del redattore della saga per il concetto di regalità che la figura di Knútr personifica, dall'altro le modalità di rappresentazione di tali discorsi, la trama di dialogo intratestuale riscontrabile tra di essi – tutti volti a definire la figura di Knútr da una prospettiva intradiegetica – e la loro collocazione nello svolgimento della storia indicano quanto la resa della dimensione orale della presenza del re all'interno della sezione centrale della saga svolga una funzione di primaria importanza sul piano della strategia narrativa che contribuisce a dar forma ed espressione a quel paradigma di idealità regia attorno a cui ruota l'intera *Knýtlinga saga*.

Riferimenti bibliografici

- ALLAN, K., «Speech Act Theory. An Overview», in MEY, JACOB L. (ed.), *Concise Encyclopedia of Pragmatics*, Amsterdam-Lausanne-New York-Oxford-Shannon-Singapore-Tokyo, Elsevier, 1998, p. 927-939.
- AUSTIN, JOHN LANGSHAW, *How to Do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962.
- BØGH, ANDERS, «Kongen og hans magt», in INGESMAN, PER *et al.* (eds.), *Middelalderens Danmark*, København, Gads Forlag, 1999, p. 64-81.
- DENDLE, PETER, «Direct Discourse and Gender in the *Ágrip af Nóregs konunga sögum*», *Neophilologus*, 1997, 81, p. 403-408.
- EDWARDS, PAUL - PÁLSSON, HERMANN, *Knýtlinga saga. The History of the Kings of Denmark*, Odense, Odense University Press, 1986.
- FERRARI, FULVIO, «Modelli di santità ed eroismo nella *Knýtlinga saga*», in DEGL'INNOCENTI, ANTONELLA - FERRARI, FULVIO (a cura di), *Tra edificazione e piacere della lettura: le vite dei santi in età medievale*, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1998, p. 71-101.
- GUÐNASON, BJARNI (ed.), *Danakonunga sögur*, Reykjavík, Hið íslenska fornritafélag, 1982.
- , «Formáli», in GUÐNASON, BJARNI (ed.), *Danakonunga sögur*, Reykjavík, Hið íslenska fornritafélag, 1982, p. LXXI-CXCIV.
- HELLE, KNUZ (ed.), *The Cambridge History of Scandinavia*, Cambridge, Cambridge University Press, vol. I, 2003.
- HOFFMANN, ERICH, *Königserhebung und Thronfolgeordnung in Dänemark bis zum Ausgang des Mittelalters*, Berlin-New York, de Gruyter, 1976.
- INGESMAN, PER *et al.* (a cura di), *Middelalderens Danmark*, København, Gads Forlag, 1999.

- JAKOBSSON, ÁRMANN, *Í leit að konungi. Konungsmynd íslenskra konungasagna*, Reykjavík, Háskólaútgáfan, 1997.
- , «Royal Biography», in RORY McTURK (a cura di), *A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture*, Oxford, Blackwell, 2005, p. 388-402.
- KNIRK, JAMES, «Konungasögur», in PULSIANO, PHILLIP *et al.*, *Medieval Scandinavia. An Encyclopedia*, New York and London, Garland, 1993, p. 362-366.
- LE GOFF, JACQUES, *Il re nell'Occidente medievale*, Bari, Laterza, 2006.
- * LEVINSON, STEPHEN C., *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge U. Press, 1983.
- LÖNNROTH, LARS, «Rhetorical Persuasion in the Sagas», *Scandinavian Studies*, 1970, 42, 2, p. 157-189.
- MALMROS, RIKKE, «Knýtlinga saga», in PULSIANO, PHILLIP *et al.*, *Medieval Scandinavia. An Encyclopedia*, New York and London, Garland, 1993, p. 359-360.
- MITCHELL, STEPHEN H., «The Whetstone as Symbol of Authority in Old English and Old Norse», *Scandinavian Studies*, 1985, 57, 2, p. 1-31.
- RIIS, THOMAS, «Knud IV. d. H.», in *Lexikon des Mittelalters*, München und Zürich, Artemis & Winkler Verlag, 1991, vol. V, coll. 1239-1240.
- SEARLE, JOHN R., «The Classification of Illocutionary Acts», *Language in Society*, 1976, V, p. 1-24.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyse the king's speeches at the local assemblies of the medieval Danish kingdom which are to be found in the central section of the Old Icelandic *Knýtlinga saga*, a history of the kings of Denmark probably written toward the middle of the 13th century. Attention will be devoted to examining the role played by these speeches for the representation of the king and his prerogatives, with special reference to the narrative strategy underlying the depiction of the *imago regis* in the narrative, and particularly as regards the figure of Knútr IV Sveinsson. Within this framework, some of the major pragmatic features that characterise the speeches will also be touched upon and highlighted, in the attempt to point out their relevance for a better understanding and evaluation of the subject discussed in the present paper.

KEYWORDS

Icelandic sagas. King's speeches. Narratology. Pragmatics

LOREDANA BOLZAN

VI RACCONTO CON COGNIZIONE DI CAUSA:
ASPETTI DI VERIDICITÀ NELLA NARRAZIONE
DI SECONDO GRADO

*L'esperienza che passa di bocca in bocca
è la fonte a cui hanno attinto tutti i
narratori.*

W. BENJAMIN

La messa in scena narrativa del racconto nel racconto è vecchia di secoli: espediente per inanellare storie su storie, di matrice protonarrativa, utilizzo della conversazione per captare meglio l'attenzione prestando alla diegesi il pathos della mimesi, interazione esplicita fra narratori e ascoltatori per dinamizzare la costruzione del racconto e per assistere in diretta al suo farsi. Più in generale, complice la *brevitas* del racconto o della novella, è un modo per rimettere in questione i presupposti della finzione, caratterizzata dalla distanza dall'atto di enunciazione che la fonda, alla quale viene contrapposta la presa di parola informale del discorso oralizzato. Nell'improvvisazione che lo caratterizza, il racconto di secondo grado richiede solo il vincolo della presenza di parlante e ascoltatore, la credibilità dell'uno e la partecipazione dell'altro al fine di rendere plausibile la vicenda raccontata in quanto testimonianza veridica.

Gli scrittori francesi dell'Ottocento hanno attinto non poco a questo modello, soprattutto gli adepti delle forme ridotte narrative. L'esempio di Maupassant, vero cultore del genere, è persino didascalico nella trasparenza con la quale si serve dei requisiti del racconto a cornice, vale a dire la scena conviviale, ripartita fra gli ascoltatori e l'oratore designato che se ne distacca, il racconto di secondo grado come illustrazione esemplare dell'argomento di conversazione che anima i commensali, la reazione degli ascoltatori, verbale ed emotiva, che fa rifluire la veridicità della storia sull'aspetto perlocutorio, a conferma dell'efficacia della *performance* affabulatoria:

On parlait de séquestration à propos d'un procès récent. C'était à la fin d'une soirée intime, rue de Grenelle, dans un ancien hôtel, et chacun avait son histoire, une histoire qu'il affirmait vraie. (*Apparition*, 780, I)¹

C'était à la fin du dîner d'ouverture de chasse chez le marquis de Bertrans. Onze chasseurs, huit jeunes femmes et le médecin du pays étaient assis autour de la grande table illuminée, couverte de fruits et de fleurs. On vint à parler d'amour, et une grande discussion s'éleva, l'éternelle discussion pour savoir si on pouvait aimer vraiment une fois ou plusieurs fois. (*La Rempailleuse*, 546, I)²

Tuttavia, rispetto ad altre esecuzioni del genere, in Maupassant la ragione del racconto oralizzato è quasi una necessità di ordine sociale, nell'incitamento a raccontare o a confessare, o più semplicemente ad animare un raduno di amici, da cui l'avvio senza mediazioni della storia incorniciata che coincide praticamente con l'estensione del testo, senza le integrazioni degli ascoltatori a frazionare e arricchire la vicenda di testimonianze personali, e raramente con i commenti di ordine perlocutorio che si riscontrano in altri autori.

In quanto ai possibili narrativi da attualizzare, dato che il campione prescelto deve valere come *exemplum*, esso sarà probante se rispetta le condizioni formali dell'icasticità che prende spunto dall'eccezionale o dall'incongruo:

«Il m'est arrivé une singulière aventure il y a quelque temps.» Toutes les bouches demandèrent presque ensemble:

«Racontez» (*Les Tombales*, 1239, II)³

come pure le condizioni, per così dire morali, della conoscenza diretta dei fatti da parte del narratore, a garanzia della loro veridicità.

L'oralità si distribuisce su più fronti e gradi, dal conversare indistinto alla casistica personale che decide per l'una o l'altra

¹ Si parlava di sequestri, a proposito d'un recente processo. Si era alla fine d'una serata fra intimi, in un vecchio palazzo di *rue de Grenelle*, e ognuno aveva una storia da raccontare, di cui affermava la veridicità. (*Apparizione*, p. 871, I)

² In casa del marchese di Bertrans il pranzo di apertura della caccia stava per finire. Undici cacciatori, otto giovani signore e il medico del luogo, erano seduti intorno all'ampia tavola illuminata, piena di frutti e di fiori.

Il discorso cadde sull'amore e nacque una gran discussione, l'eterna discussione per sapere se sia possibile amare veramente una volta sola o più volte. (*L'impagliatrice*, p. 611, I)

³ «Qualche tempo fa mi è accaduta una strana avventura.»

Tutte le bocche domandarono, quasi contemporaneamente: «Raccontate». (*Le Sepolcrali*, p. 1401, II)

ipotesi, finché, come nell'esempio seguente, prende corpo il racconto del medico, un prototipo diffuso di autorevolezza in quasi tutte le sceneggiature a più voci, che promuove il passaggio dal sapere al dire mettendo a tacere le schermaglie personali in nome di una verità di ordine superiore:

On prit pour arbitre le docteur, vieux médecin parisien retiré aux champs, et on le pria de donner son avis.

Justement il n'en avait pas:

«Comme l'a dit le marquis, c'est une affaire de tempérament; quant à moi, j'ai eu connaissance d'une passion qui dura cinquante-cinq ans sans un jour de répit, et qui ne se termina que par la mort.» (*La Rempailleuse*, 547, I)⁴

La partecipazione degli ascoltatori, con la conseguente rottura di continuità del racconto a una sola voce, è la condizione per trasporre in un canovaccio oralizzato lo svolgersi altrimenti omogeneo ed oggettivato tipico della storia a narratore extradiegetico, oltre a sfruttare la complicità degli astanti quale supplemento di veridicità, qualora narratore e ascoltatori condividano parte dell'universo diegetico:

En effet, madame, vous ne vous trompez pas sur ce point, que l'être aimé fut un homme. Vous le connaissez, c'est M. Chouquet, le pharmacien du bourg. Quant à elle, la femme, vous l'avez connue aussi, c'est la vieille rempailleuse de chaises qui venait tous les ans au château. Mais je vais me faire mieux comprendre. (*La Rempailleuse*, 547, I)⁵

E a confermare l'adozione lineare del modello da parte di Maupassant, lo svolgimento del racconto prevede la clausola finale che segnala la missione espletata: di conseguenza, i confini fra racconto di primo e di secondo grado restano labili; minima introduzione e quasi nessuna conclusione nel primo, affinché la vicenda rievocata dall'oratore nel racconto di secondo grado campeggi nella sua esemplarità:

⁴ Fu scelto come arbitro il medico, un vecchio medico parigino che s'era ritirato in campagna, e pregato di dire il suo parere.

Naturalmente non aveva nessun parere.

«Come ha detto il marchese, è questione di natura; per conto mio, so d'una passione durata cinquantacinque anni senza un giorno di pausa e finita soltanto con la morte.» (*L'impagliatrice*, p. 612, I)

⁵ Infatti, signora, su questo punto non vi sbagliate: la persona amata fu un uomo – lo conoscete, è il signor Chouquet, il farmacista del paese. Quanto alla donna, avete conosciuto anche lei: è la vecchia impagliatrice di seggiole che veniva ogni anno al castello. Ma voglio spiegarmi meglio. (*L'impagliatrice*, p. 612, I)

«Voilà le seul amour profond que j'aie rencontré, dans ma vie.»
Le médecin se tut. (*La Rempailleuse*, 552, I)⁶

Voilà mesdames mon histoire. Je ne sais rien de plus. (*La main*, 1121, I)⁷

Il se tut, un peu essoufflé et très ému. (*Au printemps*, 289, I)⁸

Stessa semplificazione in *Le testament*, dove la scena si restringe a due interlocutori e si attiva a partire da un quesito circa l'identità di uno dei due. Il racconto nasce dunque come delucidazione, come partecipazione ad altri di un segreto personale al quale fa da garante ulteriore di veridicità il testamento vero e proprio che il protagonista mostra al suo interlocutore: è la pezza d'appoggio inconfutabile, e come tale mette a tacere definitivamente le parole:

Brusquement mon ami se tut, se leva, puis il alla prendre dans son secrétaire un vieux papier, le déplia, le baisa longuement, et il reprit:

– Voici le testament de ma bien-aimée mère. (*Le testament*, 622, I)⁹

In questo tipo di racconti, la necessità dell'affabulazione sembra scaturire dalla stranezza o dal mistero, non da un amabile confronto di esperienze; lo scarto fra sapere e ignorare coincide con la frontiera che separa il convenzionale dalle anomalie che rifuggono dalle pratiche sociali consuete, dai comportamenti condivisi, dai sentimenti filtrati dalla morale comune.

In *Sur l'Eau*, la sollecitazione a parlare di sé nasce come illustrazione di una passione divorante per l'acqua, assimilata a una mania:

Un soir que nous nous promenions au bord de la Seine, je lui demandai de me raconter quelques anecdotes de sa vie nautique. Voilà immédiatement mon bonhomme qui s'anime, se transfigure, devient éloquent, presque poète. (*Sur l'Eau*, 54, I)¹⁰

Infine, in *Au Printemps*, c'è un intruso che impone la sua storia

⁶ «Ecco l'unico grande amore che abbia mai trovato in tutta la mia vita.»
Il medico tacque. (*L'impagliatrice*, p. 618, I)

⁷ Ecco il mio racconto, signore. Non so altro. (*La mano*, p. 1256, I)

⁸ Tacque, un po' ansimante e assai agitato. (*A primavera*, p. 325, I)

⁹ Il mio amico tacque di colpo, si alzò e andò alla scrivania a prendere un vecchio foglio, lo spiegò, lo baciò a lungo e continuò:

Ecco il testamento della mia diletta madre. (*Il testamento*, p. 696, I)

¹⁰ Una sera, mentre stavamo passeggiando lungo la Senna, gli chiesi di raccontarmi qualche episodio della sua vita nautica. Immediatamente il mio tipo si animò, si trasfigurò; diventò eloquente, quasi poeta. (*Sull'acqua*, p. 60, I)

a scopo dissuasivo al fine di bloccare il corso degli eventi che si va prefigurando nel racconto di primo grado, ossia le manovre di seduzione fra due sconosciuti nel corso di una gita in barca sulla Senna:

J'allais ouvrir la bouche et l'aborder, quand quelqu'un me toucha l'épaule. Je me retournai, surpris, et j'aperçus un homme d'aspect ordinaire, ni jeune ni vieux, qui me regardait d'un air triste.

«Je voudrais vous parler», dit-il [...] Monsieur, prenez garde à l'amour! Il est embusqué partout. (*Au Printemps*, 285-286, I)¹¹

Ben altra complessità in una delle più celebri novelle del contemporaneo Villiers de l'Isle-Adam, *Le Convive des dernières fêtes*, che ruota intorno all'identità sfuggente di un personaggio perverso, affascinato dalle esecuzioni capitali fino a diventarne parte in causa, come allude il titolo stesso. In questa novella, la sofisticazione dell'impianto linguistico-narrativo che accompagna l'enigma del personaggio principale, sfrutta l'accavallamento fra livelli diegetici in maniera meno scontata rispetto ai racconti a cornice tradizionali, nei quali la delega di parola a colui che sa o è supposto sapere è la ragion d'essere del racconto oralizzato. Sono due infatti i personaggi del racconto di primo grado che condividono, sia pure in misura diversa, la conoscenza preliminare del «convive». Ma il primo dei due, che nel corso di una serata mondana ritrova una vecchia conoscenza i cui connotati fluttuano in uno spazio-tempo lontani, dovrà ricorrere alle intermittenze fortuite della memoria per stabilire un nesso incontrovertibile fra presente e passato:

Tout à coup, au beau milieu d'un accès de rire, [...] j'eus je ne sais quelle idée obscure d'avoir déjà vu ce gentilhomme dans une toute autre circonstance que celle de Wiesbaden. [...]

Où cela pouvait-il bien s'être passé? Comment accorder mes souvenirs habituels avec ces intenses idées lointaines de meurtre, de silence profond, de brume, de faces effarées, de flambeaux et de sang, qui surgissaient dans ma conscience, avec une sensation de positivisme insupportable, à la vue de ce personnage? (105)¹²

¹¹ Stavo per aprir bocca e abbordarlo, quando mi sentii toccare sulla spalla. Mi voltai, sorpreso, e vidi un uomo di apparenza qualunque, né vecchio né giovane, che mi guardava tristemente.

«Vorrei parlarvi», disse. [...]

«Signore, attento all'amore! È in agguato dovunque, vi spia da ogni angolo. (*A primavera*, p. 320-321, I)

¹² Ad un tratto mentre tutti ridevano [...], io ebbi la vaga percezione di avere incontrato quel gentiluomo in ben altra circostanza di quella di Wiesbaden. [...]

Per questo motivo, la vicenda gode anche di un accompagnamento commentativo in merito alle procedure della percezione o del riconoscimento, spesso occultate dal sogno o sfigurate dal ricordo, in ogni caso avvolte in una nebulosa che può lasciare spazio alla mistificazione. E, grazie a questo supplemento di complessità, la novella confronta due visioni del mondo intorno alla conoscenza e al metodo per raggiungerla. L'identificazione del misterioso «convive» si sdoppia così in due modalità di segno opposto: l'intervento *in extremis* di un amico dottore, che raggiunge in un secondo tempo il gruppo dei frivoli commensali, serve infatti a rettificare in senso positivistico l'accesso al vero fuggando le pratiche irrazionalistiche dell'analogia, quelle più patologiche dello sdoppiamento (conoscere il «convive» come barone e riconoscerlo nei panni del boia) o quelle più subdole dell'interesse morboso:

Le docteur n'était pas de ceux auxquels la mystification est familière: ce qu'il disait devait être aussi froidement réel que la machine dressée là-bas sur la place. (120)¹³

È pur vero che l'espedito conviviale, nella cornice mondana di un ballo all'Opéra in una sera di carnevale, è propizio al travestimento, all'occultamento dell'identità, alla contestualizzazione menzognera, anche se al lettore vengono offerte delle piste indirette orientate – vere e proprie chiavi linguistiche disseminate ad arte per condurre alla rivelazione. Perciò il racconto di secondo grado coincide con una svolta nell'impostazione epistemologica del racconto: malgrado la delega di parola al medico, unico depositario della verità sul misterioso personaggio e narratore esclusivo della sua «biografia», non basterà il contributo persuasivo degli antefatti documentati per sconfiggere dubbi e incredulità negli spettatori/ascoltatori intorno alla ricomparsa sulla scena presente del «convive», a riprova della sua speciale follia:

– Et quel est son genre de manie? demanda Susannah. Je le trouve très gentil, moi, ce monsieur, je vous en préviens!

Dove poteva aver avuto luogo il nostro incontro? Come accordare i miei ricordi soliti con quelle intense e confuse idee di delitto, di profondi silenzi, di volti angosciati, di fiaccole e di sangue, immagini che nascevano dalla mia coscienza con un senso di «realtà» quasi insostenibile di fronte allo strano personaggio? (p. 107-108)

¹³ Il dottore non apparteneva a quelle persone che usano raccontare fandonie; quel che diceva era probabilmente reale non meno del congegno montato sulla piazza. (p. 120)

– Vous ne serez peut-être pas de cet avis tout à l’heure, madame! continua le docteur en allumant une cigarette. (120) ¹⁴

Rispetto alla tradizionale tipologia del racconto oralizzato, la veridicità della storia, pur accreditata dal testimone, fatica a incontrare il consenso degli ascoltatori, non solo a causa della discrepanza eccessiva fra l’identità del personaggio che occupa il racconto di primo grado e quello che compare in tutt’altra veste nel racconto di secondo grado, ma anche per una modifica della gerarchia fra i due piani narrativi. Se di solito la verità gode dell’autonomia e completezza di una storia conclusa, che viene riattualizzata attraverso l’atto di enunciazione del racconto di secondo grado, in questo caso l’oratore deve completare con un’ulteriore segmento di storia – oggetto del racconto di primo grado – l’illustrazione del caso di follia cui si richiama ambigualmente il titolo:

Aussi, toutes les fois qu’il se présente une exécution, en est-il averti par des émissaires secrets – avant les gentilshommes de la hache eux-mêmes! [...] Il y est, en ce moment où je vous parle (124) ¹⁵

Preceduta dalla clausola finale che conclude il racconto di secondo grado «Voilà, messieurs et mesdames, le gentleman avec lequel vous avez eu l’heur de frayer cette nuit» (124), ¹⁶ la garanzia offerta dal testimone dovrebbe andare a beneficio della veridicità dell’enunciato rendendo inutile qualunque altra integrazione. E tuttavia, tale è l’inverosimiglianza che procede dal fantastico, che persino il testimone si riconosce in qualche residuo di incredulità e sollecita la verifica sul campo, prova diretta a beneficio degli ascoltatori, invitati a loro volta a farsi testimoni:

– Vous ne croiriez pas? interrompit Les Églisottes. Je ne l’ai pas cru, moi-même, pendant longtemps; mais, si vous voulez, nous allons aller là-bas. J’ai justement ma carte; nous pourrions parvenir jusqu’à lui, malgré la haie de cavalerie. Je ne vous demanderai que d’observer son visage, voilà tout, pendant l’accomplissement de la sentence. Après quoi, vous ne douterez plus. (124) ¹⁷

¹⁴ «E di che tipo di mania si tratta? – domandò Susannah. – Io vi avverto che lo trovo molto simpatico quel Signore!»

«Cambierete forse idea fra poco signora!», continuò il dottore accendendo una sigaretta. (p. 120)

¹⁵ Ogni volta che un’esecuzione capitale è in vista, egli vien messo al corrente da emissari segreti anche prima degli esecutori legali. [...] Anche in questo istante, mentre vi parlo egli è là. (p. 123)

¹⁶ Costui, signore e signori, è il gentiluomo con cui avete avuto l’occasione di accompagnarvi stanotte. (p. 123)

¹⁷ «Non mi credereste! – lo interruppe Les Eglisottes. – Ho stentato a lungo

Per ritrovare la piena fiducia nel valore probante dell'oralità, occorre una conversione di tipo ideologico, come nel caso di Barbey d'Aurevilly e della sua raccolta di novelle *Les diaboliques*. Per illustrare il trapasso dall'Ancien Régime allo spregevole secolo diciannovesimo, il reazionario Barbey d'Aurevilly fa appello a una sorta di teoria dei generi *ante litteram*, non priva di una sua plausibilità formale, anche se a muoverlo è la nostalgia del passato e il furore non tanto sommerso del sopravvissuto. Allora, nell'ozio e negli agi di un tempo che sembrava sottratto alla storia, il *savoir faire* linguistico si esercitava nella conversazione, ossia nel registro dell'improvvisazione brillante, del dialogismo a più voci, della sottile economia del linguaggio e di tutta una prossemica che li accompagnava e che sarebbero stati scalzati, dopo la Rivoluzione, dalla parola dottrinale, dal solipsismo del discorso privo del *feedback* immediato e che ha valore solo in quanto costruito:

Là, comme dans les rares maisons de Paris où l'on a conservé les grandes traditions de la causerie, on ne carre guères de phrases, et le monologue est à peu près inconnu. Rien n'y rappelle l'article du journal et le discours politique, ces deux moules si vulgaires de la pensée, au dix-neuvième siècle. L'esprit se contente d'y briller en mots charmants ou profonds, mais bientôt dits; quelquefois même en de simples intonations, et moins que cela encore, en quelque petit geste de génie. (*Le dessous des cartes d'une partie de whist*, 172)¹⁸

«Royaume de la causerie» era lo spazio confusivo dell'esperienza e dell'espressione, privo delle barriere della convenzione che regolano l'accesso dalla prima alla seconda, sicché fra il «parler monosyllabe», quale modello tipico del conversare brillante, e il «parler romans» del discorso più elaborato, c'è solo una differenza di quantità, ma sul fondo comune dell'autenticità, che rende il secondo figlio del vero e non del verosimile. Per Barbey dunque il «parler roman» è tutt'altro che un'abilità tecnica, è semplicemente un omaggio alla versatilità della vita e alla sua abbondanza

anch'io a crederlo, ma se volete, possiamo recarci laggiù. Io ho un permesso. Riusciremo ad avvicinarci a lui nonostante gli sbarramenti della cavalleria. Vi chiedo unicamente di scrutare il suo volto mentre la sentenza viene eseguita e dopo non avrete più dubbi».

¹⁸ Là, come nelle pochissime case che mantengono a Parigi le grandi tradizioni, l'ambizione non architetta frasi e il monologo è quasi sconosciuto. Nulla vi riecheggia l'articolo di giornale o il discorso politico: questi due volgarissimi stampi sui quali si modella il pensiero del diciannovesimo secolo. Lo spirito si contenta di balenare in frasi felici o profonde ma cortissime; a volte, anche solo in intonazioni di voce e, meno ancora, in impercettibili gesti geniali. (*Il rovescio delle carte di una partita di whist*, p. 111-112)

di occasioni *romanesques*, più o meno conclamate, che si tratta solo di cogliere e di riferire nell'informalità del loro tracciato, e di rivitalizzare nel flusso di partecipazione tra parlante e ascoltatore:

*Parler romans, c'est comme si chacun avait parlé de sa vie. Est-il nécessaire d'observer que, dans cette réunion d'hommes et de femmes du monde, on n'avait pas le pédantisme d'agiter la question littéraire? Le fond des choses, et non la forme, préoccupait. (Le dessous des cartes..., 130-131)*¹⁹

Così si esprime Barbey in *Le dessous des cartes d'une partie de whist*, una delle novelle della raccolta *Les diaboliques*. È in questa cornice sociologica che vengono illustrate insieme le passioni non edulcorate, riesumate da un mondo superato, e l'arte di esprimerle secondo le modalità consone a tali premesse. Nel modello dell'affabulazione conviviale occorre dosare informazione e reticenza sia in nome della strategia d'interesse, inerente alle convenzioni narrative, sia in nome della *bienséance*, ovvero l'obbligo di discrezione riservato a personaggi supposti appartenere allo stesso universo degli ascoltatori:

La seule chose – continua le conteur de cette histoire où tout est vrai et réel comme la petite ville où elle s'est passée, et qu'il avait peinte si ressemblante que quelqu'un, moins discret que lui, venait d'en prononcer le nom. (*Le dessous des cartes...*, 138)²⁰

Cette personne, très remarquable à tous égards, et que je connaissais pour l'avoir beaucoup rencontrée dans le monde, était un homme que je vous demanderai la permission d'appeler le vicomte de Brassard. Précaution probablement inutile! Les quelques centaines de personnes qui se nomment le monde à Paris sont bien capables de mettre ici son nom véritable. (*Le Rideau cramoisi*, 18)²¹

Ma la promiscuità fra lo spazio degli attori e quello degli spet-

¹⁹ Parlando di romanzi, ciascuno parlava della sua vita. Occorre dire che, in un'accolta come quella di uomini e di donne di mondo, non se ne parlava dal pedantesco punto di vista letterario? Era l'essenza, non la forma, che interessava. (*Il rovescio delle carte...*, p. 112)

²⁰ «L'unica cosa» proseguì il narratore di questa storia (in cui tutto è vero e reale, come la piccola città in cui è avvenuta e ch'egli aveva descritto così fedelmente che nell'uditorio qualcuno, meno discreto di lui, ne aveva pronunciato il nome). (*Il rovescio delle carte...*, p. 118-119)

²¹ Questo personaggio, ragguardevole sotto ogni rapporto e ch'io conoscevo per averlo spesso incontrato in società, era un uomo che mi prenderò la licenza di chiamare il visconte di Brassard. Precauzione probabilmente inutile: le poche centinaia di persone che costituiscono a Parigi il cosiddetto bel mondo non avranno difficoltà a sostituire a questo, posticcio, il vero nome. (*La tenda cremisi*, p. 11)

tatori proietta il racconto al di qua della finzione, sulle sabbie mobili dell'esperienza, per la quale non si danno frontiere fra ambito dell'enunciato e ambito dell'enunciazione, da cui l'interscambio dei ruoli di ascoltatore e oratore e l'affabulazione come luogo interattivo, capace di riplasmare la storia al contatto con altre voci e con altre opinioni.

Come risulta dalla novella presa in esame, *Le dessous des cartes d'une partie de whist*, più che in Maupassant, e in virtù anche della maggiore complessità delle novelle, in Barbey lo sconfinamento fra realtà e rappresentazione, con i suoi risvolti di tipo perlocutorio, consegnano il racconto oralizzato e all'universo narrativo, per l'ampliamento dello spazio del racconto, e a un dialogismo più marcato, per il supporto dell'ascoltatore in veste meno passiva. Se da un lato gli ascoltatori interagiscono in merito all'enunciato, interpolando la vicenda con modifiche o semplicemente per confermarne l'autenticità o la bontà dell'osservazione empirica:

«Sur ma parole, c'était bien ce que vous dites, cette comtesse de Stasseville» fit, en begayant, selon son usage, le vieux comte de Rassy (146)²²

Le conteur avait fini son histoire, ce roman qu'il avait promis et dont il n'avait montré que ce qu'il en savait, c'est-à-dire les extrémités. L'émotion prolongeait le silence. Chacun restait dans sa pensée et complétait, avec le genre d'imagination qu'il avait, ce roman authentique, dont il n'avait à juger que quelques détails dépareillés. (170)²³

dall'altro il continuo sconfinamento di piani e di ruoli attesta che la qualità o l'interesse della vicenda raccontata non si misura su canoni estetici o sulle convenzioni formali del genere scelto, ma è inerente all'ordine morale, essendo la cristallizzazione momentanea di una vita fra le tante sulla quale gli ascoltatori misurano di riflesso la loro, da cui l'animazione del dibattito che ne consegue e che può mettere in questione l'affidabilità morale del latore della storia e le sue abilità di ordine linguistico. È il caso delle conclusioni sul temperamento della contessa messe in dubbio da un'altra ascoltatrice, e relative a una casistica di comportamenti ripartita per sesso:

²² «Parola mia, era proprio quale la descrivete, la contessa di Stasseville!» uscì a dire tartagliando il vecchio visconte di Rassy. (p. 125-126)

²³ Il narratore si tacque. Del romanzo promesso ci aveva messo sott'occhio tutto ciò che ne conosceva: il principio e la fine.

La commozione ch'egli aveva suscitato lasciava tutti silenziosi. Immerso nei suoi pensieri, ognuno completava a modo suo il veridico romanzo coi pochi particolari che di esso gli eran noti. (p. 146)

– Mais c'est affreux, ce que vous dites là, interrompit tout à coup la baronne de Mascranny, avec le cri de la loyauté révoltée.

Toutes les femmes qui écoutaient avaient éprouvé comme un frémissement aux dernières paroles du conteur. J'en jugeai au dos nu de la comtesse de Damnaglia, alors si près de moi. (155)²⁴

La dinamica dell'enunciazione, in rapporto al racconto di secondo grado, esalta dunque la soggettività sui due versanti chiamando in causa l'ascoltatore come complemento imprescindibile del narrare. Alla qualità dell'enunciato occorre in qualche modo la sanzione dell'impatto emotivo, o per autodifesa preventiva, o per sconcerto morale, a epilogo avvenuto:

Empêche-le – Maman – [...] de nous dire ces atroces histoires qui font frémir. (133)²⁵

Le conteur sauva par la gaieté de son accent le vif de ces dernières paroles, qui causèrent comme un joli petit mouvement de pruderie offensée. (146)²⁶

– Quelle abominable comparaison! fit encore observer la baronne de Mascranny. – Ma pauvre Sibylle avait presque raison de ne pas vouloir de votre histoire. Décidément, vous avez un vilain genre d'imagination, ce soir.

– Voulez-vous que je m'arrête? répondit le conteur, avec une sournoise courtoisie et la petite rouerie d'un homme sûr de l'intérêt qu'il a fait naître. (157)²⁷

Ici, encore, le conteur s'arrêta. Il n'avait plus besoin de se presser. Il nous tenait tous sous la griffe de son récit. Peut-être tout le mérite de son histoire était-il dans sa manière de la raconter... (164)²⁸

Ici, il fit une légère pause. Il exprimait un fait tellement humain, d'une telle expérience d'imagination pour ceux qui en ont un peu, que pas un

²⁴ «Ma è spaventoso quello che state dicendo!» protestò interrompendo la baronessa di Mascranny, col grido della onestà che si rivolta.

Le ultime parole avevano fatto correre un leggero brivido sulla schiena delle donne: lo lessi su quella ignuda della contessa di Damnaglia. (p. 134)

²⁵ «Fallo tacere, mamma!» [...] «Non lasciargli raccontare quelle brutte storie che fan venire la pelle d'oca!» (p. 114)

²⁶ Il leggero tono scherzoso con cui furono pronunciate, attenuò quel che c'era di arrischiato in queste ultime parole, che produssero nell'uditorio un grazioso impercettibile movimento di verecondia offesa. (p. 125)

²⁷ «Quale orribile paragone!» protestò di nuovo la padrona di casa. «Non aveva tutti i torti, la mia povera Sibilla, a non volerne sapere della vostra storia. Non c'è che dire: stasera avete un genere di fantasia punto raccomandabile!»

«Debbo allora troncar qui?» chiese il narratore con la sorniona e maliziosa sollecitudine di chi è sicuro di avere ormai suscitato l'interesse generale. (p. 135)

²⁸ Qui di nuovo fece punto. Ormai poteva raccontare a suo agio: era sicuro di avere il suo pubblico in pugno. (Del resto, chissà se il maggior pregio della sua storia non istesse nel modo col quale la raccontava?) (p. 141)

contradicteur ne s'éleva. Tous les visages peignaient la curiosité la plus vive. (133)²⁹

Per quanto riguarda l'oratore, nella sua motivazione a narrare valgono, più che le competenze linguistiche, le garanzie di veridicità inerenti alla funzione testimoniale, secondo la prassi del genere:

Je me rappelle avoir assisté (j'étais un écolier en vacance alors) à une superbe pêche au saumon, dans les eaux brillantes de la Douve, pendant tout le temps de laquelle Marmor de Karkoël joua... (152)³⁰

Moi qui vous parle, j'ai vu dans mon enfance... (132)³¹

[...] il n'est personne de nous qui n'ait été témoin de ces faits mystérieux de sentiment ou de passion qui perdent toute une destinée... (132)³²

Je me suis arrêté sur cette première soirée d'un séjour qui dura plusieurs années. Je n'y étais pas; mais elle m'a été racontée par un de mes parents plus âgé que moi...(144)³³

Senza menzionare esplicitamente la presenza sulla scena dei fatti, può essere il persistere indelebile del ricordo a rendere indistinguibile presente e passato, ridimensionando l'artificio della ricostruzione:

En fin de compte, – reprit le narrateur, – qu'y avait-il dans tout cela qui fût de nature à m'émouvoir si fort et à se graver dans ma mémoire comme une eau-forte, car le temps n'a pas effacé un seul des linéaments de cette scène? Je vois encore la figure de Marmor, l'expression du calme cristallisé de la comtesse, se fondant pour une minute dans la sensation de ces résédas respirés et triturés avec un frissonnement presque voluptueux. (164-165)³⁴

²⁹ Qui fece una breve pausa. Ciò che diceva era così vero, sperimentato personalmente da chiunque avesse un po' di immaginazione, che non s'udì parola in contrario. Tutte le fisionomie tradivano la più viva curiosità. (p. 114)

³⁰ «Ricordo d'aver assistito (ero allora un collegiale in vacanza) ad una indimenticabile pesca al salmone nelle scintillanti acque della Douve, durante la quale Marmor di Karkoël giocò... (p. 131)

³¹ Io che vi parlo, ho nella mia infanzia veduto... (p. 114)

³² [...] non c'è fra noi chi non sia stato testimone di fatti sentimentali o passionali che sconvolgono un'intera esistenza... (p. 114)

³³ Il soggiorno a *** di questo scozzese si protrasse parecchi anni; è perciò che mi sono indugiato a descrivere la sua prima comparsa tra noi. A quella serata io non ero presente; ma mi fu narrata da un parente più anziano di me... (p. 124)

³⁴ «In fin dei conti» riprese il narratore «che c'era in tutto ciò per farmi tanta impressione, per incidersi così profondamente nella mia memoria? Vedo come fosse adesso il viso di Marmor; la contessa smarrire la sua imperturbabile espressione di calma nel respirare quei fiori di reseda e nel masticarli con un brivido quasi di voluttà.» (p. 141-141)

In quanto alle forzature della voce narrante, esse non sono di tipo gnoseologico ma vanno ricondotte a situazioni o circostanze particolari che inducono il narratore a muoversi indifferentemente fra eccesso e difetto, fra sottolineature metanarrative per riannodare i fili della storia e insieme tener desto l'interesse degli ascoltatori («Mais la comtesse avait, elle, si vous vous le rappelez, l'esprit très extérieur et très mordant», 153),³⁵ metacommento di ordine pedagogico in merito alla conoscenza dell'enunciato («Du reste, cette analyse que je fais maintenant de la comtesse de Tremblay [...] je ne la faisais point alors. Si j'ai compris cette femme, ce n'a été que bien plus tard...», 156)³⁶ ed omissioni volutamente esibite («[...] dans un pays que je ne nommerai pas, et près d'une petite ville qu'on reconnaîtra quand j'aurai dit qu'elle est, ou du moins qu'elle était, dans ce temps, la plus profondément et la plus féroce aristocratique de France. Je n'ai, depuis, rien vu de pareil», 134).³⁷

Anziché piegarsi alle norme del verosimile, il narratore riconosce e sposa quelle infrazioni alla logica e alle leggi della probabilità di cui è intessuta la vita, e le assume come garanti di veridicità anche a scapito dell'incongruenza, salvo rimandare a più tardi, nella discontinuità delle rivelazioni che l'esperienza gli accorda, il superamento di dubbi e dimenticanze:

Cette bague qui, par une coïncidence inexplicable, brillait tout à coup d'un éclat si étrange au moment où la jeune fille toussait, comme si le scintillement de la pierre homicide eût été la palpitation de joie du meurtrier; les circonstances d'une matinée qui était effacée de ma mémoire, mais qui y reparaissaient tout à coup: voilà ce qui m'afflua, comme un flot de pensées, au cerveau! De lien pour rattacher les circonstances passées à l'heure présente, je n'en avais pas. (163)³⁸

³⁵ La contessa invece – ricordate? – era dotata d'uno spirito quanto mai mordace ed amava sfoggiarlo. (p. 132)

³⁶ L'analisi del resto che sto facendo, aiutandomi con l'immagine fisica di lei, [...] questa analisi non la facevo certo a quei tempi! Se capii quella donna, non fu che molto dopo... (p. 134)

³⁷ In un paese che non nominerò; nelle vicinanze d'una piccola città che riconoscerete non appena vi avrò detto che è – od era per lo meno a quei tempi – la più profondamente e irriducibilmente aristocratica della Francia. (p. 115)

³⁸ Quell'anello che per un'inesplicabile associazione di idee mi splendeva improvviso nel ricordo d'un sinistro scintillio nel momento stesso che la fanciulla tossiva quasiché l'ammiccare della gemma omicida simboleggiasse il palpito di gioia dell'assassino; i particolari d'una mattinata cancellati ormai dalla memoria ed ora alla memoria riaggallati d'un tratto – ecco i ricordi e le immagini che come un fiotto di sangue mi affluirono al cervello. Che nesso ci fosse tra queste rievocazioni e l'ora che vivevo, m'era incomprendibile. (p. 140)

Tout cela m'est resté, et vous allez comprendre pourquoi. Ces faits dont je ne voyais pas bien la relation entre eux [...] reçurent plus tard une goutte le lumière qui en débrouilla pour jamais en moi le chaos. (165)³⁹

Quando non è la cornice salottiera è il dialogo cameratesco, la complicità fra vecchi amici, a suscitare le storie, come in *Le Bonheur dans le crime*, dove Barbey osa addirittura una trasgressione palese all'ordine del racconto chiamando in causa i lettori («L'avez-vous quelques-fois rencontré, le docteur Torty?», 81)⁴⁰ con un'interpellazione tanto più incongrua dato il contesto non ancora esplicitamente oralizzato del racconto a cornice. Come se il narratore di primo grado avesse bisogno comunque della complicità dell'ascoltatore, al quale si rivolge direttamente prima di cedere suo malgrado la funzione narrante all'amico dottore con una delega puramente contingente, una volta appurato che questi conosce la coppia che sfida la pantera in gabbia al Jardin des Plantes dove si sono venuti a trovare anch'essi in veste casuale di testimoni.

Del resto, l'ambiguità narratologica di questa novella si spiega anche con la sua morfologia duplice, in quanto il racconto di primo grado prende avvio e si costruisce secondo i presupposti normali della diegesi con scene, personaggi, occasioni narrative, sviluppate indipendentemente, e non solo per servire da supporto al racconto di secondo grado, riproponendo lo stesso impianto poco oltre quando compaiono sulla scena i personaggi del racconto di secondo grado. E se il racconto incorniciato si avvia dopo un certo numero di preamboli, è da un lato perché la coppia fatale che ha attirato l'attenzione dei due amici avrebbe dovuto verosimilmente essere nota a colui che si mostra più incuriosito:

– Comment! – répondit le docteur, – dans votre monde, où je ne vais point, vous n'avez jamais entendu parler du comte et de la comtesse Serlon de Savigny comme d'un modèle fabuleux d'amour conjugal? (88)⁴¹

e dall'altro per quella resistenza morale che obbliga un medico al segreto professionale, e che viene meno con una semplice astu-

³⁹ Il tempo non ha cancellato un dettaglio di quella scena. Ed ecco perché: quei fatti che allora non vedevo in che relazione fossero, quale filo li unisse [...] quell'inestricabile groviglio di possibile e d'incomprensibile, doveva ricevere in seguito un raggio di luce che me lo avrebbe chiarito per sempre. (p. 142)

⁴⁰ L'avete incontrato mica il dottor Torty? (*La felicità nel delitto*, p. 71)

⁴¹ Come si chiamano? Nei vostri salotti, dov'io non metto mai piede, non avete mai sentito parlare del conte e della contessa Serlon di Savigny come di un modello di amor coniugale degno di quello che vi ho citato? (p. 76)

zia pragmatica, ossia la scelta di appartarsi per poter raccontare al riparo da orecchi indiscreti. Tuttavia il cambio di scena serve anche a creare la concentrazione necessaria non a illustrare un aneddoto ma a dare una plausibilità propriamente narrativa alla scena stravagante che li ha sollecitati e che può essere compresa solo se situata in un contesto storico e sociale tanto diverso dal presente:

Mon cher, c'est là une histoire qu'il faut aller chercher déjà loin, comme une balle perdue sous des chairs revenues. [...] C'était dans les premières années qui suivirent la Restauration. (89)⁴²

Il est bien entendu, mon très cher, que je suis obligé de passer rapidement sur tous les détails de cette époque, pour arriver plus vite au moment où réellement cette histoire commence. (95)⁴³

E per ribadire il suo ruolo di narratore a tutto campo, il dottore si compiace di caratterizzarlo con i tratti linguistico-idiomatici dell'epoca e con i relativi commenti ideologici e morali, travalicando così la semplice funzione di testimone dei fatti:

L'ancien prévôt, qui aimait son métier presque autant que sa fille, résolut de lui apprendre et de lui laisser son talent pour dot. Triste dot! maigre pitance! avec les mœurs modernes, que le pauvre diable de maître d'armes ne prévoyait pas! (93)⁴⁴

Malgrado la dilatazione della storia a causa delle precisazioni contestuali o motivazionali che l'accompagnano, il racconto oralizzato tiene fermo il principio della progressione cronologica e della focalizzazione ristretta da parte del o dei testimoni:

Ce qui se passa entre lui et Hauteclair, s'il se passa quelque chose, aucun, à cette époque, ne l'a su ou ne s'en douta. (96)⁴⁵

D'altra parte, l'ambigua collocazione del medico, pur sostanzialmente eterodiegetica, autorizza delle intrusioni più o meno marcate

⁴² Mio caro, questa storia è come una pallottola sulla quale è ricresciuta la carne. [...] Si era nei primi anni che seguirono la Restaurazione. (p. 77)

⁴³ Qui naturalmente, mio caro, salto a piè pari una quantità di dettagli per arrivare più presto al punto in cui veramente s'inizia la mia storia. (p. 82)

⁴⁴ Il vecchio maestro di scherma, che amava la sua professione quasi quanto sua figlia, decise di insegnare quella a questa: Altachiara avrebbe ereditato come dote la sua abilità nella scherma. Grama dote, oggimai che la scherma è così poco coltivata! ma quel povero diavolo di maestro non poteva prevederlo! (p. 80-81)

⁴⁵ Quel che avveniva tra lui e la ragazza, se qualche cosa avveniva, nessuno allora lo seppe o sospettò. (p. 83)

nella vicenda segreta dei protagonisti in una società remota ed esclusiva come quella della nobiltà provinciale. Egli può così essere latore di una verità che non è più quella del semplice testimone essendo il solo che della vicenda conosce gli antefatti oltre all'epilogo, l'unico al quale sia stato dato di avere accesso a tutti i tasselli dell'enigma. Egli infatti ha potuto verificare la metamorfosi della scomparsa Hauteclair, l'impassibile compagna d'armi del comte de Savigny, nella «femme de chambre» della comtesse de Savigny non solo grazie alla frequentazione del castello ma anche al suo futo di osservatore, cioè all'attenzione volontaria che va al di là del semplice atto di presenza di un testimone:

Le monde n'avait pas vu ce que j'avais vu. Le monde n'eut d'abord que l'impression d'un accident terrible [...] Mais il y avait cependant quelqu'un qui savait et qui était sûr... (117)⁴⁶

Il vint de moins en moins à V..., et si je l'y rencontrai quelquefois, ce fut dans la famille de sa femme, dont j'étais le médecin. Seulement, ne soupçonnant d'aucune façon, à cette époque, qu'il pût y avoir quelque chose entre lui et cette Hauteclair qui avait si subitement disparu... (100)⁴⁷

Outre qu'en province, surtout, un enlèvement n'est pas chose facile au point de vue du secret, le comte de Savigny, depuis son mariage, n'avait pas bougé de son château de Savigny.[...]

Dieu sait combien de temps j'aurais été dupe, moi-même, de cette réputation, si, un jour – plus d'un an après la disparition de Hauteclair Stassin, – je n'avais été appelé, en termes pressants, au château de Savigny, dont la châtelaine était malade. (100)⁴⁸

Del resto, motivo conduttore del racconto di secondo grado sembra essere l'apologia della sagacia dell'osservatore, nutrito delle idee materialiste dello spirito scientifico, piuttosto che la semplice comunicazione di eventi ignoti all'ascoltatore. La sua è una competenza d'autore e non solo di oratore, come se premessa del

⁴⁶ In paese, non avevano visto ciò che avevo visto io; e credettero lì per lì ad una spaventosa disgrazia. [...] Ma c'era comunque qualcuno che sapeva e sapeva con certezza... (p. 100)

⁴⁷ Il conte di Savigny [...] a V. egli venne sempre meno; e se qualche volta ve lo incontrai, si fu come medico in casa dei suoceri. Senonché, lontano mille miglia com'ero allora dal sospettare potesse esserci qualche cosa tra lui e la ragazza così di punto in bianco scomparsa... (p. 86)

⁴⁸ A prescindere dal fatto che, specialmente in provincia, non è facile che un ratto resti nascosto, dal tempo del suo matrimonio il conte dal castello non si era più mosso. [...] Dio sa per quanto tempo avrei anch'io creduto così se un giorno – era passato più d'un anno dalla scomparsa della Stassin – non fossi stato chiamato di tutta urgenza al castello di Savigny: c'era la castellana ammalata. (p. 86-87)

suo racconto fosse non il gusto dell'affabulazione ma l'esercizio preliminare dell'attenzione e della curiosità attraverso le quali ha potuto prendere forma un intreccio complesso:

J'arrivais alors à V***, et j'ai été souvent le témoin de ces curiosités ardentes et à distance. *La Pointe-au-corps*, qui avait, sous l'Empire, servi dans les hussards, et qui, avec sa salle d'armes, gagnait gros d'argent, s'était permis d'acheter un cheval pour donner des leçons d'équitations à sa fille; et comme il dressait aussi à l'année de jeunes chevaux pour les habitués de sa salle, il se promenait souvent à cheval, avec Hauteclair, dans les routes qui rayonnent de la ville et qui l'environnent. Je les y ai rencontrés maintes fois, en revenant de mes visites de médecin, et c'est dans ces rencontres que je pus surtout juger de l'intérêt, prodigieusement enflammé, que cette grande jeune fille, si hâtivement développée, excitait dans les autres jeunes filles du pays. (93-94) ⁴⁹

In quanto narratore-testimone, il dottore non ha nessuna onniscienza da rivendicare ed espone l'informazione in suo possesso accompagnandola con tutti gli elementi di una *performance* in cui l'esecutore è a sua volta parte in causa. D'altra parte, di fronte a un'avventura così inverosimile, la consistenza del racconto non può che essere continuamente messa in questione, e persino lui, conoscitore per eccellenza delle piccole e grandi miserie domestiche, è costretto ad esprimere ad alta voce perplessità, dubbi, stupore proponendo alternative più congruenti con i costumi oltre che vantaggiose per la comprensione:

Et moi-même, puisque j'ai commencé à vous parler de moi, moi-même, qui me piquais d'observation, j'étais, sur le chapitre de la vertu de Hauteclair, de la même opinion que toute la ville. (97) ⁵⁰

Je pourrais donc étudier, avec autant d'intérêt et de suite qu'une maladie, le mystère d'une situation qui, racontée à n'importe qui, aurait semblé impossible... (103) ⁵¹

⁴⁹ Ero da poco arrivato a V. ed ebbi più volte occasione di constatare tale curiosità. Bisogna sapere che Bottamaestra – il quale sotto le armi aveva militato negli ussari – e che con la sala d'armi guadagnava fior di quattrini, s'era permesso la spesa di un cavallo col quale insegnare equitazione alla figlia; e siccome in più addestrava puledri per i frequentatori della sala, capitava che facesse sovente in compagnia di Altachiara delle passeggiate a cavallo nei dintorni. Di ritorno dalle mie visite li incontravo spesso; è così che potei rendermi conto dello straordinario interesse che quella ragazzona, così precocemente sviluppata, suscitava nelle altre fanciulle del paese. (p. 81)

⁵⁰ Ed anch'io – visto che mi sono ormai tirato in ballo – io stesso, che mi piccavo di essere un buon osservatore, condividevo quell'opinione. (p. 84)

⁵¹ Avrei dunque potuto studiare giorno per giorno, come si studia il decorso d'una malattia, il mistero che mi appassionava. (p. 89)

E tuttavia, nonostante il suo ruolo primario nella conduzione dell'intreccio, il principio del racconto raddoppiato instaura una dialettica alla quale concorre anche l'ascoltatore per rendere più accattivante la soluzione dell'enigma:

– Je vous entendez venir, avec vos *petits sabots de bois*, – fis-je au docteur, en me servant d'une expression du pays dont il me parlait, et qui est le mien. – C'était lui qui l'avait enlevée!

– Eh bien! pas du tout, dit le docteur; – c'était mieux que cela! Vous ne vous douteriez jamais de ce que c'était... (100)⁵²

In conformità con la distribuzione paritetica dello spazio narrativo fra racconto di primo grado e racconto di secondo grado, nel finale si assiste al raccordo fra i due segmenti cronologici della vicenda, con i protagonisti che ricompaiono sulla scena del presente a beneficio non solo dell'antico testimone ma anche del nuovo. Come a sancire il bisogno della doppia verità, quella indiretta della diegesi e quella diretta della mimesi, che si danno man forte quando, in relazione a eventi eccezionali, occorre ampliare il supporto della veridicità:

Vous venez tout à l'heure d'admirer dans ce jardin l'orgueilleuse beauté de l'un et de l'autre, que les années n'ont pas détruite encore. (113)⁵³

Cet air-là ne l'a point quittée. Je viens de le revoir, et vous avez pu en juger... (124)⁵⁴

In un'altra novella, *Le Rideau cramoisi*, l'esca del racconto oralizzato è la condivisione di un viaggio in diligenza fra due vecchie conoscenze, ma il mezzo di locomozione, che resuscita uno degli archetipi dei racconti a cornice, dà luogo a una teorizzazione sulla dipendenza fra il mezzo di trasporto e le modalità del raccontare: grazie al suo ritmo non preordinato, il viaggio condiviso nel chiuso di una diligenza permette di disattendere i principi della comunicazione, di sospendere la parola all'intermittenza dell'interesse lasciandola eventualmente spegnere nel silenzio:

⁵² «Vi sento venire col passo del gatto» esclamai servendomi di un modo di dire proprio al paese di cui mi parlava e che è il mio nativo. «Era Savigny che l'aveva rapita!»

«Ebbene no: non l'avete azzeccata!» rispose lui. «La cosa non è così semplice. Scommettiamo che non ci arrivate?» (p. 86)

⁵³ Or ora li avete visti qui in tutta la loro orgogliosa bellezza che ancora il tempo non ha sciupato. (p. 97)

⁵⁴ Quell'aria non l'ha più abbandonata, come abbiamo avuto ora l'occasione di constatare insieme. (p. 106)

Un des avantages de la causerie en voiture, c'est qu'elle peut cesser quand on n'a plus rien à se dire, et cela sans embarras pour personne. Dans un salon, on n'a point cette liberté. La politesse vous fait un devoir de parler quand même, et on est souvent puni de cette hypocrisie innocente par le vide et l'ennui de ces conversations où les sots, même nés silencieux (il y en a), se travaillent et se détirent pour dire quelque chose et être aimables. En voiture publique, tout le monde est chez soi autant que chez les autres, – et on peut sans inconvenance rentrer dans le silence qui plaît et faire succéder à la conversation la rêverie... Malheureusement, les hasards de la vie sont affreusement plats, et jadis (car c'est jadis déjà) on montait vingt fois en voiture publique, – comme aujourd'hui vingt fois en wagon, – sans rencontrer un causeur animé et intéressant... (18)⁵⁵

Sulla casualità dell'incontro fra due vecchie conoscenze che si erano perse di vista il racconto si prefigge anche un obiettivo di documentazione storiografica: la necessità di salvaguardare una realtà altrimenti destinata a scomparire e che il racconto vorrebbe impressionare come su una lastra fotografica:

Ces sortes de sensations que je note ici, comme le souvenir des impressions dernières d'un état de choses disparu, n'existent plus et ne reviendront jamais pour personne. (18-19)⁵⁶

Una simile premessa sembra allora più foriera di emozioni che di parole e tanto più quanto il viaggio notturno cancella gli stimoli visivi; e se anche l'occasione esteriore da cui prende le mosse il racconto è frutto della percezione, come nel caso in questione, la forza di suggestione che l'ha fissata nel ricordo come un'immagine ossessiva l'accomuna piuttosto ai miraggi della fantasmagoria. La misteriosa finestra illuminata, che attira l'attenzione dei due viaggiatori nel corso della sosta forzata della diligenza, se è per

⁵⁵ Uno dei vantaggi della conversazione di viaggio è che può cessare quando non si abbia più nulla da dirsi, senza che il silenzio crei imbarazzo. In un salotto manca questa libertà: la buona educazione impone il dovere di parlare lo stesso; e di questa innocente ipocrisia si è spesso puniti dal senso di vuoto e dal tedio che danno quelle conversazioni dove gli sciocchi, anche se nati di poche parole (ne esistono anche di questi), si sforzano e si spremono per dir qualche cosa ed essere amabili.

In diligenza invece ognuno è in casa sua quanto in casa d'altri e senza commettere sconvenienza possiamo azzittirci quando meglio crediamo e lasciarci andare ai nostri pensieri. Disgraziatamente la vita offre poche sorprese; ed un tempo (poiché si tratta di un tempo) si saliva venti volte in diligenza – che è come dire oggi venti volte in treno – senza incontrarvi un compagno dalla conversazione animata ed interessante. (*La tenda cremisi*, p. 17)

⁵⁶ Le sensazioni che sto qui annotando, quasi a fissare le estreme impressioni di uno stato di cose scomparso, non si provano più e non si rinnoveranno per nessuno. (p. 18)

l'uno un simbolo arcano («[...] il était frappé comme moi de l'air qu'avait cette fenêtre; mais, plus avancé que moi, il savait, lui, pourquoi il l'était!», p. 21),⁵⁷ è per l'altro il cortocircuito emotivo che riannoda presente e passato. L'emozione violenta che colpisce il visconte de Brassard alla vista della finestra dal «rideau cramoisi» è lo squarcio riaperto sul suo passato, ossia l'esperienza della seduzione subita da giovane soldato ad opera di un'apparente candida fanciulla, figlia della coppia che lo ospitava, precisamente in quella casa, vissuta nello sprezzo del pericolo e nell'intensità della passione fino alla morte di lei:

[...] je puis bien, si vous en êtes curieux, vous la raconter, cette histoire, qui a été un événement, mordant sur ma vie comme un acide sur de l'acier, et qui a marqué à jamais d'une tache noire tous mes plaisirs de mauvais sujet... (24)⁵⁸

E tuttavia, in virtù di questa tensione preliminare, è solo grazie a una maieutica sorniona da parte dell'interlocutore che lo incalza con ipotesi errate, devianti o allusive, che il visconte può infine procedere al suo racconto. L'ironia dell'ascoltatore serve da contrappunto sia per smorzare l'emozione dell'oratore sia per rendere più accattivante la vicenda evitandone una prevedibile ma banale riesumazione in termini di melodramma:

– Mais, capitaine, – interrompis-je encore, – il y eut pourtant une fin à tout cela? Vous êtes un homme fort, et tous les Sphinx sont des animaux fabuleux. Il n'y en a point dans la vie, et vous finîtes bien par trouver, que diable! ce qu'elle avait dans son giron, cette commère-là! (47)⁵⁹

– Mais ils dormaient donc comme les Sept Dormants, les parents de cette Alberte? (48)⁶⁰

Rappelez-vous toujours que je ne n'avais pas dix-huit ans! [...] Je crus la voir chanceler... Je m'élançai, et je l'eus bientôt dans les bras.

– Mais elle va bien votre Alberte, – dis-je au capitaine.

– Vous croyez peut-être, – reprit-il, comme s'il n'avait pas entendu ma

⁵⁷ Al pari di me egli era anzi colpito dall'aspetto di quella finestra; senonché dell'emozione che gli dava egli almeno pareva conoscere il motivo! (p. 20)

⁵⁸ Se desiderate che ve la racconti, questa storia, non ho nulla in contrario. Fu un avvenimento che passò su di me come il mordente sulla lastra d'acciaio, e segnò per sempre d'un marchio nero tutti i miei piaceri di cattivo soggetto. (p. 22)

⁵⁹ «Ovvìa! Capitano,» di nuovo interruppi «ma tutto questo avrà pure avuto un termine. Voi siete un uomo forte e le sfingi sono animali fiabeschi: non ne esistono nella vita! Che diavolo! Avrete alla fine scoperto quel che aveva nella *crapa* quella fraschetta!» (p. 42)

⁶⁰ Dormivano dunque come ghiiri, i genitori di quella Alberta? (p. 43)

moqueuse observation, – qu'elle y tomba, dans mes bras, d'effroi, de passion, de tête perdue, comme une fille poursuivie ou qu'on peut poursuivre [...] Eh bien, non, ce n'était pas cela! Si vous le croyiez, vous vous tromperiez... (44-45) ⁶¹

Il racconto è anche l'illustrazione della perennità del passato, conformemente all'ideologia tradizionalista di Barbey, ed è appunto l'identità di luogo che raccorda ora e allora, grazie al personaggio principale, divenuto altro per le vicissitudini obbligate della vita, e tuttavia custode di un'esperienza indelebile:

Je n'avais pris que le temps d'embrasser mon vieux père au fond de sa province, avant de rejoindre dans la ville où nous voici, ce soir, le bataillon dont je faisais partie. (25) ⁶²

Je baissais, comme le voilà, ce soir [...] ce même rideau cramoisi, à cette même fenêtre, qui n'avait pas plus de persiennes qu'elle n'en a maintenant. (42) ⁶³

Tuttavia, malgrado la condivisione della conoscenza del luogo da parte dei due compagni di viaggio, viene sottolineata l'inalienabilità dell'esperienza vissuta che rende non solo incommensurabili presente e passato, ma tipologicamente subalterno l'ascoltatore rispetto all'oratore:

Vous qui probablement n'avez fait que passer dans cette ville-ci, quand vous retournez dans votre Ouest, vous ne pouvez pas vous douter de ce qu'elle est – ou du moins de ce qu'elle était il y a trente ans – pour qui est obligé, comme je l'étais alors, d'y demeurer. (25) ⁶⁴

Una simile divisione di competenze, che consacra il visconte nel ruolo di narratore, favorisce l'allargamento del racconto ben oltre

⁶¹ Non dimenticate che non avevo diciott'anni. [...] Credetti di vederla vacillare... Mi slanciai e feci appena a tempo a riceverla tra le mie braccia.

«Mica male la vostra Alberta!» osservai.

Come se non avesse udito la mia ironica osservazione egli seguì:

«Voi forse v'immaginate che Alberta si abbandonasse nelle mie braccia vinta dallo spavento, dalla passione o perdendo la testa come una ragazza inseguita o che s'aspetta di esserlo. [...] Ebbene, no, non era così: v'ingannereste a crederlo. (p. 39-40)

⁶² M'ero preso appena il tempo di correre ad abbracciare laggiù in provincia il mio vecchio padre ed avevo quindi raggiunto in questa città il battaglione cui ero stato assegnato. (p. 23)

⁶³ Calavo, come lo è anche stasera, [...] quella tendina cremisi là, a quella finestra che neanche allora aveva persiane. (p. 38)

⁶⁴ Voi che probabilmente da questa città non avete mai fatto che passare, non potete avere un'idea di ciò che essa è – od era perlomeno una trentina d'anni fa – per chi fosse come me obbligato ad abitarvi. (p. 23)

la sua vicenda personale fornendo ragguagli sul contesto storico, militare e sociale dal quale la sua storia attinge una maggiore plausibilità, oltre a una più complessa rielaborazione del materiale, nell'intento di offrire non solo il tracciato di un segmento autobiografico ma un intreccio vero e proprio, al quale aggiungere ipotesi di sviluppo alternative:

Si je l'avais rencontrée dans le monde pour lequel j'étais fait, et que j'aurais dû voir, cette impassibilité m'aurait très certainement piqué au vif... Mais, pour moi, elle n'était pas une fille à qui je puisse faire la cour... même des yeux. (32) ⁶⁵

Ma la dinamica della metanarrazione rimette in campo la figura dell'ascoltatore, e come fruitore di un intreccio accattivante di cui bisogna sorvegliare i passaggi («Hors les heures des repas que je prenais avec les personnes qui me louaient mon appartement et dont je vous parlerai tout à l'heure...», p. 28 ⁶⁶), e come interlocutore autorevole per confermare dati od opinioni supposti condivisi:

Est-ce que vous n'avez pas connu Saint-Rémy? (28) ⁶⁷

Saviez-vous cela? J'aurais même succédé à un de mes oncles dans sa commanderie, sans la Révolution qui abolit l'Ordre... (29) ⁶⁸

Non pas que les plus belles filles du monde ne puissent naître de toute espèce de gens. J'en ai connu... et vous aussi, n'est-ce pas? (31) ⁶⁹

Tuttavia, la ricerca di complicità rischia di capovolgere i ruoli quando l'analogia dell'esperienza stimola l'ascoltatore a raccontare a sua volta:

– Tenez! pas plus tard que quelques jours, il y avait à l'Opéra dans une loge à coté de la mienne, une femme probablement dans le genre de votre demoiselle Alberte. [...]

– Votre histoire est bien bonne, – dit le vicomte de Brassard assez

⁶⁵ Certo, se l'avessi incontrata nella società cui per nascita appartenevo, quell'aria di distacco m'avrebbe punto nel vivo. Ma per me Alberta non era una ragazza cui potessi fare la corte neppure con gli occhi. (p. 39)

⁶⁶ All'infuori delle ore dei pasti che consumavo coi miei ospiti... (p. 25)

⁶⁷ Che l'avete conosciuto Saint-Rémy? (p. 26)

⁶⁸ [D]a quel vero cavaliere di Malta che sono; dato che di nascita lo sono – lo sapevate? Nella commenda sarei persino succeduto ad uno zio non fosse stata la Rivoluzione che abolì l'ordine... (p. 26)

⁶⁹ Non mica che la più bella figliola non possa nascere dai genitori peggio assortiti! Ne ho visti di questi casi e voi pure, non è vero? (p. 28)

froidement, – dans un autre moment, peut-être en aurait-il joui davantage; – mais laissez-moi vous achever la mienne. (37-38)⁷⁰

Del resto, lo sconfinamento dei ruoli è già implicito nel lungo preambolo introduttivo, dove il narratore di primo grado presenta la cornice che va ben oltre la predisposizione di una scena entro la quale il narratore-protagonista prenderà la *relève* per raccontare la propria vicenda. Come in *Le dessous des cartes d'une partie de whist*, la dilatazione dello spazio narrativo del racconto-cornice per introdurre il protagonista-narratore del racconto incorniciato mira non solo ad assicurare la congruenza fra il personaggio e la vicenda che lo vede protagonista ma anche a sdoppiare, ai fini di una maggiore obiettività, la presentazione del futuro soggetto narrante e attore, delegandola alla voce esterna di un testimone:

Moi, qui voudrais vous faire bien comprendre le genre d'homme qu'il était, dans l'intérêt de l'histoire qui va suivre, pourquoi ne vous dirais-je pas [...].

Si le capitaine vicomte de Brassard n'avait pas été tout ce que je viens d'avoir l'honneur de vous dire, mon histoire serait moins piquante et probablement n'eussé-je pas pensé à vous la conter. (16)⁷¹

Il ritorno al modello semplificato, alla Maupassant, del racconto oralizzato, si può riconoscere in un racconto di Octave Mirbeau, non prodigo peraltro di forme narrative di secondo grado. Sul finire del secolo, Mirbeau, in *Le colporteur*, propone una variante di racconto a cornice che evita le manipolazioni formali tipiche della metanarrazione con la sua dimensione conviviale, ossia la scena che predispose gli ingredienti della vicenda che servirà come illustrazione di qualche caso eccentrico, per concentrarsi sulla delega immediata di parola all'oratore chiamato in causa. In conformità con la fenomenologia degradata e parossistica dell'ambiente post-naturalistico di cui si fa cantore, la storia di secondo grado,

⁷⁰ «Sentite un po' questa! All'Opera, non è che qualche giorno fa, c'era in un palco accanto al mio una donna; probabilmente, della stessa risma della vostra madamigella Alberta.» [...]

«Mica male, la vostra storia» disse, ma senza entusiasmo, il visconte di Brassard che in altro momento l'avrebbe forse meglio apprezzata. «Ma permettete che termini la mia. (p. 33-34)

⁷¹ Io che nell'interesse del racconto vorrei farvi capir bene il tipo di uomo che era, perché a questo punto dovrei tacere [...]. Se il capitano visconte di Brassard non fosse stato quale ho l'onore di dirvi, la mia storia sarebbe meno piccante e probabilmente non mi sarebbe venuto in mente di raccontarvela. (p. 15-16)

già ridimensionata nella sua accezione metatestuale a «une bonne farce», fa rifluire la demistificazione, anche formale, sul racconto-cornice. Ne sono la prova sia la modalità con cui prende avvio la storia sul piano testuale: *ex-abrupto*, dove le prime parole: «– Et vous, Hurtaud? Demanda-t-on de toutes parts»,⁷² paiono come una voce che di colpo si rende udibile, sia le caratteristiche del narratore di secondo grado, la cui descrizione impietosa, incentrata sull'aspetto fisico più che sull'identità sociale e sulla logica che lo ha promosso a narratore, fanno già presagire la tonalità cruda del suo racconto. Si tratta infatti di una storia di violenza carnale perpetrata su un'adolescente che suscita nel personaggio in questione un interesse morboso fino a fare della vittima l'oggetto della sua attrazione e a volerla sposare, sullo sfondo di quel *milieu* arcaico che ignora la morale come il linguaggio.

Inoltre, il narratore in questione è attore *à part entière* della sua vicenda la quale non ha nessun addentellato con l'universo del racconto di primo grado. Messa in scena con narratore di primo grado e ascoltatori restano perciò funzioni implicite visto che viene meno il raddoppiamento di piani riscontrato negli altri casi, e di conseguenza il commento della vicenda da parte degli ascoltatori, salvo nel finale che sigilla nel silenzio sbigottito la *performance* verbale appena conclusa:

Il y eut un silence douloureux. Toutes les poitrines étaient oppressées. Personne n'osait regarder Hurtaud. (314)⁷³

Tutto resta immanente al racconto di secondo grado: parola e atti, se per atto si intende la maniera di accompagnare il dire con i gesti, quelle brevi annotazioni che descrivono il personaggio alle prese con il suo racconto:

Hurtaud alluma un cigare à la flamme d'une bougie qu'on lui tendit... (308)⁷⁴

Hurtaud but d'un trait le contenu d'un petit verre, alluma son cigare... (310)⁷⁵

Hurtaud laissa échapper un petit rire. (310)⁷⁶

⁷² – E voi, Hurtaud? Chiesero in coro.

⁷³ Vi fu un silenzio doloroso. Tutti avevano un peso sul cuore. Nessuno osava guardare Hurtaud.

⁷⁴ Hurtaud si accese un sigaro alla fiamma di una candela che qualcuno gli avvicinò...

⁷⁵ Hurtaud bevve d'un fiato il contenuto di un bicchierino, si accese il sigaro...

⁷⁶ Hurtaud si lasciò sfuggire un risolino.

E conforme all'assenza di dialettica che caratterizza questa messa in scena integralmente oralizzata, anche il finale evita, come già l'inizio, i contrassegni formali dell'epilogo. All'apparizione senza presentazione fa riscontro la sparizione finale del narratore, nell'informalità di una prestazione che non ha niente a che spartire con i tempi e i modi dei ruoli narrativi, sicché l'oratore improvvisato può congedarsi con un ammiccamento che si somma con la sua amoralità sbrigativa, per riprendere, negli stessi termini, la vita di coppia che ha appena finito di raccontare:

Que voulez-vous?... De la bêtise et de la folie, beaucoup de boue et beaucoup de sang, c'est ça l'amour!... Serviteur!... (314)⁷⁷

Il bilancio della narrazione resta dunque incompiuto, dato che la vicenda raccontata è parte di un'esistenza in corso. Nel caso di Mirbeau, è davvero l'oralità a conferire il sigillo di veridicità alla novella ma, rispetto al racconto a cornice tradizionale, dove l'oralizzazione si dà come rievocazione di una vicenda conclusa, a scapito del senso, quel senso che può essere conferito solo dalla prospettiva, ché tale è, appunto, la narrazione, oralizzata, di secondo grado.

Capita sempre più di rado d'incontrare persone che sappiano raccontare qualcosa come si deve: [...] È come se fossimo privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e sicura di tutte, la capacità di scambiare esperienze...

W. BENJAMIN

Riferimenti bibliografici

- AUSTIN, JOHN L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.
 BARBEY D'AUREVILLY, JULES, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1966, t. II. [Edizione italiana di riferimento: Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly, *Le diabolique*, traduzione di Camillo Sbarbaro, postfazione e note di Mario Praz, Milano, SE, 2004].
 BENJAMIN, WALTER, «Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov», in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962.
 BENVENISTE, EMILE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966.

⁷⁷ Che volete che vi dica... Scempiaggine e follia, fango e sangue in quantità, ecco cos'è l'amore!... Servo vostro!

- GENETTE, GÉRARD, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- MAUPASSANT, GUY DE, *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974 e 1979, t. I e t. II. [Edizione italiana di riferimento: G. DE MAUPASSANT, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, I Meridiani, vol. I a cura di Mario Picchi, (1993); vol. II a cura e con introduzione di Maria Giulia Longhi; traduzione e cronologia di Mario Picchi (1999)].
- MIRBEAU, OCTAVE, *Contes cruels*, Paris, Librairie Séguier, 1990, t. I. [Traduzioni dell'autrice].
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, AUGUSTE, *Contes cruels. Nouveaux Contes cruels*, Paris, Garnier, 1968. [Edizione italiana di riferimento: A. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Racconti crudeli*, introduzione di Gianni Nicoletti, traduzione di Franca Uffreduzzi, Torino, UTET, 1968].

ABSTRACT

One of the traditional ways of retaining orality in written texts is the framed tale, where one or several improvised narrators provide the whole or partial telling of the stories. This technique is typical of stories presenting wondrous or astonishing events which need to be made plausible and verisimilar through the words of direct witnesses of or participants in the action. Narrators and listeners cooperate in conferring truthfulness on the events. The analysis centres on three French 19th-century authors: Barbey d'Aurevilly, Maupassant and Villiers de l'Isle-Adam.

KEYWORDS

Framed tale. 19th-century short story. Oralization. Maupassant. Villiers de l'Isle-Adam. Barbey d'Aurevilly.

ANTONELLA GHERSETTI

PAROLA PARLATA: CONVENZIONI E TECNICHE DI RESA
NELLA NARRATIVA ARABA CLASSICA

[Writing] is the outlining and shaping of letters to indicate audible words which, in turn, indicate what is in the soul. It comes second after oral expression.

IBN KHALDUN, *The Muqaddimah*, vol. 2, p. 377

Il rapporto tra parola scritta e parola parlata, tra dimensione visuale e chirografica e dimensione orale/aurale nella cultura araba, soprattutto in quella più antica, è fondata su quello che è stato efficacemente definito un «paradosso dell'oralità» (Lancioni 2003, p. 233). Accanto ad un *corpus* letterario di notevolissime dimensioni e alla fiorente attività dei copisti, accanto al collezionismo appassionato di libri (di cui rende conto una bella monografia uscita recentemente anche in traduzione italiana, Touati 2006), resta prioritaria, nella civiltà araba classica, una logica legata alla dimensione della parola parlata. Nel mondo arabo del passato (ma in alcuni casi anche in quello moderno) l'economia della conoscenza, per esempio, poggia su basi orali/aurali e la trasmissione del sapere passa sostanzialmente per la parola parlata. Ove poggi su un supporto scritto, è la dimensione orale della recitazione davanti al maestro (comprovata da appositi certificati), e non quella visuale della lettura individuale che ne convalida l'efficacia. La priorità della parola parlata su quella scritta che pervade la *forma mentis* degli uomini di cultura nel mondo arabo-islamico classico, e di cui si trova tuttora traccia nella «mentalità orale/aurale» di una società definita verbo-motoria come quella araba (Ong 1970, p. 168 e 262), influenza in maniera determinante le convenzioni e le regole costitutive della narrativa. Ci proponiamo in questo saggio di presentare le modalità di rappresentazione della parola parlata nella letteratura araba del periodo classico con particolare riferimento alla narrativa, e nella fattispecie alle sue forme brevi (*ahbār*). L'argomento – corposo – dei tratti tipici di una letteratura orale in questa letteratura (p.e. Scholes 1970, Goody 1989, Ong 1970 e soprattutto 1989, Zumthor 1984, soprattutto 71 ss.), d'altronde già trattato da altri (p.e. Widengren

1959, specialmente p. 232 ss., Ott 2000), non sarà pertanto che indirettamente oggetto di riflessione.

Una rappresentazione efficace dello statuto della parola parlata nella cultura arabo-islamica e del suo rapporto con la parola scritta si trova ne *Le mille e una notte*. Quest'opera, la più nota in Europa della letteratura araba, simboleggia icasticamente l'apoteosi sia della narrazione che della parola parlata. Vi si riscontra infatti la rappresentazione retorica di una situazione enunciativa in cui coesistono i tre poli tipici della narrativa orale: la narratrice, il pubblico e la narrazione che costituisce l'oggetto dell'enunciazione (Scholes 1970). Šahrazād racconta al re suo marito e alla sorella, che le sollecitano, un numero di storie virtualmente infinito¹. E, come la narrazione orale, che si realizza nello scorrere del tempo, anche quella della protagonista ha una marcata dimensione temporale: coincide infatti con il tempo di una notte, delimitato dalla fine e dall'inizio della giornata. Il tempo della storia narrata per contro manca di limiti temporali, si sovrappone a (o scavalca) il tempo della narrazione. Tempo della narrazione e trama della storia non coincidono, e le formule di demarcazione che punteggiano il testo («e quando fu la X notte, disse: "Mi è giunta notizia, o re felice, che..."» e «... e Šahrazād giunse al mattino e si tacque dal discorso concessole») ² identificano dunque l'inizio e la fine del tempo della narrazione e non della storia narrata. La reale appartenenza alla letteratura orale de *Le mille e una notte*, la cui tradizione testuale è estremamente complessa (la raccolta consiste più in un coacervo di testi che in un unico testo nel senso tradizionale del termine) sfugge a facili classificazioni. L'uso di formule di apertura e chiusura da parte di Šahrazād, così come tracce evidenti di un lingua parlata «media» e diversa dalla varietà canonicamente deputata alla scrittura, l'utilizzo di *verba dicendi*, l'accento alla gestualità del narratore, le allocuzioni al pubblico (indizi che in alcune edizioni a stampa vengono omessi) sarebbero secondo alcuni studiosi indizi forti di una dimensione orale di trasmissione (Molan 1998); così come alcuni fenomeni tipici della letteratura orale, quali le incongruenze nella trama, la ripetizione o l'ellissi (Bazzi 2002). Altri tuttavia hanno giustamente sottolineato che la struttura formulaica (identificabile a livello narrativo

¹ L'espressione «mille e una» non rimanda ad un concetto matematico definito, ma serve ad indicare piuttosto ciò che è innumerabile.

² Le formule di apertura e chiusura della narrazione non sono presenti nella versione italiana diretta da F. Gabrieli.

nella giustapposizione e combinazione di singole unità ricorrenti, più che a livello linguistico nella ripresa di locuzioni stereotipe) e l'uso di formule che rimandano ad una letteratura orale fanno parte di convenzioni che caratterizzano anche i testi scritti e non costituiscono necessariamente una prova della dimensione orale de *Le mille e una notte*. Per esempio «the “introduction-formula” (*ḥukiyā fī mā salafa*) [si è precedentemente narrato] and the “transition-formula, prose-to-poetry” (*wa-anšadat taqūlu hādīhi l-abyāt*) [e declamò questi versi] are similar to phrases used recurrently in works of undeniably written character (e.g. lexicographical works)» (Hämeen-Anttila 1995: 186). Uno statuto ibrido o intermedio è dunque quello che più ragionevolmente va riconosciuto a quest'opera che attinge sia alla parola parlata e al patrimonio folklorico (per definizione, orale) che alla parola scritta e alla tradizione colta (per definizione, scritta). Statuto intermedio che ben rappresenta il rapporto complesso, a volte ambiguo, che lega la parola parlata alla parola scritta nella cultura arabo-islamica. Tale ambiguità vi è difatti icasticamente simboleggiata laddove alla narratrice viene riconosciuta la padronanza di un patrimonio culturale che travalica la dimensione orale: Šahrazād è una persona che «aveva letto i libri, le storie, le gesta dei re antichi, e le notizie dei popoli passati, tanto che si dice avesse raccolto mille libri di storie attinenti alle genti antiche...» (*Le mille e una notte*, vol. 1, p. 7). È quindi la dimensione della parola scritta, della fruizione individuale e non collettiva, visiva e non uditiva, della distanza e dell'assenza piuttosto che della contemporaneità e compresenza (Ong 1989: 43; Ong 1970: 90, 129), quella alla quale ella attinge per riproporre una situazione narrativa che pertiene invece spiccatamente all'ambito della parola parlata e della dimensione orale/aurale.

Per comprendere appieno questo complesso e ambiguo rapporto tra parola parlata e parola scritta, sono necessarie alcune considerazioni preliminari. La prima consiste nella valutazione del ruolo prioritario che riveste la parola parlata e, di conseguenza, della funzione ancillare che la parola scritta viene ad assumere. In arabo, come in altre lingue semitiche e in particolare in ebraico, «... l'efficacia della parola scritta è proporzionale alla misura in cui permette al lettore di ricreare l'originale parlato» (Loewe 1990: 120). Almeno nei primi tempi della civiltà arabo-islamica (grosso modo sino alla prima metà del VII secolo), la funzione della scrittura è infatti quella di costituire un supporto mnemonico alla ritenzione del discorso orale. Tale funzione, ancillare al

recupero dell'enunciazione orale, denuncia il fatto che la parola scritta non era normalmente ritenuta degna di una fiducia assoluta: con qualche eccezione, la comunicazione interpersonale e la trasmissione orale dell'informazione erano ritenute più attendibili della sua fissazione scritta. L'apprezzamento della modalità scritta di trasmissione non era tuttavia del tutto alieno ai sapienti del mondo arabo-islamico classico, soprattutto negli ambiti letterari (Ghersetti 1994): notevole è per esempio la posizione del poligrafo al-Ġāḥiẓ (m. 868) che, in un'appassionata difesa della scrittura e della parola scritta, rammenta i pregi ed i vantaggi che questa avrebbe rispetto alla parola parlata. Tra questi vi sarebbe in particolare il fatto che ciò che è scritto non può essere dimenticato né cambiato, (*al-kitābu lā yansà wa-lā yubaddilu kalāman bi-kalām* «lo scritto non dimentica, né scambia un'espressione con un'altra») (al-Ġāḥiẓ a, vol. 1, p. 41; e Arazi 1997, in particolare p. 399-401). Quest'affermazione, risalente al poeta omayyade Dū l-Rumma (m. 735) e relativa alla prassi di trasmissione (orale) della poesia in cui i rapsodi tendevano a sostituire e a modificare le espressioni create dal poeta (Arazi 1997), viene ripresa e ampliata da al-Ġāḥiẓ, che rompe con un'attitudine secolare di diffidenza verso la scrittura e attribuisce alla parola scritta un'assoluta affidabilità. Va segnalato tuttavia che la sua posizione costituisce più l'eccezione che la regola, rappresentata piuttosto da una sostanziale resistenza all'assunzione della parola scritta come degna di fede. Una delle ragioni di tale atteggiamento risiede nelle peculiari caratteristiche dell'alfabeto arabo che non permettono di fatto una fedele rappresentazione della parola parlata: «l'outil graphique est inadapté à la fixation précise de la langue et [...] justifie les réticences des contemporains convaincus que la transmission orale restait plus sûre» (Déroche 2004: 37). La grafia prevede in realtà una notazione difettiva: solo i grafemi relativi ai fonemi consonantici compaiono nel ductus mentre quelli relativi ai fonemi vocalici vengono – con rare eccezioni – omessi. Inoltre, grafemi di medesima forma possono rimandare a fonemi diversi, essendo differenziati solo da alcuni punti diacritici (che normalmente nei primissimi tempi dell'Islam, e talvolta anche in epoca più tarda, vengono omessi): per esempio il medesimo segno in corpo di parola può essere interpretato come B, T, Ṭ, N o Y in funzione della posizione e del numero dei punti diacritici sovrascritti o sottoscritti. Questo fenomeno spiega dunque, almeno in parte, la diffidenza nei confronti della parola scritta che, sino al IX secolo permea la cultura arabo-islamica. La letteratura aneddotica ci

testimonia con icastica vivezza dei malintesi che una non corretta resa scritta della parola parlata poteva creare, con conseguenze a volte piuttosto spiacevoli. Ci piace riportare come testimonianza incisiva – ancorché di carattere puramente anedddotico – un breve racconto tratto dal *Kitāb al-hamqā wa-l-muġaffalīn* (*Il libro degli sciocchi e dei grulli*) di Ibn al-Ġawzī (m. 1200):

Ci narrò Ḥammād b. Ishāq; Sulaymān b. ‘Abd al-Malik scrisse a Abū Bakr b. Ḥazm «Conta gli effeminati che stanno presso di te» ma il suo scriba commise un errore ortografico nella scrittura dei punti diacritici (*ṣaḥḥafa*)³ dicendo invece «Evira...». E quello li convocò e li fece evirare. (Ibn al-Ġawzī b.: 99; cfr. trad. it. p. 65).

Parafrasando il noto proverbio «Per un punto Martin perse la cappa», si potrebbe dire che, per un punto, gli effeminati persero ben altro: la differenza grafica tra l'imperativo *aḥṣi* (contare, calcolare) e *iḥṣi* (evira) difatti consiste semplicemente in un punto diacritico posto sopra una lettera dell'alfabeto che serve a differenziare i grafemi traslitterati rispettivamente con Ḥ e Ḥ̣, corrispondenti a due realtà fonematiche diverse. Se il messaggio fosse stato trasmesso oralmente sicuramente il destino degli effeminati sarebbe stato diverso...

Una seconda ragione ha invece radici più profonde ed è ben rappresentata nella discussione sulla trasmissione del sapere nel mondo arabo-islamico classico (Cook 1997), ove per sapere si intende principalmente quello che comprende le discipline di tipo religioso e, per eccellenza, la trasmissione di *dicta et facta* del Profeta Muḥammad, che rivestono – accanto al Corano – valore normativo per la comunità dei credenti⁴. La trasmissione orale, e dunque la parola parlata, in quest'ottica è l'unica garante dell'autenticità della tradizione. L'atteggiamento sanzionatorio nei confronti della trasmissione scritta, attestata già alla metà dell'VIII secolo persiste ancora a lungo presso i dotti arabi, anche se con minore impatto nell'ambito delle discipline filologiche e letterarie. È solo nel IX secolo che la relazione tra scritto e orale si iscrive in un quadro di maggiore stabilità («Book culture did

³ *Taṣḥīf*: «jeu de mot, ou plutôt d'écriture, qui consiste à déplacer les points diacritiques d'un ou de plusieurs mots dont les lettres sont identiques, de manière à en modifier le sens» (Dozy 1967, vol. 1: 820).

⁴ A questo proposito non si possono ignorare le osservazioni di ONG 1970: 260 ss., sulla struttura autoritaria della cultura orale/aurale, in cui un'autorità massima (nella fattispecie in Profeta) risolve casistiche concrete e attuali: i destinatari del messaggio (tutti i musulmani) imparano dunque per apprendistato o imitazione e non attraverso descrizioni e istruzioni di carattere generale.

not supplant oral intellectual culture but complemented it, creating a complex interdependence. One of the demonstrable signs of changed environment was ambivalence toward the textual», Toorawa 2005: 302) e la scrittura viene considerata un mezzo accettabile di trasmissione del sapere, ancorché questo avvenga normalmente all'interno di una quadro di compromesso, in cui nell'ambito della vita pubblica la trasmissione avviene oralmente mentre in quello della vita privata si basa sulla scrittura (note personali o trasmissione di scritti nell'ambito familiare). L'idiosincrasia nei confronti della parola scritta, che Cook considera non endogena nella cultura araba preislamica, ma mutuata molto probabilmente dall'ambito ebraico⁵, impregna nell'epoca islamica la mentalità degli uomini di cultura e pervade dunque non solo la trasmissione del sapere religioso ma anche quella del sapere *tout court* e, in misura sensibile anche se più sfumata, quella della scrittura letteraria. Vi è dunque una sottile resistenza, maggiore o minore secondo la formazione dei letterati e le epoche, al riconoscimento della dignità della parola scritta. Se infatti in epoca più tarda (X secolo) nelle opere letterarie figurano con frequenza espressioni che rimandano esplicitamente a una fonte scritta, come «ho trovato in un libro» (*wağadtu fī kitāb*), è pur vero che *verba audiendi* e *verba dicendi* sono di gran lunga maggioritari e che convenzionalmente le storie raccolte e fissate sono date come parola parlata, ancorché nella realtà fondata sulla lettura di un testo scritto.

I due fattori che abbiamo ora presentato strutturano così tutta la produzione scritta in «actes de langage rapportés» (Touati 2000: 263), con ricadute importanti sulla forma che le narrazioni assumono nei testi letterari (*lato sensu*, considerando che la letteratura *tout court* è un concetto alieno alla mentalità degli uomini di cultura del mondo arabo-islamico classico). Pertanto, «qualunque sia il tipo di letteratura, la narrazione consiste nella trasmissione di una parola autentica o fittizia; ogni racconto si presenta come un racconto riferito» (Kilito 2003: 110) ove per «racconto riferito» va intesa convenzionalmente una narrazione orale. Tanto pervasiva è tale convenzione, che talvolta gli autori sentono il bisogno di marcare esplicitamente alcuni passaggi della loro ope-

⁵ Va sottolineato che sia l'ebraismo che l'islam sono religioni di tipo scritturale, fondate cioè su un testo sacro rivelato contenuto nella sacra scrittura. La fissazione scritta di una tradizione alternativa (nella fattispecie quella della tradizione del Profeta) era dunque vista come una pericolosa alternativa che, si temeva, avrebbe potuto portare all'oblio della sacra scrittura.

ra come intervento personale, in contrapposizione implicita con atti di parola ricevuti. L'ottica dialogica nella quale si iscrive questo fenomeno rimanda così ancora una volta alla dimensione orale della comunicazione. Così, asserzioni come «Dice l'autore del libro» (*qāla mu'allifu l-kitāb*) (p.e. Ibn al-Ġawzī a, p. 27; al-Ḥaṭīb al-Baġdādī p. 8) segnalano di fatto come tratto marcato quello dell'enunciazione personale (parola propria), contrapposta al tratto non marcato della citazione di enunciati altrui (parola degli altri). Che tale parola sia – almeno idealmente – parola parlata si riflette nell'assunto che ogni libro espressamente concepito come tale, per convenzione si intende destinato ad una fruizione orale/aurale. Paradossalmente infatti, ancora nel XII secolo, l'autore che dichiara di aver voluto raccogliere delle storie «in un libro» (*kitāb*) si rivolge due righe dopo non a dei lettori, ma piuttosto a degli «ascoltatori» (*sāmi'in*) (Ibn al-Ġawzī a, p. 3).

La riproduzione della parola altrui, intesa come parola parlata, trova due luoghi principali di formalizzazione nelle convenzioni letterarie della cultura araba classica, e in particolare nelle unità narrative brevi che la costellano e ne costituiscono un elemento portante:

Akbbār encoded orality in two places: the proposed chain of transmitters (*isnād*) and the dramaturgy of the body of the text (*matn*). The *isnād* supposedly attests to the direct oral contact through which the material reached its ultimate compiler – as if the *khabar* has tried to resist becoming written word. Both the transmission record and the staged dialogue of *akbbār* are thus literary devices for feigning an orality whose historical models their audience would still recall and whose artful depiction they would relish (Gründler 2005: 90).

Come nella ricca letteratura esemplare del medioevo europeo, il testo narrativo risulta dunque composto di due parti che il protocollo di composizione integra l'una all'altra: la fonte dell'informazione che ne garantisce l'origine e dunque l'autenticità, e la storia vera e propria. La prima, (*isnād*, la catena dei trasmettitori), è costituita normalmente da una serie di nomi che identificano persone legate da un rapporto diretto e verificato di trasmissione, convenzionalmente intesa come orale. Si concretizzano dunque in sequenze del tipo: «Udii dal tale: mi disse il tale: il tale mi trasmise, etc.». Questa sequenza precede la narrazione vera e propria, resa solitamente in modo mimetico (ove la modalità mimetica si contrappone a quella diegetica nei termini illustrati da Genette), con il ricorso al dialogo e lo scarso utilizzo di

parti descrittive, tratti evidenti in modo perspicuo soprattutto nella *narratio brevis* più antica (Beaumont 1996). Gli aneddoti e in genere la narrativa breve della letteratura araba classica sono dunque dati, nella stragrande maggioranza dei casi, come discorsi diretti all'interno dei quali si assiste, in funzione della lunghezza e della complessità della catena dei garanti, ad una scansione «telescopica» delle modalità citazionali proprie del discorso diretto (Mortara Garavelli 1985: 15 ss.). Il che si concretizza in sequenze, spesso molto lunghe, di eventi enunciativi («Mi raccontò il tale: il tale gli disse: il tale narrò: il tale riferì etc.») che approdano normalmente alla rappresentazione del fatto narrato. Va detto che nella narrativa più spiccatamente letteraria la catena dei garanti è sovente abbreviata a due o tre nomi, a volte anche a uno solo. È inoltre frequente trovare forme di *isnād* che definiremmo «embrionali»: p.e. «si narra», «mi narrò un mio amico», «udii». In questi casi evidentemente la fonte resta anonima, creando così un vero e proprio paradosso, poiché le autorità menzionate o evocate implicitamente non forniscono alcuna indicazione utile per un'eventuale verifica fattuale. Tuttavia il rimando ad una ricezione della parola altrui, che per antonomasia è parola parlata, risponde pienamente ai canoni costitutivi e ai protocolli di fruizione della narrativa breve.

La parte più propriamente narrativa, la storia narrata (*matn*), viene rappresentata – più spesso che semplicemente narrata –, attraverso una modalità di tipo mimetico in cui l'uso del dialogo gioca un ruolo strutturale. La resa mimetica implica, un'ennesima volta, la modalità citazionale perché le fonti, che si citano l'un l'altra, finiscono tutte per citare le parole stesse dei protagonisti delle storie narrate. Nel caso in cui il narratore della storia raccontata sia – come spesso accade – un testimone diretto dell'evento (punto di vista omodiegetico) o addirittura il protagonista (punto di vista autodiegetico) la citazione della parola parlata degli attori dell'evento è dunque come minimo di doppio livello (la fonte cita il narratore che cita le parole dei partecipanti). Il ricorso al dialogo, che mette in scena più che descrivere, assolve principalmente alla funzione di testimoniare la veridicità dell'evento narrato: elemento fondamentale nei protocolli narrativi della letteratura araba in cui l'assunto della verità è un tratto costitutivo della narrazione (Ghersetti 2003).

Un esempio efficace, nella sua brevità, della modalità citazionale articolata su più livelli può essere il seguente [la nostra traduzione è volutamente letterale per render conto del tenore del testo arabo]:

Ci narrò Ṣāliḥ b. Aḥmad al-Ṭġlī: mi narrò mio padre: fecero il loro ingresso da Iyās b. Mu'āwiya tre donne. Egli disse: «Una sta allattando, l'altra è vergine e la terza non è più vergine». Allora gli dissero: «Da che l'hai capito?» ed egli disse: «Quella che allatta, sedendosi, si è trattenuta le mammelle con le mani; quella vergine, entrando non ha guardato nessuno; e quella non più vergine entrando ha guardato a destra e sinistra» (Ibn al-Ġawzī a, p. 68).

L'aneddoto, nella sua paradigmatica stringatezza, fornisce un'idea precisa della modalità citazionale della *narratio brevis* araba: gli enunciati che riproducono le parole di Iyās e degli anonimi personaggi che assistono alla scena (E) sono inglobati in un più ampio enunciato che riproduce la catena verbale del narratore e testimone della scena (il padre di Ṣāliḥ) (E1), a sua volta inglobata nell'«enunciato-quadro» di Ṣāliḥ (E2). Catene di trasmettitori più lunghe (sino a una decina di nomi, in funzione dell'epoca, soprattutto per le tradizioni del Profeta) danno evidentemente corpo a situazioni ben più complesse dal punto di vista dell'enunciazione. Va inoltre sottolineato che, nella modalità mimetica che si pone in atto nella storia narrata, non vi è spazio per un cambio del centro discorsivo, e il locutore non prende posizione operando cambiamenti formalizzati in termini grammaticali come i deittici, l'uso di pronomi di prima o seconda persona, le esclamazioni. La parola parlata è riportata così come è stata enunciata, con un effetto simile a quello della cosiddetta letteratura *hard-boiled* (Beaumont 1996), perfettamente rispondente alla pretesa di veridicità (o verosimiglianza) che la narrazione deve avere nelle convenzioni letterarie dell'epoca in cui l'interdizione alla finzione – risalente ad un detto del Profeta – opera ad un livello profondo.

Se dunque ogni unità narrativa assume per convenzione carattere di citazione della parola altrui, a partire dall'*isnād*, cosa contrassegna – nel contesto – la parola parlata? Sicuramente non espedienti di carattere grafico, come appositi simboli demarcatori di inizio e fine del discorso diretto: in arabo i segni di interpunzione sono stati introdotti solo in epoca moderna e a seguito dei contatti con le convenzioni delle lingue occidentali. Due punti, trattini, virgolette e formati del carattere come maiuscolo e corsivo sono estranei alla gamma dei mezzi grafici a disposizione di scrittori e copisti arabi del medioevo. Altri erano i mezzi che potevano essere eventualmente utilizzati per marcare esplicitamente l'inizio dell'enunciazione: cambio di colore nell'inchiostro (rosso piuttosto che nero), aumento delle dimensioni di lemmi-demarca-

tori come *qāla* (disse) che introducono evidentemente un discorso diretto, un allungamento calligrafico di alcune lettere, eventuali allineamenti a centro pagina per i versi di poesia. Ma il ricorso all'evidenza grafica è raro per contrassegnare la citazione della parola *parlata* altrui e serve piuttosto a segmentare il discorso laddove opportuno: per esempio, nelle raccolte di aforismi, per segnare l'inizio di un nuovo aforisma (p.e. *qāla Aflātūn/qāla Buqrāt* disse Platone/disse Ippocrate, nelle raccolte di aforismi di matrice classica) oppure per segnalare il cambio di emittente tra testo e metatesto (testo canonico e glossa) che solitamente sono integrati l'uno all'altro (p.e. *qāla Aristātālīs/qāla Hunayn* riferendosi rispettivamente all'autore e al commentatore dell'opera).

Il più immediato indicatore che, nelle convenzioni letterarie, contrassegna la parola come parlata si situa piuttosto a livello semantico-lessicale. In particolare, nella parte non strettamente narrativa che indica il canale di informazione (*isnād*), si registra l'utilizzo massiccio di *verba dicendi*: *qāla* (disse), *qīla* (fu detto/si disse), *ḥakà* (raccontò), *yurwà* (è narrato/si narra), *anba'a* (informò), *ḥaddata* (riferì). Va precisato che alcuni di questi, p.e. *ḥaddata* (informare nel corso di una conversazione, riferire) erano usati anche per indicare una modalità di trasmissione basata sulla scrittura, ma tale uso era normalmente condannato dai tradizionalisti (per i quali ciascuno di questi verbi fa parte di un lessico tecnico), e comunque il riferimento a fonti scritte costituisce un'estensione del significato primario, il cui riferimento è alla fonte orale. Spesso nei sintagmi verbali sono formalizzati anche indici espliciti non solo di una trasmissione orale dell'informazione, ma di una trasmissione diretta dal locutore emittente dell'enunciato oggetto di rappresentazione (L) al locutore che ne rappresenterà l'enunciato (L1), producendo a sua volta un atto di enunciazione: *qāla lī/lanā* (mi/ci disse), *qīla lī* (mi fu detto), *anba'anā/nī* (ci/mi informò), *ḥaddatanā/nā* (ci/mi riferì), *aḥbaranī* (mi informò), *ruwiya lanā* (ci fu raccontato). specularmente, frequente è anche l'uso dei *verba audiendi*, come p.e. *sami'tu* (udii), *balāganī/nā* (mi/ci giunse voce) che riproducono anch'essi la situazione enunciativa, ma con uno slittamento di focalizzazione dall'emittente al ricevente. Esistono poi verbi che solo apparentemente rimandano alla parola scritta, ma esprimono piuttosto una dimensione squisitamente aurale (nel senso indicato da Günther 2002: 146): p.e. il verbo *qara'a 'alā*, lett. «leggere davanti a qualcuno», che significa «studiare sotto la guida di...» denota la recitazione, fatta alla presenza di un maestro, di un testo scritto. Espressioni come *qurī'a 'alā/qara'tu 'alā*

(si lesse/lessi sotto la guida di...) vanno dunque interpretate come indici di una dimensione orale/aurale della trasmissione del sapere in cui è la parola parlata, e non quella scritta, che costituisce la parte sostanziale. Ciò spiega anche come mai nei testi figurino espressioni apparentemente bizzarre come «disse... nel suo libro» (*qāla... fī kitābibi*, al-Tanūhī, m. 994) oppure decisamente paradossali come «ho ascoltato in un libro» (*sami'tu fī kitāb*, Abū l-Faraġ al-Iṣfahānī (m. 972 c., *apud* Günther 2002, p. 147), che rappresenta una situazione speculare a quella che contempla lo scrivere un libro per degli «ascoltatori» cui si alludeva sopra (p. 77). È forse in queste espressioni che si materializza maggiormente l'ambiguità parola parlata/parola scritta che caratterizza la civiltà arabo-islamica classica.

Anche nella parte narrativa in senso stretto delle unità testuali (*matn*), in assenza di espedienti puramente grafici, vige il ricorso ai segnali lessicali. Quello di gran lunga più frequente è senz'altro *qāla* (dire), che ha la funzione di demarcare l'inizio del discorso riportato (Mortara Garavelli 1985: 21). In questo senso il verbo può essere assimilato ad un indicatore grafico più che ad un'unità semantica. Il fenomeno risalta con particolare evidenza allorquando si traducano i dialoghi che costellano i testi narrativi, in cui le molteplici occorrenze del verbo rendono opportuno sostituirlo con i segni grafici adatti, che risultano il traduttore più efficace. Una conferma della funzione puramente demarcativa del verbo *qāla* è la sua occorrenza in associazione con altri verbi che denotano un atto di enunciazione come p.e. nelle espressioni *anšada yaqūlu hādihī al-abyāt* (lett. «declamò dicendo questi versi») oppure *anba'anā Fulān qāla* (lett. «ci trasmise il tale disse»), ove il verbo «dire» risulta del tutto pleonastico perché ridondante dal punto di vista informativo. Espressioni come queste ultime fanno dunque pensare ad un utilizzo di *qāla* con la funzione di marca formale dell'inizio del discorso riportato, più che ad un suo utilizzo pienamente verbale. Se l'inizio del discorso riportato è in qualche modo formalizzato, manca per contro un indice esplicito che ne contrassegni la fine; questa deve essere dedotta piuttosto da indicatori co-testuali come p.e. il cambio del soggetto dell'enunciazione o il passaggio ad una modalità diegetica di rappresentazione.

Vi sono tuttavia anche modalità meno immediate per la rappresentazione dell'enunciato, permesse dalla particolare morfosintassi verbale della lingua araba. Si tratta dell'uso di forme di verbi (di quarta e di seconda forma), che descrivono tipi di discorso o

inglobano degli enunciati, come p.e. il verbo *ḥayyara* o *sabbaha*: benché i dizionari di norma propongano traducanti quali «far scegliere a qualcuno» e «lodare [Dio]», in realtà questi lemmi costituiscono più propriamente delle forme condensate di atti di rappresentazione dell'enunciato. Così il verbo *ḥayyarabu* non corrisponde tanto all'espressione «gli fece scegliere» quanto a «gli disse: "Scegli"»; il verbo *sabbaha* non corrisponde tanto a «glorificò Dio» quanto piuttosto a «e disse: 'Gloria a Dio!'». Per alcuni verbi la compressione in un unico lemma di un enunciato e del verbo che ne veicola l'enunciazione è denunciata chiaramente dalla derivazione delocutiva (nel senso indicato da Benveniste), ossia il processo morfologico di formazione di un verbo a partire da una locuzione, come p.e. *'affafa* «dire: "Uff!"» o *'asqà* «dire: "Che Iddio ti dia dell'acqua"» (Larcher 1983). Il richiamo alla parola parlata è implicito nella struttura semantica del verbo e non mediato da espedienti grafici; verbi come questi producono dunque l'effetto di trasformare il processo traduttivo del discorso indiretto in un processo citazionale. Il fruitore del testo può così ricostruire il discorso diretto (così come, in altri casi, gesti ed emozioni) dei personaggi della storia narrata; il narratore può per contro mescolare la sua voce a quella del personaggio, ottenendo l'effetto di incorporare il tempo narrativo in quello della narrazione (Bray 2004: 178 ss.).

Se all'interno dei protocolli narrativi tutto è, per definizione, parola parlata ed è esplicitamente connotato come tale, la reale aderenza dell'enunciato veicolato per mezzo della scrittura ai codici usati di fatto nella comunicazione orale è alquanto problematica. La scelta del codice linguistico usato nei testi pervenuti (*fushà*, arabo classico, arabo letterario o «varietà alta» che dir si voglia) è difatti viziata da una serie di veri e propri «miti» sulla lingua ancor oggi facili da riscontrare nelle comunità arabofone (Ferguson 1959b; per un'introduzione Anghelescu 1993, cap. 4). La comprensione dell'atteggiamento dei parlanti arabofoni nei confronti della propria lingua non può prescindere dalla peculiare situazione sociolinguistica del mondo arabofono, caratterizzata ora come in passato da una situazione di diglossia (Ferguson 1959a). La compresenza di una «varietà alta» (secondo la terminologia di Ferguson) normalmente usata in situazioni altamente formalizzate e per la comunicazione scritta, e di una «varietà bassa», o colloquiale, normalmente usata in situazioni informali (con notevoli variazioni diatopiche, i cosiddetti «dialetti» arabi) caratterizza difatti non solo l'epoca moderna e contemporanea ma anche quella passata.

Per l'età classica (sino al X secolo) la differenza tra le due varietà viene individuata soprattutto nella presenza/assenza e nell'uso corretto/errato della flessione desinenziale (tratto la cui pertinenza per l'arabo è peraltro assai dubbia, Larcher 2005), in fenomeni sintattici considerati errori dalla grammatica prescrittiva (p.e. uso dell'articolo, errato uso dei modi verbali), in improprietà nella lettura delle parole, nella confusione, nell'acquisto o nella perdita di fonemi. Nel X secolo la varietà «alta», lingua araba «pura» descritta e studiata dai primi grammatici e perpetuata come l'unica varietà corretta, è ormai una lingua morta e la competenza (convenzionalmente identificata con la correttezza grammaticale) è frutto di formazione scolastica (Fück 1955). Va detto peraltro che la reticenza delle fonti circa la/e varietà parlata/e, dovuta all'atteggiamento dei dotti arabi per i quali l'arabo «classico» (per convenzione quello delle fonti preislamiche, del Corano, della tradizione del Profeta e quello parlato spontaneamente dai nomadi) costituisce il paradigma della correttezza mentre il volgare non ne sarebbe che una corruzione, rende arduo tracciare una mappatura precisa della situazione sociolinguistica per il passato. L'ottica strettamente prescrittiva che caratterizza il pensiero dei linguisti, e in generale dei dotti, nella cultura arabo-islamica classica (e che ancor oggi impregna la mentalità di tanti arabofoni) definisce dunque un bipolarismo corretto/sbagliato che viene automaticamente sovrapposto a quella varietà «alta»/varietà «bassa», ove l'elemento che discrimina i due è normalmente identificato con la presenza della flessione desinenziale. Flessione desinenziale sulla quale si incentrano centinaia di pagine di opere grammaticali, scritte da professionisti che nel fissarne le regole si prefiggevano in realtà di preservare non solo l'ideale stato di purezza della lingua, ma anche di preservare da errate letture ed interpretazioni i testi fondanti della civiltà arabo islamica, cioè il Corano e la tradizione del Profeta. Lo scollamento tra la varietà «alta» e quella «bassa» è significativamente rappresentato in un passo del celebre grammatico al-Zağğāgī (m. 949) che, nel difendere le ragioni dello studio della grammatica, attesta della problematica compresenza dei due codici:

Se qualcuno domandasse a cosa serve studiare la grammatica [ove per «grammatica» si intende lo studio della flessione desinenziale], dal momento che la maggior parte della gente parla in maniera spontanea senza la flessione desinenziale e, *pur non avendone alcuna conoscenza, capisce e si fa capire dagli altri* [corsivo nostro] in questo modo, la risposta sarebbe: «Serve a riuscire a parlare esattamente come i beduini, correttamente e senza cambiamenti

né modifiche» [e inoltre a intendere correttamente Corano e tradizione del Profeta] (al-Zağğāḡī: 95).

Il passo illustra con chiarezza la presenza di alcuni miti: l'assunto (infondato) che i nomadi siano parlanti nativi della varietà «alta» di arabo, originaria e paradigmatica, e la presenza di un processo degenerativo che produrrebbe la varietà «bassa» comunemente parlata. Questi due pregiudizi condizionano evidentemente anche l'atteggiamento nei confronti della/e varietà colloquiale/i di arabo (cui molti parlanti nativi ancor oggi non riconoscono dignità di lingua, e soprattutto di lingua che possa essere oggetto di studio) verso le quali la civiltà arabo-musulmana classica non dimostra dunque alcun segno di interesse. Il codice colloquiale è stato semplicemente obliterato poiché ritenuto indegno di attenzione, studio o registrazione. A questa dicotomia in termini linguistici viene inoltre normalmente riconosciuta anche una caratterizzazione in termini sociali: la varietà «alta» era difatti considerata appannaggio dell'élite, mentre quella «bassa» era propria del volgo. L'unica eccezione al marcato disinteresse dei dotti arabo-musulmani per la varietà colloquiale, collocata ancora in un'ottica di tipo prescrittivo, è quella in cui le espressioni colloquiali vengono registrate per essere censurate e corrette. È questo il genere trattatistico riservato agli «errori del volgo» (*lahn al-'amma*, Pellat 1986) che i linguisti arabi sin dal VIII secolo (con alcuni epigoni ancora nel ventesimo secolo) praticavano, nell'ansia normativa di correggere ciò che consideravano errato o comunque deviante rispetto ad un paradigma intangibile. È quasi una nemesi storica che il genere, una branca della lessicografia che attesta soprattutto le varianti fonetiche e gli slittamenti semantici, paradossalmente presenti per gli studiosi moderni l'unico interesse di testimoniare gli usi di quella lingua parlata che gli autori si ostinavano a voler correggere. Il trattato *Taqwīm al-lisān* (*La correzione della lingua*) dell'iracheno Ibn al-Ġawzī, per esempio, offre una dettagliata descrizione dei tratti della lingua parlata a Baghdad nel XII secolo, con particolare attenzione soprattutto ai tratti fonologici (reinterpretazione o perdita di alcuni tratti fonetici come la velarizzazione, metatesi qualitativa o quantitativa dei fonemi), ma anche alla morfologia, soprattutto quella verbale (vocalizzazioni difformi dalla norma, utilizzo di forme femminili per soggetti maschili), a fenomeni di crasi, e a fenomeni semantici come l'utilizzo di nomi collettivi come singolari e viceversa o l'estensione del significato di singoli lemmi. Così, «visto che molti di coloro che si proclamano uomini

di cultura usano la vile parlata del volgo, loro imposta dall'abitudine, ma ben lontana dalla conoscenza dell'arabo [classico]» (Ibn al-Ġawzī c, p. 55), il nostro autore compila una lista delle forme corrette da utilizzare (in termini assolutamente censori: «il volgo dice..., ma è errato: di piuttosto...»), facendoci in realtà comprendere che anche nell'élite la varietà colloquiale censurata era il codice usato abitualmente nella comunicazione. Quest'ottica ipernormalizzatrice, e la mancanza nell'alfabeto arabo di una gamma di grafemi adatta ad una resa fonematica precisa, ostano evidentemente alla riproduzione fedele della parola parlata in letteratura.

La dualità dei codici di comunicazione è dunque ricalcata anche dalla specializzazione dei mezzi di trasmissione: la lingua, varietà «alta» e propria dell'élite è di dominio della dimensione scritturale, il dialetto, varietà «bassa» e proprio del volgo, è di dominio della dimensione orale⁶. Il binomio «varietà alta» vs «varietà bassa/e» concretizzandosi nell'antinomia parola scritta/parola parlata, dà luogo al paradosso per cui la parola parlata è, sì, degna di essere immortalata con il mezzo della scrittura, ma non con le forme e i tratti linguistici che le sono propri: deve essere sottoposta ad un'operazione di maquillage che la rende conforme ai canoni linguistici. La parola parlata passa dunque attraverso il filtro della convenzione normalizzatrice. Vi sono tuttavia esempi limitati, soprattutto di carattere lessicale, che prospettano una maggiore aderenza al codice colloquiale. Per esempio il pronome interrogativo 'ēš (tuttora in uso in diverse varietà colloquiali di arabo ai giorni nostri), che la notazione grafica normalizzante rende piuttosto come *ayš* o 'zš, si incontra con una certa frequenza nei testi letterari (p.e. nel X secolo in al-Tanūhī, nel XI in al-Rāgib al-Iṣfahānī e nel XII in Ibn al-Ġawzī), benché sia reinterpretato – nel migliore dei casi (p.e. Ibn al-Ġawzī c: 76) – come una forma volgarizzata del più nobile *ayy šay'* con crasi e perdita della *hamza* finale (Larcher 2002-2003). L'inserimento di un simile lemma in una stringa che si vuole rappresentazione della parola altrui serve tuttavia anche da spia di carattere sociolinguistico, poiché denuncia il lemma stesso come atto di enunciazione di un «parlante di serie b» che impone, ad ogni buon conto, una glossa normalizzatrice: come nel caso del testo presentato da al-Ḥaṭīb al-Baġdādī (m. 1071), in cui l'autore, o il copista, trova

⁶ Al punto che alcuni studiosi sono giunti a reinterpretare la dicotomia dialetto/lingua in termini provocatori come «arabophones» vs «araboscribes» (KALLAS 1994).

necessario spiegare dopo 'ēš, o 'īš che pronunciar si voglia, che questo equivale al «classico» *mā* (al-Ḥaṭīb al-Baġdādī, p. 111).

L'ambito del lessico è comunque quello che più facilmente trova una possibilità di maggior aderenza alla parola parlata in un testo scritto, come lo stesso al-Ġāḥiẓ dimostra in concreto nel *Kitāb al-buḥalā'* (*Il libro degli avari*): in questa raccolta di considerazioni e aneddoti sull'avarizia vi è una sezione caratterizzata da una estesa mimesi lessicale dell'*argot* degli accattoni (al-Ġāḥiẓ, d, vol. 1, p. 93 ss. ital./37 ss. ar.), per definizione uno degli strati più bassi della popolazione. Va detto che ancora una volta questo autore, di una notevole sensibilità linguistica e letteraria, dimostra la sua originalità proclamandosi – almeno in teoria – a favore di un certo realismo nella scrittura e nella fattispecie della fedele riproduzione del discorso parlato nei testi narrativi. Pur condividendo l'ottica normativa che impregna il pensiero linguistico dei letterati arabi, e dunque lo stereotipo per cui la parlata degli arabi di puro ceppo e per antonomasia nomadi (*al-'arab*) è corretta, mentre quella dei beduini inurbati e degli stranieri arabizzati è caratterizzata dagli errori (ove per errore si intende l'assenza o l'uso scorretto della flessione desinenziale), al-Ġāḥiẓ invita ad una resa fedele della parola parlata:

Se ascolti [...] una storiella nella parlata dei beduini, guai a riprodurla se non con la flessione desinenziale e con le parole così come sono state pronunciate: se le cambi commettendo errori [di flessione] e parli come gli stranieri arabizzati e la gente di città, non racconterai più quella stessa storiella. Allo stesso modo, se senti una delle storielle del popolo o una delle faccende della bassa plebe, guai a usare la flessione desinenziale, espressioni scelte ed eleganti o un modo di parlare elevato, perché questo rovina il godimento che questa può procurare, la sfigura e non risponde ai tuoi fini, e non la rende né apprezzabile né divertente (al-Ġāḥiẓ b, parte 1: 81).

La parola parlata va dunque riprodotta, almeno in linea teorica, così come viene pronunciata (sono contemplati, anche se in altro contesto, i casi di *baby-talk* o di *argot* – varietà socio-professionali – si veda p.e. al-Ġāḥiẓ c, vol. 3, p. 37) sia a livello lessicale che a livello morfosintattico e fonetico. Un lessico forbitto è dunque appannaggio dei filologi, mentre stona nella bocca di persone meno sottoposte alla pressione normativa della correttezza linguistica. L'affettazione e la ricerca di lemmi rari (che costituiscono d'altronde una branca precisa di studio nella filologia e lessicografia arabe) nella conversazione quotidiana e in situazioni comunicative informali viene considerato un tratto censurabile. Al-Ġāḥiẓ al proposito ci presenta un gustoso aneddoto che testimonia, oltre

che delle vicissitudini matrimoniali di una coppia irachena del medioevo, anche di questo aspetto:

Abū l-Ḥasan, un giovane che parlava in maniera affettata e pretenziosa⁷, si recò da Abū l-Aswad al-Du'ālī [considerato tradizionalmente il padre fondatore della grammatica araba] per apprendere. Abū l-Aswad gli domandò allora come andava suo padre, e quello rispose: «Lo ha preso la febbre, lo ha “cotto”, *lo ha svigorito*, *lo ha abbacchiato* e reso uno straccio» [l'autore aggiunge una glossa ai due verbi «svigorire» e «abbacchiare», considerati rari]. «È come va la sua sposa – domandò Abū l-Aswad – che lo maltrattava, gli lottava contro, sbraitava e lo contestava?» «L'ha ripudiata; ella si è risposata, è soddisfatta, è portata in palmo di mano [dal marito], ed è *impinguata*». «Conosco “soddisfatta” e “portata in palmo di mano”, ma non *impinguata*». «Ebbene, *impinguata* è una parola rara che tu non hai mai sentito». Allora Abū l-Aswad replicò: «Figlio mio, tutte le parole che il tuo zietto non conosce, nascondile, come fa il gatto coprendo i suoi escrementi!» [corsivi nostri] (al-Ġāhīz b, parte 1, p. 201).

A prescindere dalla scelta del codice, viziata dal particolare atteggiamento verso la lingua, una riproduzione realistica degli enunciati orali con le imprecisioni, le ripetizioni, gli anacoluti, le incompiutezze, le esitazioni, le interiezioni che questa comporta non esiste a nostra conoscenza nella letteratura araba medievale. La parola parlata, e soprattutto il codice linguistico nella quale questa si concretizza, passano comunque attraverso il filtro delle convenzioni normalizzatrici per il semplice fatto che non sono ritenuti in alcun modo degno di interesse. Se riproduzione della parola parlata si fa, questa si iscrive piuttosto nel segno del biasimo e della censura allorché si rilevano – ancora in una prospettiva di tipo prescrittivo – gli «errori» dei parlanti. La letteratura e le opere storiche e biografiche sono ricche di aneddoti in cui si rappresentano le devianze linguistiche non solo di uomini del popolo ma anche di appartenenti all'élite politica e culturale. E ovviamente l'attenzione si focalizza soprattutto sugli errori di tipo morfosintattico (anomalie nella flessione desinenziale), come per esempio nei brevi aneddoti che riportiamo qui di seguito:

[Un tale] incontrò un uomo di cultura e, volendo chiedergli di suo fratello ma temendo nel contempo di far errori, domandò: «Tuo fratello, a tuo fratello, *di* tuo fratello è qui?» [il nome è flesso in tutti i tre casi

⁷ «La manière de prononcer qu'on appelait *al-taq'ir* [parlare aprendo solo un angolo della bocca come per non farsi sentire] semblait d'abord aux Arabes d'une grande élégance; plus tard elle passait pour affectée et prétentieuse, et l'on employa aussi *maqarr*, *taq'ir* etc. pour indiquer les termes prétentieux dont on se servait» (Dozy 1967, vol. 2: 390).

possibili]. L'uomo rispose allora: «No, *a* no, *di* no, non c'è» (Ibn al-Ġawzī b: 116; cfr. trad. it. p. 74).

Sull'autorità di Abū Ṭāhir: Abū Ṣafwān [noto per la facondia e il linguaggio forbito] entrò nel hammam. Un uomo che si trovava lì col figlio, volendo mostrargli il suo elegante eloquio, disse al ragazzo: «Figlio mio, comincia *alle* mani e *ai* piedi» e, rivolgendosi poi a Abū Ṣafwān: «Questo è un linguaggio che ormai più nessuno sa usare!». E questi ribatté: «Questo è un linguaggio che nessun essere creato da Dio ha mai usato!» (Ibn al-Ġawzī b: 113) [Corsivi nostri].

Ma se la lingua parlata è spesso oggetto di una rappresentazione letteraria che tende a ridicolizzarne i parlanti, lo zelo dei grammatici che insistono nell'imporre le costrizioni normative nella comunicazione quotidiana non lo è di meno. E di questo i letterati dell'epoca classica erano ben coscienti, se per esempio sia al-Ġāḥiẓ che, più tardi, Ibn al-Ġawzī considerano del tutto fuori posto l'ansia normativa dimostrata dai filologi nei confronti della gente comune. «Che alcuni grammatici parlino con la gente del popolo usando la flessione desinenziale è una sorta di grullaggine, anche se è giusto, poiché non bisogna parlare con ciascuno se non col linguaggio che costui intende» (Ibn al-Ġawzī b, p. 118). Ci piace dunque concludere (con una piccola vendetta nei confronti dell'atteggiamento prescrittivo e dogmatico verso la lingua così presente nei filologi dell'islam classico) con un ulteriore aneddoto che narra del fastidio che la pedanteria dei grammatici poteva ingenerare nei comuni cittadini.

Il figlio del fratello del grammatico Abū 'Alqama si recò da lui. Costui gli domandò: «Come sta tuo padre?» e quello rispose: «È morto». «Che gli ha causato la sua malattia?» «Gli si sono gonfiati *ai* piedi» [con flessione desinenziale errata]. «Di piuttosto: i piedi» esclamò Abū 'Alqama; «... e il gonfiore gli è salito *le ginocchia*»; «Di piuttosto: alle ginocchia» esclamò Abū 'Alqama. «Lasciami in pace, zio, – esclamò il ragazzo – ché la morte di mio padre non è meno terribile da sopportare della tua grammatica!» (Ibn al-Ġawzī b: 116; cfr. trad. it. p. 73-74) [Corsivi nostri].

Riferimenti bibliografici

- ANGHELESCU, NADIA, *Linguaggio e cultura nella civiltà araba*, Torino, Zamorani, 1993.
 ARAZI, ALBERT, «De la voix au calame et la naissance du classicisme

- en poésie», *Arabica* 44, 1997, (numero speciale monografico *Voix et Calame en Islam médiéval*), p. 377-406.
- BAZZI, RACHID, «Les Expressions de l'oralité dans un conte des *Mille et une nuits*», *Middle Eastern Literatures* 5, 2002, p. 5-13.
- BEAUMONT, DANIEL, «Hard-boiled: Narrative Discourse in Early Muslim Tradition», *Studia Islamica* 83, 1996, p. 5-31.
- BRAY, JULIA, *Verbs and Voices*, in ROBERT G. HOYLAND - PHILIP F. KENNEDY (a cura di), *Islamic Reflections, Arabic Musings. Studies in Honour of Professor Alan Jones*, Cambridge, Gibb Memorial Trust, 2004, p. 170-185.
- COOK, MICHAEL, «The Opponents of the Writing of Tradition in Early Islam», *Arabica* 44, 1997, (numero speciale monografico *Voix et Calame en Islam médiéval*), p. 437-530.
- DÉROCHE, FRANÇOIS, *Le livre manuscrit arabe. Préludes à une histoire*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2004.
- DOZY, REINHARD, *Supplément aux dictionnaires arabes*, 3^{ème} éd., Leyde-Paris, Brill-Maisonneuve Larose, 1967, 2 voll.
- FERGUSON, CHARLES (a), «Diglossia», *Word* 15, 1959, p. 325-340.
- (b), «Myths about Arabic», *Languages and Linguistics Monograph Series, Georgetown University* 12, 1959, p. 75-82.
- FÜCK, JOHANN, *'Arabīya. Recherches sur l'histoire de la langue et du style arabe*, traduction par J. Cantineau, Paris, Didier, 1955 [ed. or. Berlin, 1950].
- AL-ĠĀḤĪZ (a), *Kitāb al-ḥayawān (Il libro degli animali)*, ed. 'A.S.M. Hārūn, 2^a ed., vol. 1, Il Cairo, 1385/1965.
- (b), *al-Bayān wa-l-tabayīn (Il libro della chiara ed eloquente esposizione)*, Beirut, Dār al-kutub al-'ilmiyya, s.d. (due volumi rilegati in uno).
- (c), *Rasā'il (Epistole)*, ed. 'A.S.M. Hārūn, Beirut, s.n. 1411/1991 (quattro volumi rilegati in due).
- (d), *Gli avari*, traduzione, introduzione e note di Valentina Colombo, Genova, Marietti, 1997, 2 voll. («Corpus arabo islamico» 5) (con testo arabo).
- GHERSETTI, ANTONELLA, «L'utilità della scrittura: testimonianze di alcuni autori arabi medievali», *Annali di Ca' Foscari*, 33, 1994, s.or. 25, p. 67-76.
- , «La *narratio brevis* nella letteratura araba classica: tecniche discorsive e convenzioni narrative», in PROFETI, MARIA GRAZIA (a cura di), *Raccontare nel Mediterraneo*, Firenze, Alinea, 2003, p. 9-29.
- GOODY, JACK, *Il suono e i segni. L'interfaccia tra oralità e scrittura*, Milano, Il Saggiatore, 1989 [ed. or. *The Interface Between the Written and the Oral*, Cambridge, 1987].
- GRÜNDLER, BEATRICE, «Verse and Taxes: The Function of Poetry in Selected Literary *Akhhâr* in the Third/Ninth Century», in KENNEDY, PHILIP K. (a cura di), *On Fiction and Adab in Medieval Arabic Literature*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2005 («Studies in Arabic Language and Literature», 6), p. 85-124.

- GÜNTHER, SEBASTIAN, «... nor have I learned it from any book of theirs». Abû l-Faraj al-Isfahânî: a Medieval Arabic Author at Work», in R. BRUNNER - M. GRONKE - J.P. LAUT - U. REBSTOCK (a cura di), *Festschrift für Werner Ende zum 65. Geburtstag, Würzburg Deutsche Morgenländische Gesellschaft*, s.l., Egon Verlag in commission, 2002, p. 139-153.
- HÄMEEN-ANTTILA, JAAKKO, «Oral vs. written: Some Notes on the Arabian Nights», *Acta Orientalia*, 56, 1995, p. 184-192.
- IBN AL-ĠAWZĪ (a), *Aḥbār al-aḍkiyā'* (*Le storie degli intelligenti*), ed. M.M. al-Ḥūlī, Il Cairo, 1970.
- (b), *Kitāb al-ḥamqā wa-l-muḡaffalīn* (*Il libro degli sciocchi e dei grilli*), Beirut, 1405/1985 (trad. it. parziale *Il sale nelle pentola*, a cura di R. Budelli, Torino, Il leone verde, 2002).
- (c), *Taqwīm al-lisān* (*La correzione della lingua*), ed. 'A.'A. Maṭar, Il Cairo, Dār al-ma'ārif, s.d.
- IBN KHALDUN, *The Muqaddimah*, trad. F. Rosenthal, New York, Pantheon Press, 1958, 3 voll.
- KALLAS, ELIE, «Arabophones ou araboscribes?», *Annali di Ca' Foscari*, 33, (s.of. 25), 1994, p. 77-96.
- AL-ḤAṬĪB AL-BAĠDADĪ, *al-Taṭfīl wa-ḥikāyāt al-tufayliyyīn wa-ahbārubum wa-nawādir kalāmihim wa-aš'arubum*, ed. K. Muzaḥḥar, Nagiaf, s.n., 1966 (trad. it. *L'arte dello scrocco*, traduzione introduzione e note a cura di A. Ghersetti, Catanzaro, Abramo, 2006).
- KILITO, ABDELFAṬTAH, «Oralità e scrittura: la modalità araba», in M. CAPALDO - F. CARDINI, G. CAVALLO - B. SCARCIA AMORETTI (a cura di), *Lo spazio letterario del medioevo. 3: Le culture circostanti, vol. 2: La cultura arabo-islamica*, Roma-Salerno, 2003, p. 107-135.
- LANCIONI, GIULIANO, «Oralità e scrittura, apporti esterni, concettualizzazioni innovative», in M. CAPALDO - F. CARDINI - G. CAVALLO - B. SCARCIA AMORETTI (a cura di), *Lo spazio letterario del medioevo. 3: Le culture circostanti, vol. 2: La cultura arabo-islamica*, Roma-Salerno 2003, p. 233-258.
- LARCHER, PIERRE, «Dérivation délocutive, grammaire arabe, grammaire arabisante et grammaire de l'arabe», *Arabica* 30, 1983, p. 246-266.
- , «'Ayy(u) šay'in, 'ayšīn, 'ēš: moyen arabe ou arabe moyen?», *Quaderni di Studi Arabi* 20-21, 2002-2003, p. 63-77.
- , «Arabe Préislamique-Arabe Coranique-Arabe Classique: un Continuum?», in K.H. OHLIG - G.-P. PUIN (a cura di), *Die dunklen Anfänge. Neue Forschungen zur Entstehung und frühen Geschichte des Islam*, s.l., Verlag H. Schiler, 2005, p. 248-265.
- LOEWE, RAPHAEL, «La linguistica ebraica», in LEPSCHY, G.C., *Storia della linguistica*, vol. 1, Bologna, il Mulino, 1990.
- Le mille e una notte*, prima versione integrale dall'arabo diretta da Francesco Gabrieli, vol. 1, Torino, Einaudi, 1972.
- MOLAN, PETER D., «The "Arabian Nights": the Oral Connection», *Edebiyât*, 2, 1998, p. 191-204.

- MORTARA GARAVELLI, BICE, *La parola d'altri. Prospettiva di analisi del discorso*, Palermo, Sellerio, 1985.
- ONG, WALTER J., *Interfacce della parola*, Bologna, il Mulino, 1989 [ed. or. *Interfaces of the Word*, Ithaca-London, 1977].
- , *La presenza della parola*, Bologna, il Mulino, 1970 [ed. or. *The Presence of the Word*, New Haven & London, 1967].
- OTT, CLAUDIA, *Mündlichkeit und Schriftlichkeit (orality and literacy) am Beispiel arabischer Epik*, in VERENA KLEMM - BEATRICE GRÜNDLER (a cura di), *Understanding Near Eastern Literatures. A Spectrum of Interdisciplinary Approaches*, Wiesbaden, Reichert Verlag, 2000, p. 15-26.
- PELLAT, CHARLES, «Laḥn al-‘amma», in *Encyclopédie de l'Islam*, vol. 5, Leiden-Paris, Maisonneuve et Larose, 1986, p. 609-614.
- SCHOLES, ROBERT, «L'eredità orale nella narrativa scritta», in ROBERT SCHOLES - ROBERT KELLOG, *La natura della narrativa*, Bologna, il Mulino 1970 [ed. or. *The Nature of Narrative*, New York, Oxford University Press, 1966], p. 21-69.
- AL-TANŪHĪ, *al-Faraġ ba'd al-šidda*, a cura di 'A. al-Šāliġī, Beirut, 1978, 5 voll. [trad. it. parziale *Il sollievo dopo la distretta*, traduzione, introduzione e note di A. Ghersetti, Milano, Ariele, 1995].
- TOORAWA, SHAWKAT M., «Defining Adab by (re)defining the *Adīb*: Ibn Abī Tāhir Ṭayfūr and storytelling», in PHILIP F. KENNEDY (a cura di), *On Fiction and Adab in Medieval Arabic Literature*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2005 «Studies in Arabic Language and Literature» 6), p. 287-308.
- TOUATI, HOUARI, *Islam et voyage au Moyen Age. Histoire et anthropologie d'une pratique lettrée*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- , *Biblioteche di saggezza. Libro e collezionismo nell'Islam*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2006 [ed. or. *L'armoire à sagesse. Bibliothèques et collections en Islam*, Paris, Aubier, 2003].
- WIDENGREEN, GEO, «Oral Tradition and Written Literature Among the Hebrews in the Light of Arabic Evidence, with Special Regard to Prose Narrative», *Acta Orientalia*, 29, 1959, p. 2001-262.
- AL-ZAĠĠĀĠĪ, *al-'Īdāḥ fī 'ilal al-naḥw* (*La chiara spiegazione delle cause della grammatica*), ed. M. al-Mubārak, Beirut 1416/1996, II ed (trad. ingl. *The Explanations of Linguistics Causes. Al-Zaġġāġī's Theory of Grammar*. Introduction, translation and commentary K. Versteegh, Amsterdam, Benjamins, 1995).
- ZUMTHOR, PAUL, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, il Mulino 1984 (ed. or. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983).

ABSTRACT

A typical trait of classical Arabic civilisation is the ambiguous relationship between written and oral speech in the transmission of knowledge and in literary works. In this essay we investigate the way Arabic writers reproduce orality and the spoken word in narrative literature; we also try to identify the specific signs adopted to mark a quotation as oral speech.

KEYWORDS

Arabic literature. Prose. Orality. Anecdotes.

SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN

IL «PASSAGGIO DI PAROLE DI BOCCA IN BOCCA»:
ORALITÀ E ESTRO NARRATIVO
NELL'OPERA DI GIANNI CELATI

Il critico letterario si sveglia con l'orrore per le frasi, per qualsiasi frase detta o scritta da lui o da altri. Non sa bene cosa gli stia succedendo, ma gli viene il desiderio d'esser legato saldamente a un letto, con la bocca e le orecchie tappate da cerotti per qualche anno, in modo da potersi rassegnare in silenzio all'orrore delle frasi che passano per la sua bocca, rendendolo fuori di sé. Perché sente con certezza che quando uno parla non è mai se stesso: che tutto quanto le frasi dicono non ha niente a che fare con chi le pronuncia o le scrive, e dipende soltanto dal terribile obbligo di dire qualcosa agli altri per tutta la vita.

G. CELATI, *Quattro Novelle sulle apparenze*, p. 90-91

Il critico letterario qui evocato è il personaggio del bislacco romanzo che sta scrivendo lo studente protagonista della terza delle *Quattro Novelle sulle apparenze*, intitolata *I lettori di libri sono sempre più falsi*, e che vuol assolutamente leggere alla giovane donna di nome Virginia; la quale prima lo ascolta svogliatamente e dopo qualche tempo lo abbandona proibendogli di cercarla (un paio d'anni dopo i due finiranno tuttavia per sposarsi). Al di là della finzione, il personaggio del romanzo che lo studente scrive porta al massimo la tensione creata dal racconto: indica nell'«orrore delle frasi che passano per la sua bocca» e nella improvvisa agnizione del protagonista che «quando uno parla non è mai se stesso» (con le conseguenze di scollamento tra la pronuncia e il senso delle frasi che si dicono) tutta la diffidenza dello scrittore per quello che in tempi recenti, quasi vent'anni dopo la novella in questione, ha definito «l'assoggettamento all'astratto» (*Dialogo sulla fantasia*: 194).

Se da un lato il passaggio citato indica uno dei bersagli più frequentati da Celati, e cioè la farraginosità del linguaggio accademico, la mancanza di chiarezza che lo contraddistingue come allontanamento dallo spirito di verità che invece pretende di

perseguire, su altro livello in questa sede interessa, partendo da questi presupposti polemici, riconoscere l'aspetto più generale del porsi dello scrittore nei confronti del linguaggio. I libri «veri» per lettori «veri» vanno infatti intesi come partiture musicali che conservano la memoria di voci, di intonazioni, di modi di intendersi a orecchio tra chi narra e chi ascolta. In altre parole, chi scrive deve riprodurre una sorta di connivenza fantastica e di simpatia immaginativa con il lettore, il che è quanto di più lontano dalle astrazioni tipiche della letteratura critica accademica.

In un saggio del 1998, intitolato *Il narrare come attività pratica*, Celati ribadiva con efficacia la specificità della narrazione orale, che non può in alcun modo essere congelata in formule e sistemi teorici, pur senza negare ad ogni narrazione alcune sue regole proprie. Quello che per Celati sottrae la narrazione a ogni pretesa di scientificità, soprattutto nell'ambito di una cultura prettamente occidentale, è il suo rapporto con la temporalità, quel «sentire e far sentire come tutto cambia in ogni momento» attraverso l'utilizzo sempre nuovo delle parole:

Io credo che il narrare consista nel tenersi sul filo della temporalità: ossia nel sentire e far sentire come tutto cambia ogni momento, e come in ogni momento si debbano usare le parole in modo diverso, con accezioni diverse; e nel sentire e far sentire che tutte le nostre frasi e gesti e toni dipendono dal variare dei momenti, nella fluidità dello scorrimento, nell'impossibilità di fissare un senso perpetuo e definitivo. Come in un circuito elettrico dove tutto è sempre in movimento, e nessuna quiete è possibile. E mi sembra di capire che per questo il narrare è così antitetico ai discorsi disciplinari e scientifici: perché in questi discorsi il problema è esattamente l'opposto, ed è quello di produrre proposizioni atemporalì o intemporalì, definizioni che vogliono dire la stessa cosa per sempre, termini univoci che non variano col variare del discorso [...] Questa è la base di tutto il sapere dell'occidente, dove si è sempre cercato di trovare un linguaggio che parlasse univocamente in ogni circostanza, e che per così dire uscisse dalla temporalità. (*Il narrare come attività pratica*, p. 19)

La narrazione attinge dunque al momentaneo, nel senso che per lo scrittore la «vivezza narrativa» è un'esperienza che dà il senso di un cambiamento continuo e può essere paragonata al guardare le nuvole («uno vede un leone e un altro un elefante») o all'indovinare arabeschi nelle screpolature dei muri: la narrazione è fatta da una infinita cangiabilità di senso, che si mostra attraverso le immagini evocate di volta in volta dalle parole.

Una delle interrogazioni principali di Celati ha sempre riguardato la mancanza, in molte comunicazioni «astratte» (come appunto i discorsi di professori universitari, di esperti sui giornali o in

televisione, di politici ecc.), di un contatto vero con l'altro. Le astrazioni degli esperti non sottintendono, cioè, una necessità di intendersi attraverso processi immaginativi, o passioni percettive ed è per questo che non raggiungono mai veramente il destinatario.

Anche il perseguimento dell'oralità, intesa come presenza della voce in grado di trasmettere un'esperienza umana, che è cifra caratterizzante di questo scrittore, va letto all'interno di quel «pensare-immaginare», del vedere «la memoria figurale attraverso la trasparenza delle immagini»: non è un caso forse che nella ricca biblioteca «straniera» di Celati, accanto ad autori come Rabelais, Swift, Céline, London, Mark Twain, Conrad, Stendhal, Melville, Beckett e tanti altri, un posto d'onore l'abbia il *Don Chisciotte* («Tutto il *Don Chisciotte* resta un esempio meraviglioso del pensare-immaginare, del vedere la memoria figurale attraverso la trasparenza delle immagini» *Dialogo sulla fantasia*: 195; ma l'opera è centrale anche in *Finzioni occidentali*).

La sua ricerca, che si radicalizza a partire dal suo secondo tempo, con *Narratori delle pianure*, trova un punto di grande concentrazione nel romanzo-diario *Verso la foce*, in cui lo scrittore eleva a metodo di composizione il «sentito dire» e mette a punto una delle sue tecniche di ascolto preliminari alla stesura dei suoi romanzi: la sistematica consuetudine di trascorrere interi pomeriggi nei bar di campagna ad ascoltare tutto quello che si dice. Dall'annotazione sul taccuino alla trasfigurazione in accenni di storie possibili il passo è breve, tanto più che per questo scrittore sembra essere preponderante un funzionamento «estensivo» dei racconti, vale a dire la possibilità che questi ultimi si giustappongano in serie, in un percorso che non prevede alcuna premeditata conclusione persuasiva, alcun significato finale.

A partire da questa raccolta di racconti, Celati si lascia alle spalle le storie buffe e parlate del passato, segnate da un'oltranza linguistica che era legata al clima della neoavanguardia: insieme a Giuliano Scabia, nel 1967 egli aveva infatti partecipato al quinto incontro del Gruppo '63 a Fano e aveva letto alcuni passi di *Comiche*, il suo primo romanzo allora inedito (uscirà nel 1971 appoggiato con convinzione da Calvino). *Parlamenti buffi* nel 1989 riuniva in tre ideali capitoli i tre romanzi precedenti rivisti (*Le avventure di Guizzardi* del 1972, *La banda dei sospiri* del 1976 e *Lunario del paradiso* del 1978), e al tempo stesso sanciva la fine di un'epoca e di un modo di scrivere di un narratore-cantastorie che in premessa (sintomaticamente chiamata *Congedo dell'autore al*

suo libro, con gioco di leggera parodia sul congedo di un'ipotetica canzone) licenziava le sue storie in questo modo:

Tranquillamente vai nel mondo, per il pochissimo tempo che ti è dato. E lascia che ti prendano per quello che sei: un libro di recite e sciocchezze, dove il fiato si spreca abbondantemente secondo le necessità del parlare, che è prima di tutto l'arte del fiato perso.

Se fin qui il peso della voce, del fiato, contava molto, come del resto erano evidenti i modelli del cinema muto, di cui molto aveva discusso con Calvino, e del poema cavalleresco (amore, quest'ultimo, che si concretizzerà nell'edizione einaudiana dell'*Orlando innamorato raccontato in prosa* del 1994), d'ora in avanti cambia la prospettiva, cambia la posizione stessa del narratore di fronte ai propri racconti. Guardando alle sue narrazioni del passato, nel 1998 Celati fa un bilancio che appare ancor oggi definitivo e offre un'illuminante spiegazione del suo cambiamento di rotta, il cui perno è la «sostituzione d'un tipo d'ascolto con un altro ascolto, dove c'entra anche il vedere, non più disgiunto dall'ascoltare»:

E tutta quella ricchezza di voci si è ridotta nelle mie cose ad una piccola infinitesimale meraviglia: è come se uno fosse in una stanza, quando tutti sono andati via, e c'è rimasto solo uno di là, uno che telefona – e allora chi scrive si tiene in vita ascoltando quella voce. Le narrazioni lunghe che scrivevo in passato avevano questa miseria, erano miserabili per questo: perché è come uno che si attacca a un filo di voce, e deve cavare tutto da quello. E tante volte ho cercato di scomporla, questa voce, per sentirne le possibili risonanze, ma era come cadere in un pozzo dove c'era solo l'eco di quel filo di voce, di quel balbettio. Il passare ai racconti brevi, passando anche alla terza persona, andava assieme allo sforzo di aprire il senso della meraviglia su un paesaggio. In realtà so benissimo quello che ho fatto: a un certo punto ho sentito quanto era miserabile quell'attaccamento a una voce unica, che bisbigliava delle cose, mentre la grande meraviglia è che il mondo sia pieno di voci. E il recupero di un mondo pieno di voci, che è poi il nostro mondo, per me avviene molto faticosamente: e non so neanche fin dove sono arrivato e cosa sia riuscito a combinare. Uno dei passaggi, o cambiamenti, è stato quello di spostarmi all'esterno, verso l'esteriorità, e di abituarci a piccole attenzioni sparse: così *c'è stata anche la sostituzione d'un tipo d'ascolto con un altro ascolto, dove c'entra anche il vedere, non più disgiunto dall'ascoltare. Noi vediamo delle voci e ascoltiamo delle cose, non c'è spartizione tra i sensi nel lavoro narrativo. (Il narrare come attività pratica, p. 32-33. Corsivo nostro)*

Queste considerazioni sono frutto di un ragionamento «lungo» che ha avuto diverse anticipazioni. Nel 1996 uno dei suoi saggi più interessanti, uscito quasi in sordina, già dal titolo sembra fare il punto sul cambiamento in atto: *Le posizioni narrative rispetto*

all'altro mette al centro proprio la questione di un mutamento di postazione, oltre che di posizione, del narratore, che trascina a strascico un cambiamento di strategie narrative. L'itinerario dimostrativo prende le mosse dal *Mastro Don Gesualdo*, prosegue con *Le ventre de Paris* e con *Le Sphinx des glaces* (libro di Verne «nato dallo stesso terreno di delirio positivista su cui Zola ha eretto i suoi monumenti»: 8), altrettante tappe per un'analisi sulle modalità del romanzo naturalista e realista e del romanzo industriale contemporaneo, sullo stesso statuto di un narratore che ha mandato per spiegare il cosiddetto mondo esterno, mentre resta invece su posizioni di diffidenza nei confronti del linguaggio. Il riferimento negativo è Alberto Moravia:

Allora, nella stragrande maggioranza dei romanzi contemporanei in tutte le lingue, si direbbe che la linfa del linguaggio si sia seccata o sia stata anestetizzata, e si ha l'impressione di un modo di parlare più che corretto, ma completamente morto o inesistente perché non evoca nessuna voce umana, nessuna tonalità specifica d'un modo di parlare degli altri-da-noi. Così succede ad esempio nei romanzi di Moravia, dove c'è proprio una lingua che nessuno ha mai parlato, una lingua anestetizzata e senza sentimento. Per rendervene conto, *provate a leggere i romanzi di Moravia ad alta voce*, e sentirete una lingua sorda al tono delle voci degli altri, come se fosse stata pescata nel dizionario parola per parola [...] nel romanzo naturalistico e industriale, né il narratore né il lettore conosce più il gusto del contatto comico o patetico o immaginativo con l'altro [...] Il narratore non sa più tessere le trame di parole semplicemente sull'onda immaginativa delle frasi e sul tono delle voci, proprio perché la sua diffidenza verso il linguaggio lo rende una specie di paralitico dell'immaginazione (p. 9-10. Corsivo nostro).

Al di là del punto di vista parziale nei confronti di Moravia (il quale, se non si segnala per finezze e abbandoni alla musica delle parole, resta in ogni caso memorabile per la forza delle sue storie), e al di là del ruolo fondamentale della lettura ad alta voce su cui ci soffermeremo tra breve, Celati ribadisce il concetto dell'accordo «immaginativo» con l'altro, senza il quale le risorse della lingua restano inerti. Di qui la convinzione della necessità di intendersi a orecchio tra chi narra e chi ascolta, di qui l'importanza dell'accento e del tono, che nel caso della narrazione scritta possono essere raggiunti solo mettendosi in sintonia con un ideale consesso di ascoltatori. Di qui, infine, l'importanza – quasi un rovello – di voler vincere l'orecchio stonato del lettore odierno, la sua sordità a certe voci e la cattiva percezione «delle forme intonative e dunque il mancato riconoscimento dei toni delle parole, l'incapacità di dare un giusto valore alle pause o cesure e quindi il mancato riconoscimento degli andamenti ritmici etc.» (14). In

positivo, per lo scrittore, questo significa puntare sui fenomeni espressivi che accendono l'attenzione al suono delle parole.

Celati è generoso di esempi in tal senso, che sembrano convergere sempre sull'importanza dell'ascolto come base non solo per addestrare il lettore ma soprattutto per garantire al lettore stesso la possibilità di raccontare a sua volta storie fondate su una condivisione di esperienze immaginative e pratiche. Da questo punto di vista, anche da postazioni dislocate e un po' preziose, come avviene per le riflessioni affidate al foglio *Altofragile*, lo scrittore non perde occasione di sottolineare l'importanza della lettura ad alta voce:

Da dove si comincia? Semplicemente dal leggere ad alta voce, per vedere in che modo le parole fanno effetto, non solo su di noi, ma anche sugli altri. Come quando suoniamo una musica, *gli altri diventano una cassa di risonanza di quello che suoniamo. Così nella lettura ad alta voce gli altri diventano una cassa di risonanza delle parole che leggiamo*. In questo caso i discorsi critici non servono a niente, anzi diventano spesso un ingombro. (*Consigli per leggere la poesia*. Corsivo nostro)¹

La voce, dunque, è elemento principale del sapere narrare («non ho mai scritto romanzi, non sarei capace di scriverli, ho scritto solo lunghe narrazioni di voce» *Il narrare come attività pratica*: 32). E la prova della voce avviene anche attraverso la pagina scritta che deve poter essere letta e detta per trovare la sua cassa di risonanza nell'ascoltatore. Deve essere letta ad alta voce, sia per segnalare la sua eventuale piattezza, come abbiamo visto nel passaggio su Moravia, sia per poter essere studiata:

¹ G. CELATI, «Consigli per leggere la poesia», in *Altofragile*, n. 13, maggio 2000 (supplemento di *Controra*). Per quanto riguarda il problema dell'oralità in poesia cfr. l'ottimo saggio di LUCA SERIANNI, «Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità», in *Studi Linguistici italiani*, vol XXXI, fasc. 1, 2005, ampia analisi che attraversa generi (commedia, tragedia ecc.), meccanismi di dialogo, tecniche di memorabilità e rappresentazione dell'oralità. In particolare ci sembrano illuminanti le conclusioni sull'esigenza di «privilegiare alcuni segnali (sintattici, topologici, pragmatici) rispetto ai tradizionali indicatori della lingua di un testo, in poesia o in prosa, vale a dire la compagine fonomorfológica e le scelte lessicali» (p. 31). Queste osservazioni, unite al richiamo conclusivo alla tipologia proposta da Maria Corti all'interno del fenomeno, per sé oceanico, dell'oralità, ci sembrano particolarmente calzanti anche per comprendere le scelte ideologiche e stilistiche di Celati. Va da sé che resta centrale sull'argomento oralità il saggio di WALTER ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986; per quanto riguarda la ripetizione, così usata da Celati anche con intento comico, utilissimo lo studio di MADELEINE FRÉDÉRIC, *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Niemeyer, 1985.

Studiare una narrazione per me vuol dire leggerla ad alta voce, e leggerla molte volte [...] il fatto narrativo in sé non è spiegabile e non è insegnabile. È qualcosa che si prende su, come si prende su un mestiere, o una lingua; e ha a che fare con l'orecchio, col senso della misura, con la capacità figurale, ma certamente non con le spiegazioni universitarie, e ancor meno con quelle narratologiche; ha a che fare col tempo, ma proprio perché il tempo non è insegnabile, così anche il narrare non è insegnabile e spiegabile – benché io possa sempre accennare alle sue regole, ma mai in generale, sempre riferendomi a casi particolari dell'esperienza. (*Il narrare come attività pratica*, p. 22)

Nel suo secondo tempo Gianni Celati ha messo in atto strategie narrative che dovevano marcare diversamente che in passato la sua distanza dal modello di romanzo psicologico-realistico, inteso soprattutto come romanzo dell'ego, dell'identificazione: nel suo primo tempo queste distanze erano forse più segnate dall'interpretazione parodistica del modello cavalleresco che si incunea nel suo percorso come squillante sbeffeggiamento di ogni psicologismo.

Successivamente la tematizzazione del «sentito dire», attraverso cui si rivelano le risorse della lingua, passa per le interrogazioni più profonde che accompagnano la vicenda umana: «Ciò che lega gli uomini sono le domande che gli uomini si fanno – non le affermazioni, ma il pensiero interrogativo, dove ogni interrogazione promuove altre immagini e fantasticazioni» (*Dialogo sulla fantasia*: 198).

La strategia dell'ascolto delle voci nei bar e nelle osterie di provincia, il discorso sul passaggio delle parole di bocca in bocca non è certo invenzione (o trovata) solo sua. Senza scomodare classici come Gadda, o come Fenoglio, o come lo stesso Calvino, per nominarne solo tre, straordinari in certe stagioni della loro arte nel riprodurre l'oralità nelle loro pagine (nei dialoghi, nelle arcate espressive del fraseggio ecc.), basta guardare a uno scrittore poliedrico come Giuliano Scabia, alla sua ricerca (principalmente teatrale), tutta puntata sull'ascolto: l'irresistibile trovata dell'orecchio «altoascoltante» di Dio, presente in romanzi come *Nane Oca* e *Le Foreste sorelle*, che si allarga nel cielo per non perdersi le diverse puntate delle storie che le sue creature si raccontano, fa parte di un'ottica che, per dichiarazione dello stesso Celati, è attenta agli archetipi e alle grandi figurazioni mitiche,² ma allo

² «C'è anche l'idea più fondamentale, che gli incontri e gli scambi tra gli uomini siano attivati dagli schemi mitici o fantastici del sentito dire, del tipico e del classificabile»: G. CELATI, in F. MARCHIORI (a cura di), *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, (con scritti di E. Barba, G. Celati, A. Costa, M. Marino), Milano, Ubulibri, 2005, p. 14.

stesso tempo segue l'idea di un discorso orale che rimbalza di voce in voce a formare racconti. Il tema dell'ascolto è costante anche per Scabia, il quale, sia pure in ottica diversa da Celati perché più decisamente puntato sugli effetti di visione che l'ascolto di racconti orali induce, lo ripropone nella sua recentissima raccolta di testi di poetica, *Il tremito. Che cos'è la poesia?* Ancora una volta, infatti, nell'illustrare il suo attraversamento di generi diversi, che ruotano attorno al teatro, torna a questo motivo, agli effetti del suono delle parole parlate:

Non so bene la differenza fra testo teatrale, racconto, poesia, romanzo. Ma so quando funzionano [...] Ho cercato – per radure e scompartimenti di treno, bar di periferia e paesi in crisi, scrittura e colloquio – se riuscivo a vedere la naturalezza della lingua (il Graal?) non calando verso una letteratura popolare, o il dialetto (il mio), o un progetto di lingua: ma cercando di ascoltare la visione e descriverla *quando si fa* dentro le parole che ho. (*Il tremito*, p. 42. Corsivo dell'Autore)

Il discorso potrebbe allargarsi a comprendere altri scrittori, come ad esempio Ermanno Cavazzoni, che si sono salvati dalle derive della neoavanguardia con soluzioni formali a volte spericolate ma sempre in direzione di una comunicazione autentica fondata sull'ascolto. Questi scrittori hanno cercato con strategie diverse di stabilire un'intesa a «orecchio» con il lettore, frutto di attentissime e sofisticate ricerche; si potrebbero aprire insomma scenari molto variegati che arrivano a comprendere vere e proprie sperimentazioni sull'oralità (pensiamo al «cannibalismo» non tanto del fortunato Brizzi di *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, quanto dell'osticissima Silvia Ballestra con la sua saga degli Antò); ma in questa sede interessa analizzare il caso del narratore contemporaneo forse più rappresentativo per le nostre finalità.

Prima di ogni altra considerazione, va tenuto presente dunque che per Celati scrittore filosofo il *primum* è l'idea di una intellesione collettiva che unisce gli uomini (idea che si inserisce all'interno di una lunga rimediazione sulla linea che va da Aristotele a Vico).

È interessante notare come il filo rosso che lega le considerazioni di Celati sulle proprie composizioni riguarda il processo rituale della scrittura a cui le parole debbono essere sottoposte, tenendo presente metrica, ritmo, colore tonale, distanza focale. Celati è prolifico di dichiarazioni in tal senso, che occupano remote introduzioni, come questa, pressoché introvabile, ai *Racconti impensati dei ragazzini*, vero e proprio trattatello di storia della lingua in favore della lingua parlata e della linea «dantesca»:

La cosa più importante di questi temi è che restano sempre lontani dalle frasi prescritte dell'italiano ufficiale. L'italiano ufficiale è una lingua che ha epurato tutte le sue parlate, ha fatto piazza pulita di un'enorme parte del lessico, dichiarata «non nazionale». Ad ogni libro che ho mandato a un editore, ho trovato correttori che dicevano: «Questa parola non è nel dizionario». L'idea che tutte le parole siano nel dizionario, come un codice che prevede qualsiasi comportamento, fa pensare a un regime da caserma. Il dizionario del Tommaseo è quello che più di tutti ha fissato questa lingua nazionale da caserma, mentre quello straordinario del Premoli³ non si trova neanche più. Questo italiano nazionale è l'opposto della lingua a cui pensava Dante, cioè una lingua che assorbisse in sé tutte le possibili parlate. L'italiano nazionale è una lingua per funzionari ministeriali, funzionari della cultura, che credono solo alla fasulla serietà dei «contenuti», e sono sordi a ogni estro linguistico. (*Racconti impensati di ragazzini*, p. 22)

Accanto all'estro linguistico, che gli farà esaltare euforicamente Gadda, Imbriani, Delfini e Manganelli, scrittori spensierati e disperati che tengono buona compagnia proprio perché inseguono ebbrezze gratuite, il problema del tono è messo in primo piano. Gli scolari autori dei temi raccolti nel libro in questione sono uniti dallo sforzo di intonarsi secondo l'orecchio e sembrano rincorrere e acchiappare le parole per disporle in discorso. A questo fenomeno si aggiunge la possibilità, scrivendo, di mettersi in tono con qualcun altro che capisca e condivide, che si metta in sintonia creando un'atmosfera di amicizia, al di là di ogni strategia letteraria.

Narratori delle pianure, raccolta di racconti del 1985, riporta in primo piano una figura cara a Walter Benjamin (molto frequentato da Celati) e cioè quella del narratore orale: nelle trenta novelle declinate sui diversi toni del fantastico, del comico, del terribile, del tragico, lo scrittore raccoglie, percorrendo a piedi la valle del Po, le molte storie trasmesse di bocca in bocca (la dedica sintomatica è: «A quelli che mi hanno raccontato storie, molte delle quali sono qui trascritte»). Ma l'esperimento che qui avvia Celati riguarda il nuovo modo di intendere il genere stesso del racconto, non più un palliativo tra un romanzo e l'altro per tenere in esercizio la penna, ma un genere nomade che può vivere solo in quanto si sposta continuamente: è ben rappresentato dallo stesso autore che percorre a piedi le valli del Po per trovare, viaggiando e incontrando gente, le storie da raccontare.

³ In realtà il vocabolario nomenclatore di Palmiro Premoli, uscito a Milano nel 1909-12 (società «Aldo Manuzio») non è introvabile perché ne è stata fatta una ristampa anastatica nel 1998 (Bologna, Zanichelli).

In questa direzione va letta la riscoperta e la rivisitazione della novella tradizionale, dal *Novellino* a Bandello (il racconto come rievocazione di un fatto memorabile che produce meraviglia), fino a Nievo, Tozzi, Gadda, Delfini e Manganelli, e, su tutt'altro versante, la rilettura di autori come Poe, Hawthorne e Melville collegati alla rifioritura europea della novella, da Goethe a Kleist a Gottfried Keller.⁴

La retorica della meraviglia a cui si ispira lo scrittore è riconoscibile negli stessi incipit delle novelle, nelle dinamiche di presentazione dei personaggi: nelle novelle tradizionali questi ultimi sono, al pari di quanto succede nei poemi cavallereschi, segnati dai superlativi assoluti, per cui le fanciulle sono sempre le più belle mai viste e i ragazzi i più ben fatti e coraggiosi che ci siano: «Uno può dire che sono esagerazioni retoriche, cioè iperboli. Ma quella è la retorica della meraviglia» (*Leggiadre donne*: 323). Si pensi al ritratto, sul calco sorridente del *Novellino* e con qualche eco stilnovistica, della giovane Buabìa della stirpe dei Gamuna («la più bella donna della città», appunto) in *Fata Morgana*. Altezzosa e modesta, furba e ingenua, cortese e ostile, vestita di colori splendidi va a passeggio con lo sguardo diritto e sicuro e con un'aria di indifferenza regale che la rende superiore a tutti e fa ammutolire di meraviglia chi la vede:

Quando andavano a passeggio si vedeva che Buabìa era al di sopra di ogni tipo di concorrenza, perché passava senza guardare nessuno tra la minutaglia maschile o femminile che intralciava l'avenue centrale. Molti dicevano che fosse la più bella donna della città. I raccontatori la mettevano nei loro racconti per gloriarsi di averne parlato, gloriando il suo incedere, la sua magnificenza e la discendenza da un lignaggio di antichi re gamuna, che si chiamavano appunto Sangito. (*Fata Morgana*, p. 121)

Celati ripropone liberamente nei suoi racconti questa retorica, sintonizzandosi quasi sempre sui toni bassi (che poi creano cortocircuiti con il surreale degli episodi quotidiani narrati, in cui spesso è marcato il fatto di riferire il racconto di un racconto già sentito) e salvaguardando comunque il cerimoniale introduttivo che serve da contesto:

⁴ Cfr., a questo proposito, la bella «Introduzione» di Celati a DANIELE BENATI - GIANNI CELATI (a cura di), *Storie di solitari americani*, Milano, BUR, 2006, in cui si sofferma sulla nascita della *short story* opposta per caratteristiche alle narrazioni di Melville, Poe e Hawthorne, i cui racconti costituiscono «letture impegnative perché ci trascinano verso una riflessione sull'ordine sociale, sui suoi limiti, sui suoi margini di estraneità e di pericolo. È su quei margini che viene in luce la difficile esperienza di essere individui, come esposizione radicale al mondo esterno» (p. 21).

Ho sentito raccontare la storia di un radioamatore di Gallarate, provincia di Varese, il quale s'era messo in contatto con qualcuno che abitava su un'isola in mezzo all'Atlantico. (*L'isola in mezzo all'Atlantico* in *Narratori delle pianure*, p. 11)

In un piccolo paese in provincia di Parma, non lontano dal Po, mi è stata raccontata la storia di un vecchio tipografo che s'era ritirato dal lavoro perché voleva finalmente scrivere un memoriale a cui pensava da tanto tempo. Il suo memoriale avrebbe dovuto trattare questo argomento: come fa il mondo ad andare avanti. (*Come fa il mondo ad andare avanti* in *Narratori delle pianure*, p. 50)

Nella parte di queste pianure che va verso i monti, a sud del grande fiume, in quel tempo non lontano esisteva un grandissimo locale da ballo con in cima una scritta luminosa che si vedeva in distanza nelle campagne. (*Giovani umani in fuga* in *Narratori delle pianure*, p. 139)

La campionatura potrebbe moltiplicarsi e arrivare fino alle prove più recenti, come *Cinema Naturale*, del 2001 (si veda, ad esempio l'incipit del racconto d'apertura, *Come sono sbarcato in America*: «Un personaggio di nome Giovanni, che conosco benissimo, qui racconta come è sbarcato in America la prima volta, ai tempi della sua giovinezza»).

L'esordio è utilizzato spesso come espediente per enunciare il tema del racconto, che poi procederà per piani panoramici accompagnati dalle lente cadenze dell'imperfetto, il tempo verbale più adatto, a suo dire, ai racconti quotidiani, perché permette un gioco di richiami a uno sfondo di voci varie:

Nei piani panoramici, come succede nelle novelle, c'è una diversa economia dell'attenzione. Non si parte da una focalizzazione precisa, ma da una vaghezza. Il che però vuol anche dire che lasciano più vagare l'immaginazione, con più margine per gli effetti del linguaggio, e spesso nel corso della narrazione permettono di allargare lo spazio immaginativo con notazioni svelte che fungono da sguardi laterali. (*Leggiadre donne...*, p. 329)

Al centro è l'arte di raccontare in sé, ed è per questo che l'oralizzazione dei racconti intende soprattutto marcare l'opposizione con i racconti moderni a circuito chiuso, «dove da una parte c'è il narratore e la sua psiche e dall'altra c'è il lettore» (*Leggiadre donne...*: 332): rappresentazione dell'oralità in scrittura, per prima cosa significa colmare la frattura tra soggetto narrante e ascoltatore in nome di un'arte e di un piacere condivisi: appunto un gioco strano e vivo in cui i racconti riescono a circolare fuori dal libro che li contiene e possono passare «di bocca in bocca» e diventare memorabili.

Il rimprovero che lo scrittore sembra rivolgere al racconto industriale, vale a dire quello in sintonia con il mercato, è quello di volere un lettore disattento, o di accettarlo nella pigrizia mentale a cui l'hanno condotto la tecnocrazia e il consumismo: un libro oggi vale in quanto sa offrire soprattutto effetti intensivi. Il lettore medio di oggi si annoia a tutte «le distrazioni del linguaggio», preferisce la lingua standard per tener dietro alla trama dei fatti e dei significati. L'autore di oggi spesso l'accontenta e in qualche misura ne amministra i pensieri:

Allora questo povero lettore moderno, sbattuto davanti a caterve di fatti usati come bandolo d'una spiegazione «scientifica» o «sociologica» del mondo, si trova precisamente e soltanto come un essere disinformato che deve cercare di cogliere un cosiddetto messaggio importante dell'autore. (*Le posizioni narrative rispetto all'altro*, p. 9)

La frequenza di queste analisi disseminate negli scritti di Celati fa pensare che al di là dell'arte di narrare e della passione per i piani panoramici e per i cerimoniali delle novelle antiche, ci sia anche un intento pedagogico nei confronti del lettore, un testardo proposito di riportare al centro quella forma di conversazione particolare, attenta a tutte le sfumature e le meraviglie della lingua, che è costituita da un racconto. In ogni caso con *Narratori delle pianure* lo scrittore esce dall'impianto narrativo contemporaneo in cui tutto alla fine deve quadrare in un significato concluso, inaugura, in Italia, un nuovo genere di racconto:

Come mantenere una sparsa frammentarietà di sintomi, lasciando che la serie di racconti sia un puro percorso, senza nessuna conclusione persuasiva. Ed è quello che ho cercato di fare in *Narratori delle pianure*. Posto il problema che ho detto, con quel libro mi sono accorto che un modo di uscirne era di tornare alla forma della novella tradizionale, come quelle nel *Novellino*, cioè racconti brevissimi con un punto di effetto occasionale, cioè casuale. Tornare a un funzionamento estensivo dei racconti, scaricando via tutte le intensità aggressive, e tutte le trombe e i violini del significato. Ridurre ogni cosa al minimo, non aver più quasi niente da dire, tranne quel poco che ti pare di aver sentito nell'aria, in certi posti, viaggiando o camminando. (*Leggiadre donne...*, p. 340)

Troviamo qui espresso un singolare ripensamento della propria attività di narratore, ben lontano dalle sue esperienze iniziali: le prime storie di Celati non mancavano di quella intensità aggressiva che oggi lo scrittore sembra ripudiare. *Comiche*, *Le avventure di Guizzardi*, *La banda dei sospiri*, *Lunario del paradiso* erano semmai vicini allo spirito sontuoso e barocco di un Manganelli, difensore

convinto della necessità per i romanzi delle «fluente menzogne» al posto di balbettanti verità con la pretesa di istruire il mondo (Manganelli 1965: 173).

Da un certo momento in poi la rappresentazione che lo scrittore autorizza di sé è quella del pellegrino nel mondo, e in certo senso possiamo agevolmente definirlo come il più esperto viaggiatore (non geografo!) della nostra letteratura contemporanea, proprio perché dalle sue scorribande porta a casa non *reportages*, ma repertori sonori da trasfigurare in storie: scrive, cioè, nel paesaggio senza legiferare sul paesaggio.

Nelle tappe successive, ma già l'intento è riconoscibile anche nelle prime prove, la ricerca dell'oralità si fonde con la stessa possibilità di continuare a narrare storie: il «parlato» che le connota non è lo scrivere che imita il parlato, ma un movimento interno dello scrivere, una modalità sonora che permette di dar conto di «quel deserto di solitudine, che però è anche la vita normale di tutti i giorni» (*Verso la foce*: 9). Si accentua d'ora in poi nelle pagine dello scrittore l'abbandonarsi alla cadenza, alla metrica, alla sonorità delle parole che si combinano in frasi, il «lasciar correre le parole fuori di sé»; tutto questo non può più prendere la forma di una storia, ma inaugura uno stile cadenza *tout court*:

Al mattino presto in queste pianure la luce è tutta assorbita dai colori del suolo. C'è un vapore azzurrino che fa svanire le distanze, e oltre un certo raggio si capisce soltanto che le cose sono là, disperse nello spazio. È col sole alto e la luce netta che cominciano a vedersi grandi separazioni. I tagli di luce e ombra fanno apparire forme desolate su tutti i muri, pezzi d'asfalto, siepi o cartelli ai margini d'un movimento generale di traffici e vendite. Le cose che non indicano vendite o direzioni di marcia sono tutte in abbandono. Dove c'è traffico le ombre hanno sempre l'aria di aspetti inutili, troppo immobili per questo mondo. E se passa un camion sollevando un pezzo di giornale sull'asfalto, subito ci si accorge che da queste parti ogni esitazione o indugio è fuori posto. (*Verso la foce*, p. 78)

È chiaro che qui non si tratta di semplice stile paratattico, ma ogni frase è calibrata nella sua cadenza (si vedano, a parte la prima proposizione che potrebbe essere scandita in versi, le stesse riprese a eco: «la luce [...] e la luce [...] i tagli di luce»; «ombra [...] le ombre», ecc.).

Con i quattro diari di viaggio (nelle campagne della valle padana), *Verso la foce* ribadisce insomma un'idea particolare di narrazione, in questo e altri casi fortemente motivata dal sodalizio con fotografi amici e compagni di viaggio (Luigi Ghirri *in primis*),

ma in ogni caso intrinsecamente legata a una sorta di antidoto alle disgrazie umane:

Ascoltare una voce che racconta fa bene, ti toglie dall'astrattezza di quando stai in casa credendo di aver capito qualcosa «in generale». Si segue una voce, ed è come seguire gli argini d'un fiume dove scorre qualcosa che non può essere capito astrattamente. (*Verso la foce*, p. 57)

Si tratta di qualcosa di drasticamente contrapposto al parlare «obbligatorio» e istituzionalizzato così invisibile all'autore. La forma breve è dunque la più idonea a raccontare e a dar forma a un repertorio di immagini pescate dall'esperienza per rappresentare un mondo, a volte crudele, da raccontare con le cadenze della novella antica. La forma breve può mimetizzarsi, come in *Avventure in Africa* (1998), in una serie di appunti che possono essere letti di seguito come un bizzarro romanzo filosofico, che accompagna il lettore verso la scoperta di un mondo sconosciuto attraverso il rinvenimento di segni antichi di una civiltà perduta. O più avanti, in *Cinema naturale* (2001), la forma breve sembra seguire un diverso intento programmatico: il raccontare, l'ascoltare storie e lo scrivere sono legati al paesaggio, anzi c'è una sorta di rovesciamento di prospettiva, visto che sono la scrittura e la lettura a mettere in moto tutto questo:

Perché scrivendo o leggendo racconti si vedono paesaggi, si vedono figure, si sentono voci: è un cinema naturale della mente, e dopo non c'è più bisogno di andare a vedere i film di Hollywood. (*Cinema naturale, Notizia*)

La pagina di Celati, soprattutto a partire da *Narratori delle pianure*, è volta a far arrivare a segno il linguaggio. L'intonazione della voce del narratore cambia di volta in volta, a seconda della storia che sta per raccontare; basta leggere le prime righe dei racconti per rendersi conto che non solo siamo in presenza di un «accordo» iniziale che imprime il tono di tutto il pezzo, ma anche di un consapevole sottrarsi all'investitura ufficiale di «scrittore professionista» a favore di un ruolo ben più dislocato di narratore di cose viste e sentite:

Nel 1924 gli iscritti al giro ciclistico d'Italia venivano decimati da un faticosissimo percorso, e solo trenta dei novanta corridori partiti riuscivano a portar a termine la gara, dopo aver pedalato su strade polverose per oltre tremilacinquecento chilometri. (*Narratori delle pianure*, p. 122)

Io e Luciano Capelli abbiamo incontrato molte volte il dipintore d'insegne Emanuele Menini, e molte volte abbiamo ascoltato i suoi pensieri sulla condizione delle cose lungo la strada dove abitava, la via Emilia. (*Quattro novelle sulle apparenze*, p. 39)

Ieri arrivando all'aeroporto di Bamako, ore 2.30 notturne, ho smesso di capire cosa stava succedendo. La confusione è cominciata appena siamo usciti dalle mani dei doganieri. (*Avventure in Africa, Primo taccuino*)

Questo racconto parla d'un dottore che ogni domenica andava in barca a vela con un amico, e ha avuto l'avventura di essere posseduto dalle voci. (*Cinema naturale, Notizie ai naviganti*)

A quattrocento chilometri dal mare verso nord est, un massiccio basaltico chiude il territorio dei Gamuna alle influenze delle popolazioni costiere, mentre sul versante opposto un vasto deserto sabbioso lo separa dalle strade che portano alle città dell'interno. (*Fata Morgana, Novembre-dicembre. Arrivo nel paese dei Gamuna*)

Pucci da giovane era mingherlino, timido e anche vestito male, e andava via con testa bassa, anche storta da una parte. Forse teneva la testa così perché aveva il cervello fuori squadra, come diceva suo padre. (*Vite di pascolanti*, p. 5)

Le strategie, come le ripetizioni di singole unità lessicali, di parole, di segmenti di frasi per fissare nel lettore la cadenza del parlato, segnalano non solo un intento di oralizzazione, ma anche un habitus narrativo del quale l'autore non può più fare a meno.

Così il detenuto Da Ponte, protagonista del racconto *Poema pastorale* (in *Cinema naturale*) è descritto nei suoi tic e nelle sue azioni per rimanere nella memoria: si veda, in questo breve passaggio, come l'ossessione per la materia mancante (i ricordi lieti) per scrivere il poema pastorale della sua infanzia venga resa efficacemente da una sorta di ritornello sulla parola «ricordi», che si interseca con le parole dello stesso campo semantico «pensando», «gli tornavano in mente», «pensare»:

Pensando a quei fatti, il detenuto Da Ponte si chiedeva se non fosse meglio passare ad altri *ricordi più lieti*. Però i *ricordi lieti* non gli *tornavano in mente*. Forse non ne aveva. Ma poi non gli importava di avere *ricordi lieti* e gli bastava star lì a *pensare* di sera, per capire cosa succede nell'universo infinito e nei posti campagnoli come quello dove gli era capitato di nascere. (*Cinema naturale*, p. 63. Corsivi nostri)

O, nelle due pagine finali del medesimo testo, quando l'episodio del compagno idiota che finisce con la testa spaccata dalle bastonature si materializza nella scrittura (78 ss.), il ribattere del verbo «scrivere», che sembra scomporsi nelle diversità della coniugazione, rende espressivamente la fatica del protagonista e al tempo stesso lo impone al lettore proprio in forza del gioco iterativo con intento comico:

Scrivendo quest'episodio, Da Ponte si diceva che quello era l'effetto pastorale della vita [...] Da Ponte diceva che quando gli era nata l'ansia di *scrivere* il suo poema, era perché con quel caldo nella testa gli era tornata l'impressione dell'orbitamento che sentiva da ragazzo. E quando Piticchio gli aveva detto che nei poemi pastorali dell'antichità *c'era scritto* che l'amore vince ogni cosa lui subito si era ricordato i bramiti del toro che non poteva correre dalle sue vacche [...] quando aveva la furia di *scrivere* il suo poema era per la stessa cosa [...] e *scriveva* contento perché pensava a sua madre con passione rivedendola com'era bella [...] e *ha scritto* molto ma tornando sempre lì. *Ha scritto* quasi duemila fogli a forza di rivangare le stesse cose [...] Da Ponte *ha lasciato scritto* nei suoi duemila fogli [...] l'unico rimpianto che aveva Da Ponte era di non *aver scritto* il suo poema pastorale in versi [...] mentre a *scriverlo* così come gli veniva era andata a finire [...]. (p. 78-80. Corsivi nostri)

Sulla stessa linea il gioco delle interiezioni ripetute per epanallessi («Ah, no, no! È meglio di no») o il susseguirsi rapido di battute riportate, segnalate da «lei», «lui» (« – Hanno fatto due goal! Lei: – Chi? Lui: – I nostri! Lei: – Quali nostri?»): *Cinema naturale*: 50 e 56). O le interruzioni di discorso, le sconessioni e le alterazioni di requisiti testuali segnalano altresì rese di oralizzazione, come in passaggi di questo tipo, a scatola cinese, in cui Alida, protagonista di *Nella nebbia e nel sonno*, in *Cinema naturale*, viene descritta in una delle sue ricorrenti incursioni a casa dell'amico, a sua volta amico dell'io narrante, il quale dopo la sua morte ascolta da un nastro registrato (e racconta al lettore) le confidenze-fiume della ragazza. Il flusso inarrestabile dello sfogo di Alida, che ogni giorno vuole raccontare la sua vita da capo, è a suo modo un capolavoro di simulazione del parlato: al lettore sembra quasi di ascoltare la ragazza, e proprio le sconessioni imposte al testo da questo racconto di secondo grado creano effetti di grande efficacia, riproponendo la logica sconclusionata di un delirio:

Sì, adesso il cosiddetto Romeo era suo marito, s'erano sposati. Il mio amico non abitava più nella metropoli, ma quando tornava aveva ancora la sua vecchia stanza, e ogni volta lei arrivava subito per raccontargli la sua

vita [...] Alida dice che lei è sempre cascata male con mariti o fidanzati vari, ma un intrattabile come Romeo non le è mai capitato. Certi giorni non poteva nemmeno chiedergli: «Come va?», che lui rispondeva rabbioso: «Vuoi sapere i fatti miei?». Era sempre in caccia di altre femmine, compresa l'inquilina del piano di sotto che faceva la tabaccaia. Abitavano in un palazzo condominiale di periferia, e lui s'era messo a fare il piazzista di maglierie che gira in macchina per paesini e campagne. [...] È cominciata l'epoca di quei sogni dove lei si trovava nuda per strada e gli sguardi degli uomini la facevano vergognare molto. Cioè sognava che gli uomini guardavano le femmine come vacche al mercato, e lei si trovava al mercato nuda tra uomini che la valutavano per vedere se aveva ancora buona carne addosso. Questo è normale, dice Alida, ma una si illude che nel matrimonio le cose cambiano, mentre non cambia mai niente, e gli uomini ti guardano sempre come una vacca finché non gli interessi più. (*Cinema naturale*, p. 42-44)

La distanza dal (forse a volte sbrigativamente) deprecato modo dei romanzi contemporanei di esporre le vicende per scene fisse (con tutte le conseguenze di ipercorrettismo e rigidità della lingua) è a questa altezza un punto di non ritorno.

Nella più recente fatica dello scrittore, *Vite di pascolanti*, è possibile trovare ulteriori conferme: i tre racconti sono condotti sulla falsariga del parlato, con tutti gli strascichi del caso, compresi, come vedremo, gli effetti disorientanti per il lettore, per il quale sempre più spesso di fronte a narrazioni di questo tipo si apre il problema del vuoto: l'estraneità al mondo ordinato è non a caso tematizzata in tutti i personaggi di Celati, costantemente uniti dall'inclinazione dello scrittore per la marginalità, per i personaggi scombinati e inermi di fronte alla vita, quasi dei «buffi» palazzeschi che, se nelle prime prove si muovevano con disordinata e vitale prepotenza, ora sono colti in ascolto o in racconto, riasorbiti in una diversa prospettiva compositiva e linguistica.

Si veda, ad esempio, il «disadattato» protagonista del terzo episodio: escluso dai discorsi del compagno Malaguti che vuole scrivere un libro contro lo scrittore locale Tritone e del signore colto che lo corteggia, ha un'improvvisa agnizione che oltrepassa la stessa comunicazione. E vale la pena di notare, anche in questo breve passaggio, come il monologo che all'improvviso si accende sia giocato con maestria sui tasti dell'oralizzazione riprodotta con raffinata naturalezza nei toni e nel ritmo delle frasi cadenzate nell'impostazione paratattica, nelle riprese («quel tormento... il tormento, non era mai... era... era»), nel gioco degli anacoluti («Magari adesso era là... che non si annoiavano di sicuro») che inciampano volutamente nel lessico burocratico («passato politico del suddetto»):

Il mio compagno era dentro con quel signore dell'automobile bianca, e credo che si fosse completamente dimenticato di me. Cosa aspettavo là nella nebbia? Mi chiedo ancora cos'era quel tormento che avevo sempre addosso, il tormento di non saper cosa farmene di me stesso. La vita non era mai dov'ero io, era sempre da un'altra parte. Magari adesso era là dentro in quella villa con Malaguti e il suo corteggiatore, che non si annoiavano di sicuro. Stavano bene insieme quei due, e si parlavano di tante cose storiche e intellettuali, perché quel signore era una persona molto colta e siccome Malaguti aveva deciso di scrivere un libro contro Tritone e i suoi romanzi, infilandoci delle chiacchiere sul dubbio passato politico del suddetto, andava a leggerne un pezzo al suo corteggiatore. (*Vite di pascolanti*, p. 22)

Celati sembra ribadire questi effetti di oralizzazione come naturalmente intrinseci a un proprio stile rinnovato, basti pensare alle numerose dichiarazioni in favore dell'utilizzo di tecniche narrative proprie del discorso orale, come avviene nel caso della «dichiarazione d'amore» per i deittici («Mio grande amore per i deittici: li ficcherei dappertutto. Io sono questo tizio piantato qui, nell'esteriorità incalcolabile, e questo tizio in questo momento sta scrivendo, non si sa neanche di preciso perché» *Leggiadre donne...*: 345). E d'altra parte i tre racconti di *Vite di pascolanti* sono chiamati dall'autore stesso nella quarta di copertina

serie di esercitazioni a raccontare storie, che se un giorno arrivassero in porto dovrebbero chiamarsi *Costumi degli italiani*, e comprendere: la storia della mia famiglia, storie scolastiche, idiozie dell'adolescenza, ritratti di celebrità, notizie su vacanze, politica, raccomandazioni, cattolicesimo, sesso, calcio, morale, ecc.

È l'indicazione di un progetto *in fieri* (nel terzo racconto non è forse casuale l'apparire del padre che recita l'augurio scritto personalmente per la sposa) che probabilmente riserverà nuove sorprese, porrà il lettore di fronte a nuovi scandagli sul presente. E al tempo stesso è ben lontano da propositi analoghi di uno scrittore come Sebastiano Vassalli, la cui ricerca narrativa, a partire dal romanzo *Mareblù* del 1982, volta pure alla rappresentazione del carattere nazionale degli italiani, dopo l'esperienza dell'avanguardia si è andata progressivamente orientando in direzione della «leggibilità». La tersissima pagina di Vassalli è frutto di una concezione quasi impieगतizia dell'attività di scrittura, che si compie in una sorta di claustrofobico isolamento («Come anche qui a Venezia il negoziante alza la saracinesca e comincia la sua giornata, io ogni giorno o quasi mi metto alla scrivania: le storie sono veramente tante» *In quella parte del libro...*: 491). Siamo agli antipodi della metodologia celatiana.

L'originalità di questo scrittore, così anomalo nel nostro panorama contemporaneo, a nostro avviso risiede anche nella capacità di far saltar per aria gli stessi meccanismi intrinseci alla sua scrittura, riposizionando su di sé l'effetto della sua ricerca, allontanando dunque quello stesso lettore col quale pensava di sintonizzarsi attraverso il ripescaggio di modelli antichi e retoriche dimenticate.

Il suo discorso alla fine sembra ripartire in solitudine, la sua testa «può andare a far giri di esplorazione e magari sentire o aver l'allucinazione di sentire le voci, che sono poi sempre come l'aldilà di Dante, oppure come un manicomio personale che ti porti dietro» (*Leggiadre donne...*: 345). Gli stessi amati deittici («questo qui», «quello», «qui», «li», «ieri», «oggi», ecc.), per fare un esempio, possono trasformarsi, come avverte Marco Belpoliti (Belpoliti 2006: 19), in elementi disorientanti, perché spesso sono indicazioni a vuoto.

I personaggi stessi delle sue storie fanno parte della sua osservazione del presente che cambia, le sue storie procedono per scatti impercettibili, cronache stralunate di troppo normali quotidianità (ci sarebbe semmai da chiedersi se lo scrittore non rischi un nuovo convenzionalismo).

Il fascino indiscusso di uno scrittore come Gianni Celati, seguito non a caso con attenzione costante da ragguardevoli drappelli di fedelissimi lettori e studiosi di ogni età, risiede certo nel suo leggere e far leggere il presente da un'ottica dislocata e libera dai pregiudizi che si sedimentano con l'età. La sua narrativa sottende, come è stato da più parti rilevato (Belpoliti 2006), una sorta di giovinezza eterna che rifiuta l'ottica familistica così tipica della narrativa italiana degli ultimi quarant'anni; c'è un pacato quanto efficacissimo disprezzo per le convenzioni e per il «sistema» della società contemporanea che si avverte autentico e sofferto e che passa per le sue pagine e raggiunge chi vi si mette in sintonia. Vi arriva anche attraverso la rivisitazione dei propri miti della giovinezza (il nomadismo, il ribellismo, la follia, gli aperti spazi di paesaggi che nessuno più guarda, popolati da case che crollano ecc.) ripresentati talora con pratica di palinsensto, basti pensare alle tipologie dei suoi personaggi.

Il suo disagio verso il mondo che abita si rivela, come abbiamo tentato di mostrare, attraverso la lingua: non va dimenticato che non poca influenza sulla tensione verso una lingua viva, che suoni, deriva dalla sua attività di raffinato traduttore, soprattutto in ambito anglo-americano (la sua più recente fatica in questo senso è raccolta nelle *Storie di solitari americani*).

Siamo in altri anni e in diversissimo contesto culturale, ma la sua operazione di fuga dall'omologazione linguistica, dalla sciat-teria che connota i nostri tempi, può rassomigliare alla fuga di uno scrittore come Beppe Fenoglio dalla lingua pomposa e sorda della retorica fascista. Anche Fenoglio è stato un bravo traduttore e un innamorato della lingua inglese; come ha sottolineato Mengaldo (*Storia della lingua italiana*, 1994), parla dialetto e dunque l'italiano, oltre a suonargli male perché è scolastico, lo respinge in quanto lingua della propaganda fascista. Però l'inglese di cui si innamora Fenoglio non è l'anglo-americano di Vittorini, Pavese e altri, ma l'inglese insulare di Shakespeare, fino a Hopkins e in generale quello dell'epoca elisabettiana e cromwelliana. L'intenso e continuo lavoro di stile su un tema e sulla sua lingua in tensione («La più facile delle mie pagine esce spensierata da una decina di penosi rifacimenti») ha saputo come in pochissimi altri casi mettere in scena sentimenti e destini.

La distanziamento e la lettura del presente che opera Celati, avviene oggi attraverso la rivalutazione dell'armonia del parlato, ma la motivazione di fondo ci appare la medesima. Solo che, nel suo mondo, l'oralizzazione della scrittura intonata secondo l'orecchio rimanda a una sorta di scienza dell'armonia, vicina alla tematica del *Simposio* di Platone, che affidava al dio Eros il compito di favorire non solo l'amicizia, ma anche l'accordo delle voci attraverso l'insegnamento della scienza dell'armonia e del ritmo.

Riferimenti bibliografici

- ALFANO, GIANCARLO, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006.
- BELPOLITI, MARCO, «Celati», *Alias*, n. 30, 29 luglio 2006, p. 19. *
- , *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.
- BALESTRINI, NANNI - GIULIANI, ALFREDO (a cura di), *Gruppo '63. L'Antologia*, Torino, *testo&immagine*, 2002. *
- CORTI, MARIA, *Oralità/scrittura. Tre momenti storici. Per un'enciclopedia della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1997.
- CELATI, GIANNI, *Parlamenti buffi*, Milano, Feltrinelli, 1989. *
- , *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli, 1989 [I ed. 1985].
- , *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, Torino, Einaudi, 1994.
- , *Quattro novelle sulle apparenze*, Milano, Feltrinelli, 1995 [I ed. 1987].

- , *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1989.
- , *Avventure in Africa*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- , *Cinema naturale*, Milano, Feltrinelli, 2001.
- , *Fata Morgana*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- , *Vite di pascolanti*, Roma, Gransasso Nottetempo, 2006.
- , *Alice disambientata*, Firenze, Fuori Formato. Le Lettere, 2007 [post-fazione di A. Cortellessa].
- , «Le posizioni narrative rispetto all'altro», in *Nuova Corrente*, n. 117, gennaio-giugno 1996.
- , «Il narrare come attività pratica», in *Seminario sul racconto*, Bordighera, Luigi Rustichelli, 1998.
- , «Presentazione» a DE VIVO, ENRICO (a cura di), *Racconti impensati di ragazzini*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- , «Consigli per leggere la poesia», in *Altofragile*, n. 13, maggio 2000 (supplemento di *Controra*).
- , *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 2005 [III ed. corretta; I ed. 1975].
- , «Dialogo sulla fantasia. Gianni Celati risponde a Massimo Rizzante», in MOZZI, GIULIO (a cura di), *Best off 2006. Letteratura e industria culturale*, Roma, minimumfax, 2006.
- DANIELE BENATI - GIANNI CELATI (a cura di), *Storie di solitari americani*, Milano, BUR, 2006.
- FRÉDÉRIC, MADELEINE, *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Niemeyer, 1985.
- GHIRRI, LUIGI (a cura di), *Paesaggio italiano*, Milano, Electa, 1989. *
- IACOLI, GIULIO, *Atlante delle derive. Geografia da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Reggio Emilia, Diabasis, 2002.
- MANGANELLI, GIORGIO, in BALESTRINI, NANNI (a cura di), *Gruppo '63, il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 173-174. *
- MARCHIORI, FERNANDO (a cura di), *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Milano, Ubulibri, 2005. *
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, il Mulino, 1994. *
- MORTARA GARAVELLI, BICE, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1989.
- ONG, WALTER, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986.
- RIZZANTE, MASSIMO, *Il geografo e il viaggiatore*, Fossombrone, Tip. Metauro, 1993. *
- SCABIA, GIULIANO, *Nane Oca*, Torino, Einaudi, 1992. *
- , *Le Foreste sorelle*, Torino, Einaudi, 2005.
- , *Il tremito. Che cos'è la poesia?*, Bellinzona, Casagrande, 2006.
- SERIANNI, LUCA, «Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità», in *Studi Linguistici italiani*, vol. XXXI, fasc. 1, 2005. *

- TAMIOZZO GOLDMANN, SILVANA, *Giuliano Scabia. Ascolto e racconto*, Roma, Bulzoni, 1997. *
- , «Palinsesti contemporanei. Le narrazioni di Celati, Vassalli e Scabia», in *Testo*, n. 48, anno XXV, luglio-dicembre 2004 (p. 93-107).
- , «Presentazione e intervista a Gianni Celati», in BRUNI, FRANCESCO (a cura di), «*Leggiadre donne...*». *Novella e racconto breve in Italia*, Venezia, Marsilio, 2000.
- , «Presentazione e intervista a Sebastiano Vassalli», in «*In quella parte del libro de la mia memoria...*». *Verità e finzioni dell'io autobiografico*, Venezia, Marsilio, 2003.
- TESTA, ENRICO, *Simulazione del parlato*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.
- VALESIO, PAOLO, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, il Mulino, 1986.
- VASSALLI, SEBASTIANO, *Mareblù*, Milano, Mondadori, 1982 e 1990. *
- WEST, J. REBECCA, *Gianni Celati. The Craft of Everyday Storytelling*, Toronto, Toronto University Press, 2000. *

ABSTRACT

Gianni Celati has often insisted on the fact that we learn the resources of language above all by listening to other people's voices in daily life; books should be thought of as musical scores that conserve the memory of voices, of intonations, of ways by which narrator and listener can understand one another by ear. In other words the writer must reproduce a sort of fantastic collusion based on imaginative sympathy with the reader. Celati, above all in his later works (*Narratori delle pianure* of 1985), counters the official distrust of language and deafness to the subtlety of words that are typical of our age through his narratives of the «pilgrim» in the world who transforms travel into a quest. His are «oral» stories, which look back to the ritual form of the old *novella*; like such works they celebrate hearsay, delicately and effectively reproducing that passage from mouth to mouth that is at the origin of every narrative: without this passage «there is no novella, there is no fable, there are no legends, which are all marvels of hearsay.» This paper proposes to follow and comment on the narrative techniques of Gianni Celati's later works, offering a representative selection from *Narratori delle pianure* to *Vite di pascolanti* (2006).

KEYWORDS

Contemporary Italian narrative. Gianni Celati. Oral narration.

PARTE II

La voce della poesia

ANNA MAUCERI TRIMNELL

VOCI IN VERSI: ESEMPI DI TRATTAMENTO DELL'ORALITÀ
NELLA POESIA CONTEMPORANEA

È ormai noto come l'ultima parte del secolo scorso sia caratterizzata, in maniera più netta che in precedenza, da quella crisi che nel Novecento investe complessivamente l'interpretazione di una realtà in perenne cambiamento e, in particolar modo, il rapporto tra Soggetto e mondo. Venute meno le possibilità di comprendere ed esprimere un tempo e uno spazio che appaiono dominati dalle figure della complessità e della mutevolezza, l'unica strada per rendere il senso della contemporaneità appare, anche in poesia, l'abolizione di punti d'osservazione univoci. I meccanismi messi in atto palesano infatti un soggetto non più operatore immutabile e centro invariabile del discorso, ma elemento mobile, sottoposto a quella dispersione e persino marginalità, che sono le caratteristiche di una soggettività socializzata e in costante confronto con l'alterità. Sul versante dei contenuti, i segni di questa disposizione sono chiaramente rilevabili in una diversa percezione del mondo, delle identità e persino del paesaggio, dei quali ora si colgono soprattutto le caratteristiche di frammentazione, molteplicità e pluridimensionalità. Gli effetti sull'espressione poetica, d'altra parte, si manifestano nel ricorso ad un linguaggio non più esclusivo, ma d'uso, e sul frequente inserimento di voci: la relazione dialogica, che così si determina, realizza una sorta di «ibridazione» del discorso, che si fa ricco di citazioni e contaminazioni con la parola altrui e si caratterizza per una particolare disposizione dialettica anche quando si organizza come «flusso» interiore. La dichiarata sfiducia verso un soggetto portatore di verità e origine di ogni messaggio si traduce quindi in un linguaggio che partecipa al contesto dei discorsi collettivi, rifiuta la scelta stilistica del sublime e della disposizione «verticale» e si pone a favore di un ascolto e di una ricezione largamente «orizzontali». Per questo, l'esame dei fatti stilistici e formali concernenti la poesia contemporanea

non interessa solo quel vasto fenomeno di recupero delle modalità comunicative della parola viva, parlata, che la trasformazione sociolinguistica dell'Italia impone alla letteratura, con modalità diverse, già a partire dagli anni Cinquanta, ma anche tutti quegli elementi che palesano la presenza dell'«altro» e evidenziano il nuovo ruolo del Soggetto che ora si toglie la parola e cede il punto di vista. Di qui derivano lo slabbramento dei confini testuali – con i frequenti inserti di discorsi diretti e lacerti della parola altrui – i cambi di scena o prospettiva, secondo la tecnica del montaggio cinematografico, e un dinamismo drammatico che permette «l'intromissione violenta nello spazio lirico di *personae* e voci che irrompono sulla pagina convertendo la tradizionale forma monodica della scrittura poetica in una scena attraversata da prospettive plurime» (Testa 1999: 155). È una poesia in cui, come afferma Remo Bodei nell'intervista realizzata da Grandesso (1993: 84), non vi è né rispecchiamento realistico né invenzione pura, bensì «potenziamento del senso di realtà». La tendenza alla rappresentazione delle forme orali della parola, proprie della poesia contemporanea, è, perciò, parte di una dialettica ben più complessa della semplice opposizione scritto – parlato; per questo motivo preferiamo occuparci qui degli esiti più recenti di tre esperienze poetiche profondamente diverse tra loro, in cui, nell'uso dei dati linguistici derivati dall'oralità, il gesto stilistico prevale su quello puramente mimetico, mostrando come la poesia comunque non rinunci «al suo spessore caratteristico, alla sua evidenza significativa, pur nel rifiuto di ogni esemplarità e nella perdita di tutte le aureole» (Coletti 1993: 460). Si farà riferimento alla disposizione parodica e scenica dei testi di Edoardo Sanguineti, in cui non solo si determina il superamento del confine tra scrittura e oralità, ma ci si pone al di là anche del semplice trasferimento dell'oralità nella scrittura, realizzando un «basso parlato», reso attraverso «abusi sintattici, lessicali, stilistici d'ogni sorta» (Sanguineti 1988: 354). Si esamineranno poi gli esiti della dizione di Jolanda Insana, che si caratterizza per la tensione verso il «grido», verso una parola, cioè, che è anche gesto fisico e sonoro, situato nel presente e attivo in un rapporto costantemente dialogico. Infine, osserveremo la tendenza comunicativa che orienta la poesia di Fabio Pusterla, volta a sottolineare la posizione dislocata dell'io e a modulare un discorso ricco di altre voci e disposto all'interazione e al dialogo.

Edoardo Sanguineti

Il trattamento dell'oralità in Sanguineti, nella sua costante vocazione alla «messa in scena», rintracciabile da sempre nell'itinerario della sua scrittura, realizza una sorta di discorsività fittizia: il vistoso ricorso a lessico e sintassi parlati è infatti estremizzato e il discorso poetico – che l'autore in *Stracciafoglio* chiama parodisticamente il «monologo esteriore» – sprigiona una incredibile proliferazione di blocchi di enunciazione. Le raccolte a cui facciamo riferimento sono: *Bisbidis* (*Bs*), *Senzatitolo* (*St*), *Corollario* (*Cr*), *Cose* (*Co*). Si citerà da E. Sanguineti, *Il gatto lupesco* (*Poesie 1982-2001*) (Sanguineti 2002). Uno degli espedienti più originali attraverso cui Sanguineti organizza il suo discorso è l'uso delle parentesi. Impiegate spesso in combinazione con i due punti, esse segnalano l'ammassarsi di postille commentative, di supplementi di informazione, di segmenti di pensieri o discorsi, che fanno slittare gli uni negli altri i diversi piani di pronuncia e i livelli di enunciazione, rivelandosi, così, efficaci strumenti di straniamento linguistico. Si vedano, innanzitutto, i casi in cui esse offrono rettifiche, riprese, aggiunte, come per l'azione di una voce che obbliga il già detto a tornare frequentemente su se stesso:

non ti sto a dirti lo scacco e lo smacco (e lo scasso e lo scazzo, e lo
[sballo e lo svacco),
che mi sveglio, ogni volta, così vivo (*Bs*, 20);

non sei, non sarai mai, però, il proverbiale baco della seta: (anche se,
[defecando
i tuoi versi, ti imbozzoli comunque, per progressivi aggiustamenti lenti,
dentro la sarcofagica tua discarica verbale) (*St*, 124);

con Marc e Taško, il 25 notte, abbiamo ripassato e rivagliato i nostri
[tanti amori, tutti
quanti (rinvanga tu, che ti reinterpreto io) (*Cr*, 290);

poi è arrivata
[...] la biblioteconomista
tanto morbida e rigida, che mi mordicchìò, tenace (nemmeno fossero
[foglie di coca, buon dio),
a bocconcini, da vegetariana, le mie fibre cardiache (*Co*, 357).

Da questi esempi, che non rendono affatto giustizia della messe di questi stilemi, risulta chiaramente la funzione teatrale dei testi sanguinetiani, che determina quella proliferazione di *facies*,

da intendere come strategia del soggetto per assumere posizioni linguistiche diverse e attraverso cui occupare molteplici istanze di discorso. Le parentesi costituiscono quindi uno dei mezzi privilegiati dal poeta per raccontare dialogando, incidendo cioè il discorso, come per il sovrapporsi di pensieri e voci, e di sceneggiare invece che spiegare, realizzando immagini che si caratterizzano per essere attraversate dai movimenti, gesti e pronuncia di vere e proprie *dramatis personae*. Ad esplicitare ulteriormente la forma allocutiva di cui sono intessute le poesie costruendo piani tonali che complicano la già variegata polifonia, si pongono quelle marche caratteristiche del discorso in atto che sono gli inserti fatici. Sono elementi (presenti non solo all'interno delle parentesi) che si definiscono come «zeppe» di prolungamento di un dettato di continuo ricondotto al locutore e che prevede un «tu» a cui rivolgersi:

se la gnosi è un'anamnesi (ti parlo da filosofo, e da medico) io sto
[disimparando, a tutta birra (*Bs*, 28);

ti aggiungo che, se è vero che, per me (come dico e ridico) è politica
[tutto,
a questo mondo, non è poi tutto, invece, la politica (*St*, 125);

(è una questione assai ipercomplessa: e non ho capito mica tutto, io:
[ma, per intendermi
e intenderci, non so bene perché, mi è un po' essenziale) (*Cr*, 301);

tu vedi, in me, donnina, tutto un cyber: (tutto un cyborg, non so se
[mi capisci) (*Co*, 401);

e mi tengo, intanto, anche lontano,
dentro le tue, come un gelato affogato nel rhum: (si deve dire ron, mi
[raccomando) (*Co*, 367).

In altri casi le parentetiche fungono da completamento di quanto detto in precedenza, ma, in realtà, solo in apparenza: infatti, legandosi grammaticalmente alle proposizioni limitrofe, questi enunciati si pongono come strumento di determinazione, che, proprio perché eccedente e spesso anche semanticamente pleonastico, non determina nulla e invece si manifesta come elemento di ulteriore espansione del discorso:

sarà la radiolina, ogni mattina: sarà il buzzer
(che è detto come è scritto da noi due) (*Bs*, 20);

me lo ha spiegato Davide, il dragomanno (come si legge a stampa, sulla sua carta da visita) (*Cr*, 274);

l'ho detto, al vecchio Zach (che si era già ritorto, singultando, quando
[a quella,
allegrotta, che si era già impadronita della parker mia, molto

[agilmente, io
le avevo gridato: c'est mon phallus, cela: e mi aveva, per tutta risposta,
[controrisposto, quella

là: ça me ne gêne pas, etc. etc.): a Zach, dunque, dicevo, l'ho detto
(che ha reagito con un suo: ma è meglio di Shakespeare, ma di parec-
[chio ancora,

convulsamente lacrimante), [...]

veramente morire è un po' partire: (*Co*, 354).

Siamo di fronte a una oralità straniata, eccessiva, dominata dall'accumulo, dove le continue fratture dell'ordine discorsivo esibiscono la plurivocità di un Io impegnato in una rappresentazione che prevede pronunce e toni diversi e non giunge mai alla definitiva chiusura del cerchio semantico.

L'attenzione per la pronuncia, che attraversa la costruzione di questo «parlato da laboratorio» (Nove 2003: 5), determina il ricorrere a quelle forme dell'oralità che più di molte altre sono riconducibili all'andamento frantumato della voce, ricco di pause, riprese, enfattizzazioni: facciamo riferimento alle strategie di mutamento dell'ordine delle parole nella frase. La schedatura è anche per questo fenomeno fittissima, anche se circoscrivibile sostanzialmente a due grandi gruppi. Il primo è costituito dalle forme della dislocazione, dal mutamento, cioè, dell'ordine delle parole nella frase, operato per fini enfatici, mediante lo spostamento di un elemento in testa o in coda e dalla sua ripresa attraverso un pronome:

l'avrò già visto una volta, e va bene, il film di Pollack del '69 (*Bs*, 28);

questo ego labile e lapsile [...] l'ho esposto a una finestra: l'ho deposto alla base di un'immensa voliera (*St*, 107);

me la sono goduta, io, la mia vita (*Cr*, 261);

(e il papi l'ho scannato, la mami l'ho chiavata) (*Cr*, 262);

io li ho investiti invano,/alcuni pesos (ma pochi), in farmacia (*Co*, 357).

L'altro gruppo è quello che riunisce i tipi sintattici di tematizzazione, costruiti con il doppio pronome; la preferenza accordata al pronome di seconda persona, mostra ancora una volta la natura allocutiva dei testi:

ti voglio te (*Bs*, 15):

a te ti pare, donna, un dettaglio? (*Bs*, 117);

te, non ti ho conosciuto, si può dire (*Cr*, 311);

le due donne, con me,/in simultanea, mi parlarono, a me (*Co*, 344);

tengo/troppe cose da dirti a te (*Co*, 369);

Il montaggio del materiale verbale, attuato mediante le parentetiche e il ricorso a strutture proprie del registro orale della lingua, determina un vistoso sovrapporsi di tonalità e intenzioni locutorie. Esse conducono direttamente alla considerazione dello straniamento sanguinetiano che, nella incessante simulazione dell'interazione dialogica, determina la sospensione del succedersi sintattico della lingua comune e lo sgretolamento del corpo del testo. Non c'è nulla di «semplice» nei modi attuati attraverso le tecniche sopra indicate, come niente è meno «popolare» delle forme di cui andiamo ora ad occuparci, le quali, sottoposte al consueto processo inflativo o deformante, perdono «ogni marca caratterizzante di «parlato» per rientrare invece in una ben cadenzata maniera stilistica» (Coletti e Testa 1995: 342). Facciamo riferimento innanzitutto all'uso dei verbi costruiti con la forma pronominale definita di affetto o interesse (Sabatini 1985): predicati molto diffusi nel parlato colloquiale e popolare, che veicolano la partecipazione del soggetto alle azioni o sensazioni espresse dai verbi:

ci ho messo uno zelo anche maggiore, nel mio autodidattico impararmi
[a farmi il morto (*Bs*, 63);

me lo capisco benissimo, il mondo (*St*, 12);

e devo pure [...] utilizzarmelo al mio meglio,/il mio poco, se mi voglio ottenermi un po' dei fructos dei miei esfuerzos e conseguirmi/la realización delle mie nuevas metas [...] ho rinunciato agli oroscopi/prendendomi la vita come viene, a me, come mi viene, mi conviene (*Cr*, 283);

ho mille antenne [...] mi illumino un mio naso,/molto immenso/spero che me la intendi la mia lingua (*Co*, 401).

Il trattamento deformante riservato ai modi tipici della lingua comune è parimenti utilizzato nel ricorso ai modi di dire, a quelle forme della comunicazione usuale che sono i *cliché*: essi vengono infatti costantemente sottoposti a ritocchi del tutto illegittimi, che determinano un'ulteriore storpiatura del registro basso codificato. Le espressioni ossificate della lingua vengono abbondantemente usate, ma, facendole passare attraverso una sorta di tritacutto, che più che scomporre, «decomponere» gli elementi della lingua per ricavarne nuove evidenze. Gli interventi sugli idiomatismi sono grosso modo ascrivibili a due tipologie: la prima si basa sull'inserimento di articoli, aggettivi o avverbi che spezzano la frase, sottraendola così alla genericità che la costituisce, e riportandone invece il senso su un piano di concretezza e materialità:

- miro solo al sodo (*Bs*, 23);
- le facce erano di molta circostanza (*Bs*, 52);
- i pezzi del ricambio (*St*, 131);
- tolgo tutto il mio disturbo (*St*, 174);
- e sarà mai sempre troppo tardi (*Cr*, 303);
- ho sofferto le pene mie d'inferno (*Co*, 361);
- non hai l'idea come mi piace vivere adesso (*Co*, 398).

L'altra tipologia si basa invece sul rovesciamento grammaticale o semantico delle espressioni, che così deviano dagli automatismi che sottostanno al loro uso (sia esso metaforico o no), provocando corti circuiti linguistici:

- i fatui miei fuochi (*Bs*, 37);
- per segno e per filo (*St*, 131);
- in furia e in fretta (*St*, 136);
- chi non mente è il buon sangue (*Cr*, 311);
- morire è un po' partire (*Co*, 354).

Il ricorso all'organizzazione del discorso e al registro linguistico propri dell'oralità manifestano la natura vocale dei testi sanguinetiani, costruiti come partiture foniche giocate sull'ibridazione tonale, dove argomentazione, parodia, disposizione dialogica si intersecano continuamente. Dall'altra parte, il costante rimaneggiamento di queste stesse forme del parlato svela il travestimento comico, operato sulle modalità di enunciazione, da parte di un

soggetto che ha perso ogni aura e si rivela invece personaggio «grottesco e oggettivato» (Lorenzini 1991: 175).

Jolanda Insana

Zumthor, a proposito delle caratteristiche distintive della voce rispetto alla scrittura scrive:

(La scrittura) nel suo spazio chiuso comprime il tempo, lo assottiglia, lo costringe a distendersi in direzione del passato e dell'avvenire: del paradiso perduto e dell'utopia. Immersa nello spazio senza limiti, la voce non è altro che presente, senza etichetta, senza un marchio di riconoscimento crono-logico: violenza pura. (Zumthor 1984: 358)

Il varco della pulsione violenta, propria della voce, nel sistema del linguaggio poetico, determina, di necessità, scelte che toccano tutti gli elementi di organizzazione del discorso ma, in particolar modo, sembra interessare il livello della testualità. Soprattutto nel periodo di cui ci stiamo occupando, quando cioè diviene più forte la spinta della voce «immersa nello spazio senza limiti» – e, aggiungerei, soggetta a interferenze quantitativamente proporzionate ad esso – e quando la rinuncia ad un soggetto «operatore potenziale e immutabile del dire» (Zumthor 1984: 358) si fa più scoperta, la pronuncia preme sulle connessioni semantiche costitutive della testualità e ne fa deflagrare la compattezza, con effetti ben più eclatanti che in passato. L'insubordinazione della vocalità, che Zumthor individua, si riversa quindi nella scrittura e provoca la violazione delle regole testuali che la sorreggono. In questa nostra analisi, attraverso un'esemplificazione che risulterà, ancora una volta, necessariamente parziale, vedremo come il fluire libero della voce irrompe e si manifesta nella poesia di Jolanda Insana. Citeremo da *Medicina carnale* (che indicheremo con MC), *L'occhio dormiente* (che indicheremo con OD) e *La stortura*, (St). La materia poetica della poetessa siciliana, costantemente sottoposta alla pressione della realtà e, al tempo stesso, imbastita su una forte tensione esistenziale, è soggetta a una disposizione orale e ad un'azione della voce talmente insistite, che sembrano minare costantemente i confini esterni del testo, slabbrandone anche la partitura interna. Facciamo riferimento innanzitutto alla costruzione degli *incipit* che, conducendoci *in medias res*, «fanno del testo una sequenza poggiata su una sorta di vuoto linguistico non recuperabile» (Testa 1999: 148). Sono attacchi costruiti con le congiunzioni *e* e *ma*, innanzitutto, ma anche con altri elementi

di voce che, priva sia di paternità sia di riferimento esplicito, invita comunque all'intervento e all'impegno. L'altra strategia di disgregazione del testo ad opera della voce vede l'introduzione di interrogative, anche queste, senza appoggio verbale e senza indicazione dell'origine, proprio come se si trattasse di voci ricevute e trascritte. Le domande si innestano nel testo o si dispongono alla fine di esso, senza alcuna segnalazione e, soprattutto, nella maggior parte dei casi, senza attivare alcuna connessione con il resto del discorso:

non volendo perdere spendimento e sconsolarsi
sceglie cose belle e disoneste
chiude gli occhi per vedere a fondo e taglia
prima che l'erba monti in fiore
c'è acqua?
(*OD*, 28);

più che sospetti macina travagli la puntuta persuasione
che tenta il varco interno e azzoppata si radica
a minima zolla e ha esili barbe
e però della malvagità bisogna essere degni
ma chi calpesta i seminati
e strozza il porcospino?
(*OD*, 38);

è l'acqua che fa l'orto
e qui scrosciano pisciate
che senso ha rispondere?
(*St*, 20);

con festivo cicaluccio
l'agricola va opinando che certe formulette
placano per incanto tempeste incendi e diluvi
conciliano le fazioni avverse
curano i morbi
ammansiscono i lupi
ma davvero il freddo serpe scoppia nei prati
per effetto di canto?
(*St*, 121).

Sono domande che sembrano giungere da lontano, come interferenze colte in quello spazio «zumthoriano» in cui si situa e opera la voce: collocandosi nella superficie testuale, esse si pongono ad interrompere non solo il dettato, ma, in certo modo, anche lo

spazio bianco, che diventa segno di silenzio e «prospezione su un antefatto discorsivo ed extralinguistico totalmente irrecuperabile» (Testa 2002: 295). La spinta della voce, che abbiamo visto determinare la destrutturazione dello spazio testuale, sul piano della sintassi, si traduce, non tanto nel ricorso a forme ostentatamente colloquiali o parlate, quanto nell'attuazione di un movimento in cui, come nell'oralità, «il flusso lineare della parola si intreccia con la tendenza a diramarsi ed espandersi in tutte le direzioni, analoga alla diffusione circolare del suono» (Portelli 1992: 92). È una spinta «centrifuga» che determina, sul piano dell'organizzazione del discorso, una frantumazione del dettato, che sfugge così alla costituzione di un articolato ordine consequenziale:

e poi è la casa dello scontro dove disfatto il nodo
tre volte sigillato resta il nome
nell'offerta del sonno e del sorriso
ma la mano getta sale e spezzando l'incanto
spezza la schiena
e così scopro che i ruscelli vanno dov'è
il loro cammino
davanti a sé
(*MC*, 23);

mutando età mutò voglie e cianfrusaglie
e sazio d'aria tinta e fritta
sulla scena di menzognere apparenze
non corre festante alla sera malinconiosa e svolazzante
e stappa la bottiglia che di bollore frizza
(*OD*, 21);

io non uso lusinghe
e darei da bere ai lombrichi e alle formiche
all'uva spina e alla rucola dell'orto
ma mi hanno strappato di mano
la pompa dell'acqua
presumendo di schiacciare l'enigma del seme
che germoglia al secco
per soverchia letizia
(*St*, 94).

Attraverso sequenze paratattiche di tipo sostanzialmente polisindetico, il dettato si organizza per immagini intermittenti e improvvise giunzioni, determinando una costruzione che accantona la linearità discorsiva e evita l'esplicitazione delle relazioni logiche tra le parti del discorso. Siamo davanti a una sintassi, quindi, che trae dall'oralità il suo ritmo e il suo movimento, senza però cedere

all'usualità, ma, anzi, continuamente scartando da essa e da ogni tentativo di definizione. È una dizione, quella di Jolanda Insana, «a voce piena» (Lorenzini 1991: 170), il cui ricorso all'oralità si distingue nettamente dagli esiti parodistici e corrosivi dei testi di Sanguineti. Il suo discorso, infatti, più che far esplodere polemicamente il codice formale, punta a trasferire sulla pagina l'instabilità della voce e realizza una lingua che – com'è detto nel poemetto di chiusura di *St* – non si manifesta «liturgica né sacrilega» e «articola infuriata» sotto i colpi di una condizione di disgregazione personale e collettiva.

Fabio Pusterla

L'analisi fin qui condotta su Edoardo Sanguineti e Jolanda Insana ci ha portato ad individuare come, seppur in modi molto diversi, in entrambi gli autori, la componente orale della poesia consista non tanto – o non solo – nella mimesi del parlato, quanto piuttosto nella rappresentazione della mobilità che lo caratterizza: la forma si pone infatti sempre come enunciazione *ficta*, che si offre al lettore come segno di accoglimento e dialettica con l'alterità.

L'esperienza poetica di Fabio Pusterla, che si discosta per questioni anagrafiche e, come vedremo, stilistiche dai due poeti già esaminati, ci permette ora di considerare l'esplicitarsi della relazione tra voce e scrittura secondo una disposizione comunicativa e una espressione priva di eccessi. Citeremo dalle raccolte *Le cose senza storia*, 1994 (CSS) e *Pietra sangue*, 1999 (PS).

Le forme principali attraverso cui questa relazione si attua sono soprattutto riconducibili a due modalità enunciative: l'allocuzione – con il frequente richiamo ad un «tu» con cui si simula una comunicazione – e l'inserimento nei testi del discorso riportato.

L'articolazione del discorso secondo la forma dell'allocuzione, strutturandosi mediante la chiamata in causa del destinatario dell'enunciazione (si veda Mortara Garavelli 1985, particolarmente cap. II), segnala la situazione di discorso in atto e, quando usata in poesia, ne indica l'aspetto di «atto linguistico diretto a una persona, maschera o ente che sia» (Testa 1986: 141). Nella maggior parte dei testi di Pusterla il «tu» delle allocuzioni fa riferimento a figure implicate nella vicenda esistenziale del poeta:

Chissà cosa sognava Anna Brichtova,
e cosa sogni tu, e come lo vedete

il mondo voi bambini. Lo troverete,
fra i vostri giochi, il gioco che ci salvi?
(CSS, 9);

Gli odori forti, la menta e il limoncino,
sembrano darti fastidio.
(CSS, 17);

E poi non devi illuderti: vedremo
al massimo l'inizio,
la timida colonia dei molluschi
(CSS, 77);

Io fumo, sto sul ponte,
e getto anche per te una sigaretta
nell'acqua scura
(PS, 24);

Ma non pensarci, se puoi,
non preoccupartene;
so troppo bene cos'è svegliarsi di notte,
tendere invano l'orecchio, maledire
il nulla che ti attornia,
un muro inerte.
(PS, 81).

Anche se è solo nel primo di questi esempi che, mediante l'esplicitazione dell'interrogativa, la simulazione dell'enunciazione mima un atto discorsivo (verbale o solo mentale), anche negli altri brani la forma predominante è quella di una colloquialità «semplice», priva di elementi espressivi, realizzata con il ricorso a forme dell'oralità, come «darti fastidio», «al massimo», «mi viene in mente» o come l'avversativa «ma» o il connettivo «e poi» in principio di frase, usati più come supporti enfatici che nelle loro funzioni di legami logici. Attraverso questo richiamo al «tu», la poesia si arricchisce di elementi legati alla percezione della realtà e costitutivi della situazione enunciativa. L'indice pronominale – marca del destinatario dell'enunciazione, oggetto del discorso –, così come l'intera situazione discorsiva, vengono contestualizzati mediante deittici temporali e spaziali:

Così conto i respiri/a voi, corpi qui accanto (CSS, 7);

e ora è minestra, inverno,/c'è fumo nel cucchiaino, brina sui
[vetri (CSS, 20);

Vieni,/dobbiamo andare./Tanto qui/non c'è più nulla da fare
(CSS, 34);

Sassi e sterpaglie/spariranno anche loro [...] ma per adesso ci sono, ed è il paesaggio/desolato che ho scelto per te (PS, 24);

E i paesi/strani per cui passiamo, dai nomi improbabili [...] sono davvero lì tra colline, sepolti/o sei tu che li guardi dal sogno (PS, 86).

Gli indicatori, richiamando il contesto in cui avviene l'enunciazione, diventano

il luogo privilegiato dell'incontro [...] tra la dimensione del Testo e la dimensione del Discorso [...] *poiché*, rappresentando la tensione tra il ricordo della voce e la mutacica estensione dei segni grafici, realizzano e fanno percepire [...] le baluginanti figure dell'astanza. (Testa 1986: 140-141)

In altri casi, quando l'allocutario è indicato dal vocativo, la simulazione dell'enunciazione attiva la funzione conativa del linguaggio e, in parte, quella espressiva. È un tipo di allocuzione che, mettendo l'accento sulle *personae* (umane o no) coinvolte nell'enunciazione, sottolinea la funzione esclamativa e interrogativa, d'appello e di invocazione della parola. Diamo alcuni esempi delle une e delle altre forme:

e te, maledetta paura,/dovremo proprio sconfiggerti (CSS, 10);

cosa vediamo,/amici, in questa assenza? (CSS, 63);

Me ne vado, signore (CSS, 83);

Resisti a tutto, fuggi. [...] Dai, topolino: è ora (CSS, 82);

Ma tu rimani ferma sulla soglia,/chiedi un po' d'acqua e fuggi,
[primavera (CSS, 10.8);

Solo un'ondina, dunque, [...] ti riconduce tra noi, Dante (PS, 26).

Sottolineando l'aspetto comunicativo, la poesia si definisce quindi come un «parlare», un colloquio che la sottrae alla staticità della dizione lirica e la consegna alle inflessioni della parola «detta».

Alla medesima disposizione contribuiscono le forme di discorso riportato. La riproduzione della voce nell'atto del «dire» è soprattutto operata mediante la forma del discorso diretto, che realizza in maniera inequivocabile una partitura a più voci:

Ma parlava
senza rivolgersi a nessuno di preciso,
quasi con un sorriso, quasi
gentilmente, vecchia signora piena di riguardi:
«non sanno più ridere,
non come ridevamo noi, sempre col muso,

musoni come il tempo
e questo cielo».
(CSS, 31);

Psicopatico
paranoico, disse una volta quella bella figura
d'insegnante
(PS, 26);

«Ciao Alessandro»
dico a uno che passa e che conosco;
ma sbaglio, si chiama Maurizio;
e poi un altro mi ferma, mi grida
di andar via che è un paese di morti
(PS, 42);

È questo il pomeriggio: un fulgore diffuso,
l'inatteso saluto di chi incroci. E certi sguardi
complici, che dicono grazie.
Che dicono siamo qui, malgrado tutto
(CSS, 71);

La tenda che nasconde la cucina,
i ritratti appesi, il caffè...*Mi manca*, dice,
e sono io ad essermi punita. Adesso vive
qui vicino, pochi metri, ma mi manca
(PS, 74) (*Corsivo dell'autore*).

Il discorso riportato, come si vede dagli esempi, è sempre segnalato: la presenza di verbi introduttori, infatti, si lega o si pone in alternativa all'indicazione mediante virgolette o corsivo. Gli inserti di voce, così, non si pongono come polemico elemento di frattura della linearità discorsiva, quanto come parte di quella rappresentazione della relazione tra le persone che si sta mettendo in scena. In due casi la simulazione dell'enunciazione produce esiti che si allontanano dal «ritegno» linguistico proprio della scrittura di Pusterla e virano più decisamente verso la mimesi del parlato. Si tratta di due componimenti in cui si richiama la voce dei figli:

La sera, foglie secche nelle tasche,
ghiande di quercia, certi sassi colorati.
Tu li raccogli, e me li dai: frantumi
minuscoli del giorno, o tracce di pensiero. Qui
è passato un cane, il lupo forse non c'è,
adesso voglio una foglia grandissima, e dopo? dopo no.
Proprio come i capelli di tua madre, dappertutto,
quasi invisibili, più veloci di me
(CSS, 19);

L'éntemal, il guidante,
 i tuoni porca madosca,
 il dio del campo e la boccadirosa,
 e poi hai pensato che dovevi alzarti davvero,
 che proprio proprio bisognava proprio giocare,
 che quando eri più grande guidavi il trattore,
 e io ero più piccolo
 e mi prendevi in braccio
 e cantavi fortissimo tante canzoni
 e non pioveva. Uéila, no.
 (PS, 89).

Nel primo esempio la voce – o i pensieri – della figlia si dispongono nel testo come i frantumi di cui si parla e mantengono le caratteristiche del linguaggio fanciullesco, come si vede per il richiamo al «lupo che forse non c'è» e per l'uso del superlativo «grandissimo», tipico delle iperboli usate dai bambini. La forma in cui si compone il secondo testo si discosta da quelle usuali della poesia di Pusterla. La voce del piccolo Leo è riportata infatti mediante lo stile indiretto libero, come ci testimoniano le marche di terza persona e insieme le forme tipiche del linguaggio infantile, come la ripetizione dell'avverbio («proprio proprio»), la dipendenza del verbo «giocare» da uno che esprime dovere («bisogna»), le costruzioni con l'imperfetto *ludico* «quando eri più grande guidavi il trattore/e io ero più piccolo...». Questo inserto di discorso si accompagna poi a forme lessicali del parlato tra le quali «éntemal» storpiatura, ancora fanciullesca, del nome di un noto formaggio svizzero, l'imprecazione eufemistica «porca madosca» e il segno di saluto «uéila» tipiche del parlato regionale lombardo e ticinese, probabilmente ripetute dal bambino o forse derivate da una voce esterna. La percezione della complessità che caratterizza la realtà contemporanea si definisce in Pusterla non nel senso della dispersione e indecifrabilità, quanto, piuttosto, nel senso della relazione e comunicazione tra le singole componenti; chiaro risolto linguistico risulta, allora, come notato attraverso gli esempi dati, la disposizione dialogica, che trova nell'oralità il repertorio di forme necessarie per evidenziare l'ingresso e l'accoglimento dell'alterità in uno spazio testuale abitato per molto tempo dalla singola soggettività dell'io lirico.

Stringere l'analisi fin qui condotta in una conclusione unificante sarebbe non solo azzardato, ma anche contraddittorio rispetto al procedimento assunto, che ha voluto evitare i tentativi di accorpamento e generalizzazioni, preferendo piuttosto l'indagine di esperienze individuali e caratterizzanti. A guardare dal preciso

punto di vista dell'analisi dell'articolazione del discorso, tuttavia, alcune considerazioni si possono forse accennare.

Il frantumarsi del rapporto tra soggetto e realtà e la conseguente sfiducia nella piena e autorevole parola dell'io, definiti come tratti tipici dell'ultimo Novecento, hanno determinato scelte che in poesia coinvolgono sia l'aspetto strutturale sia quello linguistico. Con l'ingresso nello spazio poetico di altre *personae* e voci e con la definizione di un soggetto stratificato e decentrato si determina l'attraversamento dello spazio testuale di una modalità orale che assume, nei poeti presi in esame, caratteristiche diverse. Si va infatti dalla manipolazione espressiva del parlato dei testi di Sanguineti, alla dizione mobilissima e cadenzata sul ritmo della voce nella poesia di Jolanda Insana, fino a giungere alla poesia di Pusterla, che, orientata secondo le modalità della comunicazione, si modula costantemente secondo le forme dell'interazione e del dialogo. Sono disposizioni che, nella loro originalità, disgregano la struttura monodica della tradizione lirica e determinano forme linguistiche che premono sulla superficie testuale unitaria e rassicurante e determinano un'intensa movimentazione della linearità semantica. In particolare ci riferiamo alla tendenza all'interruzione del fluire del discorso, mediante incisi e parentesi, all'abbondante uso dell'allocuzione, spesso realizzata senza referenti espressi, o a tutte quelle forme che enfatizzano le modalità del dire: le interrogative – che compaiono nei testi molto spesso senza appoggio sintattico, come se fossero «interferenze» captate nello spazio sonoro – e il fitto ricorso al citazionismo, con l'alta ricorrenza di discorsi riportati. Il testo poetico diventa, insomma, luogo di incontro e di scontro, luogo di un rapporto con l'«altro», che non necessariamente li «comincia e finisce», ma spesso ipotizza un altrove, si carica di vuoti, silenzi e determina ellissi che si palesano negli inizi in *medias res* e in una partitura discorsiva decisamente asimmetrica e disgregata. Connesse a tali soluzioni testuali sono quelle scelte sintattiche (prima fra tutte la predilezione per la paratassi) che determinano nei testi una disposizione non necessariamente consequenziale del dettato, riproducendo così l'instabilità dell'oralità, dove si aggiungono e collegano frammenti di discorsi, spesso senza giungere all'unità del dire. Si struttura così un discorso che, pur ponendo nella voce il proprio punto di partenza e facendo spesso ricorso a tratti linguistici di ampio uso (come le dislocazioni enfatiche), non tende alla *mimesis* del parlato, ma, anzi, sembra costantemente scartare dalle insidie di un andamento dimesso o dalla riduzione a un grado-zero di

espressività. Sottoposta all'esposizione dell'oralità, la lingua della poesia si definisce comunque, sempre, nella sua eccezionalità, anche quando, come nella più vicina contemporaneità, non si rivela più come segno di isolamento e esclusione, ma, al contrario, indice di partecipazione e azione.

Riferimenti bibliografici

- AUSTIN, JOHN L., *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1987 [ed. or. *How to Do Things with Words*, London, Oxford University Press, 1962].
- COLETTI, VITTORIO, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993.
- COLETTI, VITTORIO - TESTA, ENRICO, «Sintassi dell'italiano nella poesia degli anni Ottanta», in DARDANO, MAURIZIO - TRIFONE, PIETRO (a cura di), *La sintassi dell'italiano letterario*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 333-361.
- GRANDESSO, ENRICO (a cura di), «Intervista a Remo Bodei sullo "Spazio della poesia" nella pluralità dei linguaggi», *Otto/Novecento* XVII, n. 5, settembre/ottobre 1993, p. 83-86.
- INSANA, JOLANDA, *Medicina carnale*, Milano, Mondadori, 1994.
- , *L'occhio dormiente*, Venezia, Marsilio, 1997.
- , *La stortura*, Milano, Garzanti, 2002.
- LORENZINI, NIVA, *Il presente della poesia*, Bologna, il Mulino, 1991.
- MORTARA GARAVELLI, BICE, *La parola d'altri*, Palermo, Sellerio, 1985.
- NOVE, ALDO, «Il corpo è la poesia e non si dà pace», *Poesia*, n. 171, aprile 2003, p. 3-6.
- PORTELLI, ALESSANDRO, *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America*, Roma, Manifestolibri, 1992.
- PUSTERLA, FABIO, *Le cose senza storia*, Milano, Marcos y Marcos, 1994.
- , *Pietra sangue*, Milano, Marcos y Marcos, 1999.
- SABATINI, FRANCESCO, «L'italiano dell'uso medio»: una realtà tra le varietà linguistiche italiane», in HOLTUS, GÜNTER - RADTKE, EDGAR (a cura di), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Tübingen, Narr, 1985, p. 154-184.
- SABATINI, FRANCESCO, «Pause e congiunzioni nel testo. Quel ma a inizio di frase...», in AA.VV., *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni fra passato e presente*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1997, p. 113-146.
- SANGUINETI, EDOARDO, *Bisbidis*, Milano, Feltrinelli, 1987.
- , «La scena, il corpo, il travestimento», *L'immagine riflessa*, n. 2, febbraio 1988, p. 352-356.
- , *Senzatitolo*, Milano, Feltrinelli, 1992.

- , *Corollario*, Milano, Feltrinelli, 1997.
 —, *Cose*, Napoli, Pironti, 1999.
 —, *Il gatto lupo* (*Poesie 1982-2001*), Milano, Feltrinelli, 2002.
 TESTA, ENRICO, «Libri di poesia e forme della testualità», in *Nuova corrente*, XLIX, 2002, p. 277-302.
 —, «Sur la corde de la voix». Funzioni della deissi nel testo poetico», in RAPALLO, UMBERTO (a cura di), *Linguistica, pragmatica e testo letterario*, Genova, Il Melangolo, 1986.
 —, *Per interposta persona*, Roma, Bulzoni, 1999.
 ZUMTHOR, PAUL, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, il Mulino, 1984 [ed. or. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983].

ABSTRACT

The desegregation of the relationship between subject and reality and the consequent loss of trust in the possibility of transmitting meaning are considered typical characteristics of the latter part of the 20th century. These aspects of the period influenced all the arts, and in poetry changed the concepts of structure and language. The presence of *personae* and voices different from the subject in the poetic space determines the use of oral modes which are expressed in different ways. Our study examines three of these modes: the expressionistic manipulation of the common language by Edoardo Sanguineti; the desegregation of the text as a unit by Jolanda Insana; the prevalence of dialogue and communication in the work of Fabio Pusterla. In spite of the great differences between them, we can recognize a general tendency. In fact, the discourse of these poets is articulated by fragmentation and variation in order to express the typical modulations of verbal communication. Although the «voice» is the base of the compositions, and quite often the choices of syntax and language come from the spoken language, the discourse aims at a *mimesis* of it. Actually the poetic language always seems to avoid the common constructions and the zero-degree of standard speech. The language of the poems, even under the pressure of the voice, defends its linguistic exceptionality. However, in this period, it is not a sign of exclusivity and isolation as in the past, but the result of an effort on the part of the poets to participate in and share common experience and language.

KEYWORDS

Contemporary Italian poetry. Oral forms. Edoardo Sanguineti. Jolanda Insana. Fabio Pusterla.

PAOLA MILDONIAN

«VOCE DA VOCE»: L'ORALITÀ TRASFERITA

*La vocalità è nell'opera in parole [...]
L'opera in parole è nella voce*

M. HEIDEGGER

La presenza della voce

Fin dalle loro origini più remote la teoria e la pratica della traduzione hanno dovuto affrontare i problemi del rapporto tra scrittura e oralità; non solo perché da Orazio a Schleiermacher la traduzione dei testi scritti è stata sempre distinta e contrapposta all'interpretariato orale, ma perché nelle situazioni culturali più diverse – e però con finalità pragmatiche che sono rimaste sostanzialmente le stesse – la traduzione ha sempre dovuto mediare tra il testo scritto e la «sua voce»; in modi ovvi e evidenti ogniqualevolta si dovevano affidare a una lingua scritta i testi delle culture orali, oppure si dovevano trasferire da una lingua ad un'altra, o da un sistema semiotico ad un altro, testi destinati comunque ad una esecuzione orale, come i testi teatrali, i libretti d'opera, i doppiaggi cinematografici. Ma soprattutto e permanentemente scrittura e oralità si sono incontrate e scontrate di fronte alle aporie della traduzione poetica. Laddove la modalità sinonimica necessariamente si sovrappone e si alterna a quella omonimica (Agosti 1972: 47-104; in particolare: 94-104), da sempre i traduttori si sono spinti alla ricerca di una dimensione che accordasse/concordasse *la voce* del testo d'origine con quella del testo d'arrivo: con risultati disparati, e talora disperati, che la semiotica degli anni settanta e ottanta del Novecento, nell'età d'oro della traduttologia, ha sottoposto a attente classificazioni. In quegli anni André Lefevere (1975), Gideon Toury (1981), Burton Raffel (1971, 1988) – per citare alcuni nomi tra i molti – pur affrontando il problema con strumenti differenti, sottolinearono le aporie della traduzione poetica e soprattutto l'insuccesso di molte operazioni di riproduzione fonica, quando non fossero giustificate da strutture tradizionali o da precise necessità sociolinguistiche.

Lefevere le definì traduzioni *fonemiche*, e l'esempio più citato e famoso fu per anni il *Catullo* degli Zukofsky (1969); epigoni di Ezra Pound, Celia e Louis Zukofsky avevano tradotto/riprodotto i carmi di Catullo in inglese «foneticamente» trascurando una stretta corrispondenza semantica, con risultati parodistici talora esilaranti, talora illeggibili, sempre intelligenti anche se pienamente godibili solo con l'originale a fronte, con una buona conoscenza del latino, un'ottima conoscenza dell'inglese e dell'anglo-americano in tutta la loro estensione storica e, *last but not least*, con il necessario concorso di una pronuncia «anglo-americana» degli originali.¹ Tuttavia, come sottolineava in anni più recenti Lawrence Venuti (1999: 278-290), il tentativo di dare a Catullo una tonalità modernista che lo allineasse con le avanguardie americane e insieme l'eterogeneità linguistica e discorsiva che mescolava linguaggi colti e arcaici a vari linguaggi settoriali e marginali, mettevano violentemente in forse l'unità della lingua inglese, costruendo una trasparenza fonetica inversamente proporzionale al rapporto di oscurità che sembra intercorrere tra i due testi, l'originale e la traduzione, non appena ci si interroghi sul significato di *ambidue*. Ma in ciò sta l'essenza di questa geniale provocazione: come definire il *sensu* di una traduzione poetica per rapporto all'originale, ma anche ad una doppia tradizione e a due lingue in sincronia e in diacronia?

A ben altre riflessioni si apre un esempio proposto in parallelo da Gideon Toury (1981: 18-19), e tratto dal canzoniere di E. Luzzatto: in questo caso infatti le composizioni perfettamente omofone in italiano e in ebraico non sono, né si vogliono l'una traduzione dell'altra, mirano invece a costituire una tradizione di poemi (e canzoni) bilingui in cui due lingue – una più antica e di lunga tradizione poetica e musicale, l'altra, l'ebraico moderno, in via di formazione – entrano in competizione tra di loro attraverso il gioco della specularità vocale. Si tratta di una pratica diffusa nella poesia ebraica dell'Ottocento (Davidson 1914), che si potrebbe leggere come un esperimento d'avanguardia, ma rientra anche in una tradizione antichissima, non propensa ad accettare

¹ Un solo esempio tra i più leggibili, ove però è sempre d'obbligo la pronuncia «americanizzata» del latino: vv. 19-22 del carme 64: *T'my Thetis this Peleus incandesced fair thru his armor / t'my Thetis human knows none despised hymeneals, / t'my Thetis the Father Himself would join them Peleus sense it. / O names that I hope to, sage lore whom time bore then happy / etc.* (si confronti con l'originale a fronte: *tum Thetidis Peleus incensus fertur amore / tum Thetis humanos non despexit hymeneos, / tum Thetidi pater ipse iugandum Pelea sensit / o nimis optato saeculorum tempore nati / etc.*).

le peculiarità e le differenze delle lingue se non come devianza o errore, fedele al credo biblico in una unica lingua originaria che si sarebbe perduta con il peccato originale (cfr. anche Dante, *Par.* XXVI, 124 ss.). Per questa tradizione la consapevolezza della perdita è anteriore a Babele, dove si sarebbe prodotta solo l'incomprensione reciproca tra le maestranze all'opera, e non la molteplicità degli idiomi: insomma la torre sarebbe crollata perché in quelle condizioni i lavori procedevano in totale disordine, perché chi l'aveva progettata non poteva concepire nella sua follia alcun vero progetto. Così interpreta anche Dante nel *De vulgari eloquentia*, I, VII. Il riferimento ad una lingua originaria, prebabelica o edenica, totale e pura, è sempre sotteso all'esercizio del tradurre, ma trova di certo un'eco privilegiata nella cultura ebraica e la proposta di E. Luzzatto sembra iscriversi in questa prospettiva. Essa vuole porci comunque di fronte alla domanda: in che cosa consiste la fedeltà tra due lingue? In quali situazioni ci è dato verificarla?

Casi-limite come il Catullo-Zukofsky, a cui il buon senso preferirebbe rifiutare lo statuto di traduzione a dispetto delle dichiarazioni degli autori («This translation of Catullus follows the sound, rhythm and syntax of his Latin – tries, as is said, to breathe the “literal” meaning with him», cit. in Toury 1981: 19),² servono a marcare i margini estremi di un'aporia fondamentale che guida la pratica e la teoria della traduzione poetica. Perfino nel più severo rispetto del *senso*, le traduzioni omofoniche non sempre risultano le migliori, le più fedeli; la traduzione *speech-sounding* spesso non ha nemmeno un'autentica funzione e significazione *fonemica*, perché il fonema in poesia entra in relazione con più concatenazioni contestuali: quelle della prosodia, del genere, del verso che rendono problematica la sua delimitazione funzionale all'interno del doppio binario della operazione semasiologica e onomasiologica che guida la scelta del traduttore. La similarità fonica non sempre ripaga gli sforzi di chi la cerca, nemmeno dove è sostenuta da una tradizione. Anzi, come sottolineava Tynianov (1968a), non è escluso che in questi casi si apprezzi la rottura coraggiosa di un canone atteso. Nell'analisi, ma anche più semplicemente ed immediatamente nella percezione delle dinamiche progressive (metro) e regressive (rima) del ritmo siamo portati a cercare il loro rapporto con gli elementi discorsivi; a cogliere,

² Questa traduzione segue il suono, il ritmo e la sintassi del latino di Catullo – cerca, per così dire, di respirarne il significato «letterale». (*La traduzione è di chi scrive.*)

nel trattamento dei fenomeni minimi che segnano la frontiera tra prosa e poesia, le peculiarità delle tradizioni poetiche di una lingua e di un'epoca (Tynianov 1968b).

Burton Raffel (1971, 18-19), raffinato traduttore ligio alle norme classiche della traduzione in inglese (e di conseguenza non propenso a giustificare fino in fondo l'operazione degli Zukofsky), riporta una sua traduzione di *Le Balcon* di Baudelaire, assolutamente atipica nel confronto con le numerosissime traduzioni inglesi, sia dal punto di vista metrico che delle consonanze lessicali. All'esempio proposto per contrasto da Raffel – tratto dall'edizione Jackson Mathews – potremmo infatti aggiungere numerosi altri esempi di discreto successo, come le traduzioni di William Aggeler, Roy Campbell, George Dillon, Jacques LeClercq, Lewis Piaget Shanks che tutte s'inquadrano nel modello delle traduzioni della prima metà del Novecento, soprattutto per quanto concerne la resa dell'alessandrino col pentametro giambico, e tutte sembrano raggiungere in varia misura *la sorcellerie évocatoire* di Baudelaire. Raffel per contro propone una rottura dello schema metrico di non minor fascino:

Womb of memories, queen of desires, / Oh you, my shrine, my delight,
/You summon the beauty of all brushing hands, / the soft of the fireside,
the grace of the night, / womb of memories, queen of desires!³

L'alternanza di tetrametri, trimetri, pentametri (in alcuni casi anche esametri) è frequente nelle traduzioni moderne dal francese e dal tedesco (ad es. nelle traduzioni inglesi di Rilke). Quella di Raffel è una traduzione solo apparentemente «irregolare», di certo sembra echeggiare meglio di altre versioni la «voce» dell'originale, almeno all'orecchio moderno.

Questa «voce» – ed a questo punto è utile ribadirlo – non si origina nella parola scritta, né nella lingua di origine, ma nella *risonanza che il silenzio delle due lingue produce nell'orecchio interiore del lettore-traduttore*. In questa risonanza, e Raffel lo dimostra, interferiscono varie componenti contestuali dell'una e

³ Riportiamo l'originale, seguito dalla traduzione italiana di Giovanni Raboni (Baudelaire 1987: 62-63):

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses, / Ô toi, tous mes plaisirs! ô toi, tous mes devoirs! / Tu te rappelleras la beauté des caresses, / La douceur du foyer et le charme des soirs, / Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses!

Tu madre dei ricordi, regina delle amanti, / somma d'ogni dovere e d'ogni incanto, / non scorderai la gioia degli abbracci, la dolcezza del fuoco e della sera, / madre dei ricordi, regina delle amanti!

dell'altra tradizione; in tali risonanze andiamo cercando, mentre traduciamo, la parola assente, quella che siamo comunque destinati primo o poi ad incontrare. Basta avere pazienza.

L'assenza della voce

La traduttologia degli anni settanta e ottanta ha avuto due anime apparentemente inconciliabili, un'anima filosofica d'ascendenza ermeneutica e un'anima semiotica e linguistica fondata su una tradizione descrittiva e classificatoria, due anime che ancora una volta denunciavano la contraddizione su cui si reggeva la nozione di *teoria* applicata alla letteratura, ma trovavano pure punti d'incontro nelle sue formulazioni di maggiore prestigio. Non si trattava di incontri fortuiti, né sempre fruttuosi all'atto pratico. L'apparente chiarezza con cui Roman Jakobson aveva teorizzato fin dagli anni cinquanta le tre forme di traduzione (endolingvistica, interlinguistica e intersemiotica), elaborando in prospettiva semiotica una intuizione ermeneutica di Schleiermacher, si scontrava nella pratica dell'analisi con le difficoltà che si profilavano ogniqualevolta si voleva stabilire, definire e soprattutto trasmettere il *senso* linguistico. La traduzione assumeva un ruolo centrale nei meccanismi della comprensione e di qualsiasi trasferimento semiotico: a *livello pratico* perché le forme dell'espansione, dell'interpretazione e dell'imitazione che da sempre ne avevano regolato la prassi interlinguistica risultavano le stesse che investivano le parafrasi scritte o i dialoghi orali dei testi e dei discorsi monolingui, ma all'estremo opposto anche i rifacimenti che facevano ricorso a sistemi semiotici diversi; a *livello teorico*, nella misura in cui tradurre ci induce a riconoscere che «il segno non è somiglianza, identificazione, equazione fra espressione e contenuto» (Eco), ma «qualcosa attraverso la conoscenza del quale noi conosciamo qualcosa di più» (Peirce), qualcosa che si spiega traducendosi appunto in altri segni che a sua volta può (e nella traduzione deve) concorrere a definire. Insomma le funzioni segniche entrano tutte in un processo traduttivo inesauribile che però ha ben poco da spartire con la traducibilità infinta dei romantici. Esse possono essere svuotate, decostruite, ricostruite, e in esse qualcosa può sempre apparire come un gruppo di istruzioni orientato alla possibile costruzione o de-costruzione di segni/testi diversi.

I postulati strutturalisti non sempre reggevano alla prova dei fatti, non era detto che avrebbero superato la prova del «silenzio

del linguaggio» che per usare le parole di Giorgio Agamben, «non è il non-linguistico, (che come tale è solo un oscuro presupposto della parola) ma quella «“intera lingua (*die ganze Sprache*)” che costituisce “l’utopia del linguaggio”» (Agamben 1989: XIV).

Ovvero quella «lingua pura» «*reine Sprache*» che è la frontiera, il bordo estremo a cui, secondo Walter Benjamin (1962), deve tendere ogni traduttore e che inesorabilmente l’atto poetico vuole raggiungere. Vorremmo sottolineare una piccola convergenza: il saggio di Walter Benjamin ha assunto nella teoria della traduzione un valore centrale nel momento in cui la nozione di *fonema* spostava il *senso* linguistico dai paradigmi visivi di una metafisica dell’idea alla essenza uditiva del discorso dell’uomo, a dispetto delle *pessime* vignette che illustrano il rapporto tra significante e significato nella prima edizione (traduzione anch’esse dall’oralità degli appunti alla scrittura del libro), del *Cours de Linguistique Générale* di F. de Saussure; o meglio ancora spostava il *senso* dalla parola scritta sulla pagina alla parola iscritta nella catena del discorso orale a cui il testo scritto deve fare riferimento, pena la sua incomprendimento. Le proposte della *Textlinguistik* (in particolare l’attenzione per i tratti sovrasegmentali) e quelle della teoria degli atti linguistici rafforzavano le ipotesi fenomenologiche che in quegli stessi anni la *Rezeptionsaesthetik* e la critica *reader-oriented* mettevano in scena. E non si trattava solo dei processi di *comprensione/interpretazione* del lettore (implicito oppure esplicito), ma dell’assunzione della *grana della voce*, a cui la traduzione doveva restituire la sua corposità, o meglio la sua *corporeità*. Se infatti comprendere è sempre e comunque tradurre (G. Steiner 1975: cap. I), non vale l’inverso. Come sottolineava Benvenuto Terracini (1983: 14) «tradurre non è solo comprendere, è pure riprodurre quanto è stato detto da altri» e, a ben vedere, è molto di più. È «possedere il sentimento differenziale di due parlate [...]», ciò che presuppone «l’aver acquistato un sentore dell’autonomia del linguaggio, distinto da quella realtà che esso esprime o significa; all’innocenza di una concezione magica del linguaggio subentra un barlume di coscienza del suo valore formale» (*ivi*: 22)

Il significato della voce nei processi traduttivi va riportato a un fascio d’indagini condotte in concomitanza in filosofia, sociologia e antropologia sulla concorrenza tra i sistemi visivi della scrittura e quelli uditivi della oralità nella formazione delle nostre culture. La traduzione è un «atto linguistico» che si pone all’incrocio di questioni che coinvolgono l’interezza del linguaggio come fenomeno a cavallo di domini diversi (Saussure 1967: 19).

In sincronia e in diacronia offre il più alto potenziale nella consistenza delle differenze e il più vivace serbatoio memoriale delle loro attualizzazioni. La traduzione, scritta o orale, soprattutto l'interpretariato orale, mantiene tutte le marche dell'atto linguistico da cui procede. È un aspetto particolarmente caro a quegli scrittori che hanno sviluppato le loro *fictions* intorno al problema del linguaggio e della sua eccedenza rispetto alle intenzioni della comunicazione. Da Ingeborg Bachmann (*Simultan*) a Javier Marías, figure di traduttori-interpreti sono spesso al centro di racconti e romanzi; gli intrecci fanno riferimento a forme classiche, come il racconto di viaggio, il giallo o il *noir*, ma il protagonista non è mai all'altezza del suo ruolo: relegato ad una funzione vicaria che non potrà chiarirsi (quella della sua professione?), contempla le sue e le altrui azioni senza assumerle, spettatore di un dramma senza catarsi (si veda soprattutto il capolavoro di J. Marías, *Corazón tan blanco*).

Non fa meraviglia che nella società della comunicazione semplificata che si compiace dell'affermazione politica e ideologica del mondo piatto – la pungente euforia di Th. Friedman (2005) non ci esalta – e dell'utilità di pochissime lingue veicolari ridotte all'essenziale, la teoria della traduzione (o traduttologia) sia stata rapidamente confinata nel silenzio.

Ma finché è solo fedele alla lettera, una traduzione non ha ancora bisogno di essere fedele alla parola. Essa è fedele alla parola solo se i suoi vocaboli sono parole che parlano a partire dal parlare della Cosa.

M. HEIDEGGER, *La locuzione di Anassimandro*

L'opposizione voce-scrittura ha una lunga storia: da Platone a Heidegger «quello che si può aggiungere con la viva voce» (Plat., *Phaedr.*, 278c) ha assunto valenze differenti a seconda che l'operazione maieutica che vi è implicata sia tesa ad *aggiungere* qualcosa che sta al di là della pagina e nella dimensione di un tempo che viene dopo la pagina oppure voglia *raggiungere* quanto è o meglio *esiste* fuori dal tempo prima della pagina, quanto sta a monte della parola articolata. «La presenza della voce» verrebbe in un caso dall'esterno come opportunità di approfondimento dialogico e umano, e la centralità del dialogo nella filosofia platonica sembrerebbe condurci verso questa soluzione; ma il fatto che

Socrate, nel famosissimo e citatissimo passo del *Fedro*,⁴ faccia riferimento a qualcosa che il filosofo crede di poter aggiungere lui stesso a difesa del proprio discorso (senza il concorso di un interlocutore) ci porta nel cuore della sua maieutica, che è esercizio non disgiunto dal γνῶθι σαυτόν, dal «conosci te stesso» e da quelle pratiche e tecniche del sé (*cura sui* oppure ἐπιμέλεια ἑαυτοῦ) che rinviano a un cammino mistico e intimo che, una volta assunto nel programma della *paideia* ateniese, si definisce anche come dovere sociale. Lo ha sottolineato Michel Foucault (1982a, 1982b, 1983) in alcuni studi degli ultimi anni della sua vita. La pagina del *Fedro* ci pone di fatto di fronte ad una catabasi («discesi nella fonte delle ninfe e nell'asilo delle muse») che non si conclude in una visione mistica, come ci aspetteremmo, ma ha il suo compimento attraverso una rivelazione uditiva («vi abbiamo udito certi ragionamenti»).

Foucault ha fatto riferimento a pratiche consimili presso i mistici e nel monachesimo cristiano dei primi secoli (Gregorio di Nissa), ma ancor prima presso pitagorici, stoici e neoplatonici; esse parrebbero alludere a quella forma (o sostanza) originaria da cui la voce proviene acquisendo consistenza materiale nella *physis* del corpo e consistenza comunicativa e conoscitiva nella articolazione della parola. Di questa «voce» più intima, e per molti mistici intraducibile in parola, votata al silenzio – così nello Pseudo-Dionigi l'Areopagita ma anche in Paolo, *Cor.* I, 14 – (Bologna 1992: 55-60), è sostanziata la poesia quando si superi lo stadio delle vane favole che essa ci racconta e se ne raggiunga la più profonda verità musicale, il legame «musaico» come dice Dante.

⁴ Cfr. *ivi*, 278b-d:

So. E tu va a dire a Lisia che noi, discesi nella fonte delle ninfe e nell'asilo delle Muse, vi abbiamo udito certi ragionamenti, che ci hanno raccomandato di dire a Lisia e a chiunque altro componga dei discorsi, nonché ad Omero e a tutti coloro che facciano poesia, accompagnata o no dal canto, come da ultimo a Solone e a chi sotto il nome di leggi abbia scritto dei discorsi di genere politico, che se li ha composti nella coscienza di possedere la verità e di poterla difendere, ove si trovasse a render conto di ciò che ha scritto, e mostrare che quanto a scritto vale assai meno di quanto può aggiungere col vivo della voce, non merita punto un nome desunto da quegli scritti, ma bisogna dargliene un altro che risponda alla serietà dei suoi studi.

Fe. E quale nome proponi di dargli?

So. Quello di sapiente, Fedro mio, mi pare troppo, e conveniente solo ad un dio, ma quello di filosofo, o qualche altro simile, è forse più adatto e più in armonia col suo carattere. Cfr. più ampiamente: *ivi* 275c-278d.

Le altre voci

È Dante, «musicò» per eccellenza, secondo il parere dei più grandi scrittori del Novecento,⁵ che per primo sottolinea l'importanza della dominante musicale come limite teorico e difficoltà pratica insormontabile della traduzione della poesia:

E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino, come le altre scritte che avemo da loro. E questa è la cagione per che li versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d'armonia; che essi furono trasmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e ne la prima trasmutazione tutta quella dolcezza venne meno. (*Conv.* I, VII, 14-15)

Folena (1994: 27-29) interpretando questo passo del *Convivio* con opportuni rinvii a *De Vulg. Eloq.* II, IV e a *Conv.* II, XI, sottolinea come il *senso* poetico, (ovvero la bellezza della poesia), consista per Dante in uno stretto legame tra l'ordine grammaticale delle parole, quello retorico del discorso, e infine il «numero delle sue parti che si pertiene a li musici». Nella complessità di questo legame affonda (e spesso sprofonda) la traduzione della poesia.

La piena consapevolezza di questo processo sarà risultato dell'intenso esercizio di traduzione dell'età umanistica e rinascimentale: da principio è la ri-creazione del latino classico come lingua viva, veicolo degli *studia humanitatis*, in cui si traduce non solo dal greco (comprensibile a pochi) ma dalle diverse lingue volgari i testi che il «canone umanistico» giudica imprescindibili, come le novelle del Boccaccio. Dalla traduzione del Brunì della novella di Giscardo e Ghismonda e da quella petrarchesca di Griselda derivano le traduzioni al tedesco di Niklas von Wyle (iniziate nel 1461) che avranno insieme alle loro fonti latine una vasta diffusione anche nell'Europa orientale. In seguito e a partire da queste esperienze per due secoli la traduzione dalle lingue classiche alle lingue moderne e quella tra lingue moderne assume

⁵ Per Eliot l'eccezionalità di Dante consiste soprattutto nella precisione e «chiarezza» della sua parola (per Haroldo de Campos il *Paradiso* è addirittura un poema *op*). Per Pound invece l'invenzione più alta della *Commedia* consiste nella sua «sonorità»; per quasi tutti i poeti e critici moderni Dante è il maestro per eccellenza per il rapporto che sa stabilire con la modernità. Anche nelle *Lezioni americane* di I. Calvino, la poesia di Dante è quella che unisce tutte le cinque qualità della letteratura: leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità; cfr. L. PERRONE-MOISÉS 1998: 84-100.

un valore fondativo. La traduzione non è più solo *interpretatio* (Renier 1989) secondo l'uso classico accolto dall'umanesimo, ma esecuzione in vivo di testi e discorsi, diffusione immediata di idiomi e di idee. Del resto già la differenza stabilita da Orazio tra «fidus interpret» e chi traduce «ut orator» faceva riferimento a istanze ben più complesse di quelle a cui noi crediamo di doverci riferire. Ma si deve almeno tenere in conto che tradurre «ut orator» significava entrare nel vivo della formazione del discorso persuasivo, e «attuarlo» attraverso una pratica nella quale la voce e il corpo dell'oratore avevano un'importanza basilare soprattutto nella fase finale della *actio*.

Far risuonare una voce da un'altra voce (*stym us stym*) è il proposito di Lutero ed è il programma su cui si fonda la traduzione letteraria moderna che, a partire dal Cinquecento, accompagna la nascita delle nazioni e delle lingue in Europa.

«Grande allucinato dell'udito» come fu definito ottant'anni fa da un geniale otorinolaringoiatra e storico della medicina, Guglielmo Bilancioni (1926), Lutero non fu tanto un mistico perseguitato dalle «voci» quanto un linguista che dedicò molta attenzione anche alla fonetica (cfr. Franke 1913). L'oralità guida le sue scelte linguistiche e lessicali: nei suoi *Tischreden* (*Tischr.* 2758) dichiara di seguire gli usi linguistici della cancelleria sassone, accolti da tutti i principi tedeschi sin dal momento in cui Massimiliano I e Federico avevano deciso di convogliare tutte le parlate tedesche in una sola (Luthers *Werke*, p. 348): ammette anche di preferire la parlata dell'Assia più musicale (i franconi parlano «*unisona voce*», *Tischr.* 2464) e si rifà prevalentemente al suo dialetto, il bassosassone di Meissen, inglobando molte forme dei dialetti attigui, ma escludendo quelle voci che urtano la sua sensibilità linguistica. Infine nella *Sendbrief vom Dolmetschen* (1530) spiega con piglio polemico, ma anche con molteplici riferimenti, la tecnica e lo spirito di ricerca con cui le sue traduzioni furono condotte nel rispetto della lingua viva e parlata.

Questa stessa consapevolezza presiede tra Cinque e Seicento alla formazione delle lingue moderne in un costante confronto reciproco che si compie grazie al diffuso esercizio della traduzione poetica e si esercita sulla competizione tra immagine visiva e immagine uditiva. L'impressione è che molti traduttori lavorassero non tanto per rendere accessibili testi d'altre lingue ai loro connazionali quanto per addestrarsi a scrivere (e a parlare) nella loro lingua con la medesima eleganza con cui scrivevano i romani antichi e con cui parlavano gli italiani coevi.

La lingua italiana è infatti il modello di riferimento per la sua riconosciuta autorità letteraria ma anche per la sua colloquialità. La traduzione del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione in tutte le lingue europee è dettata, oltre che dal diffondersi di un modello morale e di comportamento di cui si vogliono investire le corti, dall'importanza anche della «conversazione» come peculiare qualità del gentiluomo e soprattutto della gentildonna (Domenichelli 2002: 100-118). Ed è stata già più volte messa in luce l'influenza che eserciterà il *Courtier* di Hoby sulla lingua del teatro elisabettiano e in particolare su Shakespeare e Ben Jonson (Matthiessen 1931: 16).

A sua volta Shakespeare eserciterà un' innegabile influenza sulle traduzioni settecentesche delle commedie di Plauto e Terenzio, come osservava nel 1765 George Colman nella prefazione alla sua traduzione delle commedie di Terenzio (cit. in T.R. Steiner 1975: 124-128)

Questa supremazia dell'italiano assume qualità decisamente musicali nel Settecento, allorquando l'italiano diviene anche la lingua più diffusa nell'opera in musica. Leopardi non ha dubbi sul fatto che

la piena e perfetta imitazione è ciò che costituisce l'essenza della perfetta traduzione, come altrove ho detto. Or questo è ciò che sa fare la nostra lingua, e che non può fare la tedesca, essendo altro il contraffare altro l'imitare (25 Ottobre 1821) (*Zibald.* 2134-36).

Non ha dubbi perché in tale opinione è sorretto dall'autorità dei pensatori stranieri, come Lord Chesterfield (*Zibald.* 4264-65) e D'Alembert di cui riporta le parole nello *Zibaldone* (*ibid.* 4304-305):

De toutes les langues cultivées par les gens de lettres, l'italienne est la plus variée, la plus flexible, la plus susceptible des formes différentes qu'on veut lui donner. Aussi n'est-elle pas moins riche en bonnes traductions qu'en excellente musique vocale, qui n'est-elle même qu'une espèce de traduction («Observations sur l'art de traduire»).

Del resto anche il passo più noto e spesso citato a testimone del pensiero leopardiano sulla traduzione:

la perfezione della traduzione consiste in questo, che l'autore tradotto non sia, per esempio, greco in italiano, greco o francese in tedesco, ma tale in italiano e tedesco, quale egli è in greco o in francese. Questo è il difficile, questo è ciò che non in tutte le lingue è possibile. [...] Questa è la facoltà appunto della lingua italiana [...] (*Zibald.* 2134)

trova riscontro in molte osservazioni preposte alle più celebri traduzioni francesi e inglesi del XVII e XVIII secolo: dall'Abbé Banier, a Denham, a Tytler:

All the instructions that can be given upon this Head might be reduced to this One: to make the Author speak as he would have done himself, had he writ in the Language of the Translator. [...] if Virgil must speak English, it were fit he should speak not only as a man of this Nation, but as a man of this Age [...]. A Translator ought always to figure to himself, in what manner the original author would have expressed himself, if he had written in the language of the translation, (cit. in T.R. Steiner, 1975: 56)⁶

oppure nella prefazione alle orazioni di Cicerone di William Guthrie (1741):

But hitherto, I have touch'd only upon the smallest Difficulty and Discouragement, I met with in attempting the following Work. To understand the Meaning of the most obscure Author, if he has any Meaning, is what any Man of tolerable Sense and Knowledge of the Language with great Application may effect. But to preserve the Turn, to even improve upon the Manner, to breathe the Spirit of an Original, is what no Application can compass, no Learning communicate; tho' it ought to be the indispensable, the chief Character of a Translation. But it must be own'd, that few, very few Translators have ever attain'd, tho' almost all of them have attempted this Excellency. (*ibidem*: 97)⁷

Tutte queste osservazioni rinviano ovviamente ai numerosi studi che la filosofia e la linguistica del Settecento dedicano alla voce umana, ma sono anche confortate dall'entusiasmo con cui uno dei

⁶ Tutte le indicazioni che si possono dare su questo Argomento potrebbero ridursi a una sola: far parlare l'Autore così come avrebbe parlato se avesse scritto nella lingua del Traduttore. [...] Se Virgilio avesse dovuto parlare in inglese sarebbe stato giusto che egli parlasse non solo come un uomo di questa Nazione, ma come un uomo di quest'epoca. [...] Un traduttore dovrebbe sempre immaginare in quale maniera l'autore dell'originale si sarebbe espresso se avesse scritto nella lingua del traduttore. (*La traduzione è di chi scrive.*)

⁷ Ma finora ho solo sfiorato una minima parte delle difficoltà e delle frustrazioni che ho provato nell'affrontare la presente opera. Comprendere il significato dell'Autore più oscuro, se vi è un qualche significato, è quanto ogni uomo che abbia un discreto buon senso e una conoscenza della lingua può realizzare con una grande applicazione. Ma conservarne il giro della frase, o meglio lo stile, respirare lo spirito dell'originale è cosa che nessuna applicazione può raggiungere, nessun insegnamento può comunicare, benché debba considerarsi indispensabile, l'essenza stessa del tradurre. Ma si deve anche ammettere che pochi, pochissimi traduttori hanno mai raggiunto questa eccellenza, anche se quasi tutti hanno tentato di farlo. (*La traduzione è di chi scrive.*)

più grandi poeti della modernità riconosce nella *voce* una delle fonti privilegiate del piacere (*Zibald.* 3422-27).

Superiore ad ogni strumento musicale quando si dispiega, più profonda e più irraggiungibile d'ogni parola ogni volta che noi cerchiamo d'accordarci e di concordarci alle sue «corde»... *Chorda* o *corda* (Bologna, 1992, p. 74)? Paul Valéry (1960: 183; 1973: 293) ci lascia sospesi nel dubbio quando alla corda della voce unisce la sorgente delle lacrime.

Riferimenti bibliografici

- AGAMBEN, GIORGIO, «Il silenzio delle parole». Introduzione a BACHMANN, INGEBORG, *In cerca di frasi vere*, Bari, Laterza, 1989.
- AGOSTI, STEFANO, *Il testo poetico. teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 47-104 («La struttura del testo») e in particolare p. 94-104.
- BAUDELAIRE, CHARLES, *I fiori del male*, a cura di Giovanni Raboni, Torino, Einaudi, 1987.
- BENJAMIN, WALTER, «Il compito del traduttore», in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962.
- BILANCIONI, GUGLIELMO, *Un grande allucinato dell'udito: Martin Lutero*, Roma, L. Pozzi, 1926.
- BOLOGNA, CORRADO, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, il Mulino, 1992.
- CATULLUS, *Gai Valeri Catulli Veronensis Liber*, trans. by Celia and Louis Zukofsky, London, Cape Goliard, 1969.
- DAVIDSON, ISRAEL, «Eccentric Forms of Hebrew Verse», *Students' Annual of The Jewish Theological seminary of America*, I, 1914, cit. in Toury.
- D'ALEMBERT, JEAN B., «Observations sur l'art de traduire», premesse all'*Essai de traduction de quelques morceaux de Tacite* (cit. in *Zibald.* 4304-305).
- DOMENICHELLI, MARIO, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma, Bulzoni, 2002.
- FOLENA, GIANFRANCO, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1994.
- FOUCAULT, MICHEL, «L'herméneutique du sujet» (1982) in *Id.*, *Dits et écrits: IV, 1980-1988*, édition établie sous la direction de D. Defert et F. Ewald, Paris, Gallimard, 1994, p. 353-365; «L'écriture de soi» (1983), *ibidem*, p. 415-430; «Les techniques de soi» (1982-bis), *ibidem*, p. 783-813.
- FRANKE, CARL, *Luthers Lautlebre*, Halle, Verlag der Buchhandlung des Weisenhauses, 1913.

- FRIEDMAN, THOMAS, *The World is Flat*, London, Allen Lane, 2005.
- LEFEVERE, ANDRÉ, *Translating Poetry. Seven Strategies and a Blueprint*, Assen-Amsterdam, Van Gorcum, 1975.
- LUTHERS *Werke in Auswabl. Achter Band: Tischreden*, hrsg. von Otto Clemen, Berlin, Gruhler, 1930.
- MATTHIESSEN, FRANCIS OTTO, *Translation: an Elizabethan Art*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1931.
- PERRONE-MOISÉS, LEYLA, *Altas Literaturas. Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 84-100.
- RAFFEL, BURTON, *The Forked Tongue. A Study of the Translation Process*, The Hague-Paris, Mouton, 1971.
- , *The Art of Translating Poetry*, The Pennsylvania State University Press, 1988.
- RENER, FREDERICK M., *Interpretatio: Language and Translation from Cicero to Tytler*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1989.
- SAUSSURE, FERDINAND DE, *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1967.
- STEINER, GEORGE, *After Babel*, Oxford-London-New York, Oxford University Press, 1975 [3^a ed. 1998].
- STEINER, THOMAS R., *English Translation Theory, 1650-1800*, Assen-Amsterdam, Van Gorcum, 1975.
- TERRACINI, BENVENUTO, *Il problema della traduzione*, a cura di B. Mortara Garavelli, Milano, Serra e Riva, 1983.
- TOURY, GIDEON, «Translated Literature: System, Norm, Performance. Toward a TT-Oriented Approach to Literary Translation», *Poetics Today*, 2:4, 1981, p. 9-27.
- TYNJANOV, JURIJ N., *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo, 1968a.
- , *Il problema del linguaggio poetico*, Milano, il Saggiatore, 1968b.
- VALÉRY, PAUL, *Œuvres*, édition établie et annotée par J. Hytier, vol. II, Paris, Gallimard-Pléiade, 1960.
- , *Cahiers*, édition établie et annotée par J. Robinson-Valéry, vol. I, Paris, Gallimard-Pléiade, 1973.
- VENUTI, LAWRENCE, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma, Armando Editore, 1999.

ABSTRACT

From ancient times, translation, and in particular, poetic translation, has highlighted the hermeneutic meaning of competition/contrast between the written and the oral word. Where synonymic and homonymic modality necessarily overlay and alternate with one another, translators have always tried to reach that dimension which reconciles/harmonises the voice of the original text with that of the translation. Particularly interesting theoretical and practical results appeared between the Middle Ages and the Renaissance when European languages were establishing their autonomy from classical languages, and were making every effort to demonstrate their excellence in reciprocal competition. In more recent times, the semiotics of the 1970s and 1980s subjected the boldest experiments which guided the contemporary avant-garde to careful classification and impassioned discussion, with results that are still open to debate and reflection.

KEYWORDS

Translation process. Speech-sounding. Reader-oriented theory.

PARTE III

Una terza lingua

PIETRO GIBELLINI

MICROFONO IN VERSI: LE VOCI PARLANTI
NEI SONETTI ROMANESCHI DEL BELLI

L'oralità è connaturata alla poesia in dialetto: risulta difficile pensare, almeno prima di certe esternazioni novecentesche, a un dialetto per gli occhi anziché per gli orecchi. Anche il lirico forse più intenso del Novecento dialettale, il milanese Delio Tessa, scandisce la sua tesa poesia come parola detta: le istruzioni al dicitore corredano, come la colonna sonora d'una pellicola, la corona dei versi in cui si sgrana la fantasia di *De là del mur* o l'epica dolorosa della Olga o della misera Italia bordellesca. Ma le tre corone del nostro Ottocento dialettale impongono la voce alta: una voce sciolta nella narrativa del milanese Carlo Porta, una voce melodiante nella lirica del napoletano Salvatore Di Giacomo, una voce arrochita nella «commedia umana» di Giuseppe Gioachino Belli. Proprio il Belli, un romanesco di statura europea, ci consente di mettere a fuoco l'essenza orale della sua poesia. Di più: cercherò di dimostrare che, almeno in lui, il passo fra oralità e teatralità è quanto mai breve.

Tocco sei-sette punti del problema, per esplicitare questa persuasione.

Belli dicitore

Il primo. Belli dicitore dei suoi sonetti. Ne abbiamo testimonianze concordi, a partire da quella formidabile di Gogol, che lo sentì a Roma in casa Volkonskij, e ne scriveva subito, nel 1838, alla Balàbina: riderebbe di gusto l'amica russa, udendo i sonetti trasteverini del Belli, «che peraltro vanno ascoltati quando egli stesso li recita».

Domenico Gnoli rievocando il Belli ormai vecchio:

In verità i suoi sonetti, recitati da lui con voce alquanto sommessa, con espressivo spianare e agrottare di ciglia, col più puro dialetto trasteverino

e certe gradazioni di voce e inflessioni finissime, pigliavano un colore che, recitati o letti, non avranno mai più.

Paolo Campello Della Spina lo ricorda nelle serate in casa di monsignor Bonaparte, il futuro cardinale, quando la sera, dopo il caffè, e fattosi un po' pregare, accettava di recitare i sonetti proibiti:

Pareva che egli non potesse declamare a modo, se non sedeva comodamente e non metteva in capo un berrettino di seta nera, che durante la recitazione veniva rigirando sul cranio. Non era possibile non smascellarsi dalle risa, soprattutto per la serietà a cui atteggiava il suo volto sbarbato, sul quale invano avresti aspettato un sorriso. Quei versi che declamava quasi a ritegno, come ad esempio «Il Papa non fa niente!» non c'era caso di farglieli ripetere.

Altre testimonianze, anche se non espressamente applicate ai sonetti romaneschi (penso agli amici Francesco Spada, e Paolo Tarnassi...) lasciano indovinare un formidabile comico-serio, una sorta di Buster Keaton, mentre certe lettere del Belli fanno intendere che questa serietà nel comico corrispondeva davvero a una interna nevrosi, al sentimento tragicomico proprio del grottesco.

L'assetto filologico delle poesie romanesche conferma le testimonianze biografiche: i pochi sonetti che circolarono semiclandestini durante la vita di Peppe er Tosto evasero dalla clausura cui li relegava lo scrupolo dell'autore proprio grazie alle dizioni ch'egli ne faceva: e le varianti che caratterizzano le copie apografe hanno il carattere «orizzontale» tipico della trasmissione orale.

Consapevolezza programmatica

Del resto, che la poesia fosse destinata, nel XIX secolo, alla lettura ad alta voce è un fatto normale. Meno normale è la coscienza teorica che il poeta ebbe della sua parola poetica come fatto squisitamente vocale. Tale consapevolezza emerge in modo nitido dall'*Introduzione* che Belli preparò nel 1831, e ritoccò poi, meditando di stampare i suoi sonetti trasteverini.

Dunque – ed è il secondo punto – ripercorriamo l'*ars poetica* del Belli. L'idea del parlato, della poesia-parola la sostiene come un cavo portante. L'assunto iniziale è lapidario, memorabile: «Io ho deliberato di lasciare un monumento di quello che oggi è la plebe di Roma». Ma che troviamo al primo posto, nell'elenco della

materia monumentale? La lingua della plebe romana, dinnanzi ai concetti, all'indole, al costume, giù giù fino alle credenze e alle superstizioni dei suoi romaneschi. Ancora:

Esporre le frasi del Romano quali dalla *bocca* del Romano escono tuttodi, senza ornamento, senza alterazione veruna, senza pure inversioni di sintassi o troncamenti di licenza, eccetto quelli che il *parlator* romanesco usi egli stesso: insomma, cavare una regola dal caso e una grammatica dall'uso, ecco il mio scopo.

E ci aggiunge: «Io non vo' già presentar nelle mie carte la poesia popolare, ma i popolari *discorsi* svolti nella mia poesia». Dunque, il numero e la rima nasceranno quasi per caso dal libero «accozzamento» di frasi e parole fedeli a «quello che ci manda il *testimonio delle orecchie*». All'accusa di audacia o licenziosità, Belli risponde ch'egli ritrae la verità, e per giunta «col soccorso d'una *favella* tutta guasta e corrotta». E ancora:

Dati i popolani nostri per indole al sarcasmo, all'epigramma, al dir proverbiale e conciso, ai risoluti modi di un genio manesco, non parlano a lungo in *discorso* regolare ed espositivo. Un *dialogo* inciso, pronto ed energico: un *metodo di esporre* vibrato ed efficace; una frequenza di equivoci ed anfibologie, risponde ai loro bisogni e alle loro abitudini, siccome conviene alla loro inclinazione e capacità.

Poi, tutta la seconda parte dell'*Introduzione*, dedicata alla grafia del suo romanesco: ed è una grafia finalizzata esclusivamente al suono:

L'ortoepia ne' Romaneschi non cede in vizio alla grammatica: il *suono della voce* è cupo e gutturale: la *cantilena* molto sensibile e varia. Tradotta la prima nella ortografia de' miei versi, mostrerà sommo abuso di lettere. Nel mio lavoro io non presento la scrittura de' popolani. Questa lor manca [...] La scrittura è mia, e con essa tento d'imitare la loro parola. Perciò del valore de' segni cogniti io mi valgo ad esprimere incogniti *suoni*.

Il resto è noto: il seguito dell'introduzione è volto tutto a dar conto dei suoni sottesi alla grafia che dilagherà, massiccia e quasi sempre coerente, nel cumulo dei duemila e passa sonetti: quei *maravijja* con tre *i*, una normale con due lunghe, da far davvero meraviglia; quei *raggni* con due *g* che t'impigliano gli occhi in una rete intricata di consonanti; quel *pessce* che sembra fracido con due *s* e una *c*, per non confonderlo con la *pesce*, cioè pece, che t'invischia pur essa, e con gli altri grafemi che insabbiano, anzi *inzabbiano* la lettura in una mostruosa fioritura di lettere

alfabetiche, in una oltranzista rottura delle convenzioni ortografiche: intollerabili, appunto, all'occhio, e tuttora ragionevolmente semplificate dagli editori che si preoccupino del comune lettore; e spiegabili solo per quel che sono: un magnetofono virtuale, un accurato spartito per l'esecuzione vocale. Un verbale per il «testimonio dell'orecchio».

Mandando l'introduzione all'amico Ferretti, librettista di Rossini e Donizetti, Belli le metteva innanzi il motto latino (di Marziale tramite Ausonio), «lasciva est nobis pagina, vita proba», e subito lo traduceva: «scastagnamo ar parlà ma aramo dritto». Trasferendo il motto dal sermone degli *auctores* nel linguaggio della sua poesia, la *pagina* lasciva e scritta cedeva allo scastagnato ma sonoro *parlà*.

Il parlato nei sonetti

Terzo punto: il parlato nei Sonetti. Smisurato com'è, ci limitiamo alla toccata e fuga, anche in ragione della nutrita bibliografia già sedimentata sul tema (da Giorgio Vigolo a Theodor Elwert, da molte *Lecture belliane* agli atti dei convegni). Alludo al cumulo dei sonetti in cui la oralità rappresenta la materia prima, e il soggetto dominante della poesia.

Ricordiamo qualche caso esemplare dell'estremismo tecnico e sperimentale e della bravura mimetica nei confronti del parlato colto in situazioni-limite. I linguaggi alterati, ad esempio: la balbuzie del *Tartajone arrabbiato* (2001)

Che cche annate ssspargenno ch'io me-mmeno
sch-schia-sschiaffi e ppuu-ppuggni a Mma-Mmaria?

(dove il primo nesso consonantico *sch*, in *sch-schiasschiaffi*, ha valore semi-vocalico, come certe sonanti delle lingue slave, e fa sillaba).

Così la pronuncia disastrata dello *Scilinguato* (217) trasforma la sua lamentazione in oggetto di riso, a partire dall'attacco («O che disgrazia, Cristo, o che burrasca...») che suona in quella bocca accidentata

Oh cche ddiggazzia, Chitto!: or che bbulacca

e lì, una serie di disavventure alla Ridolini patite dal protagonista per la fretta di salvare il suo ragazzo: d'altro lo scilinguato non si curava:

Quello che mm'impottava, e tte lo ggiulo,
 ela la fetta de favvà el lagazzo:
 del letto lo fa Iddio fi mme ne culo.

In altri personaggi parlanti, nei sonetti, il vizio linguistico nasce da *tic* mentali o da male abitudini che dilatano la funzione fatica o le espressioni metalinguistiche fino a soffocare la comunicazione. Si pensi all'abuso di *buggiarà*, *bbuggiarate* e affini che dilatato a mille significati rende oscuro il messaggio di *Er civico ar quartiere* (e assomiglia a certo linguaggio in voga nel '68, a certo «sessantottese» che oggi ci appare lontano come il proto-indoeuropeo). Altri sono spinti alle soglie dell'afasia dall'uso e dall'abuso della deissi, dei modi idiomati e proverbiali, della reticenza allusiva, di un intercalare ossessivo: basti, per tutti, l'io-loquente ne *Le mormorazione de Ggiujano* (1687); intrappolato dai suoi «sto ppe ddi» «sarv'er vero», egli si trova alla fine a rovesciare ambigualmente la sua difesa del Papa dalle insinuazioni dei maldicenti:

Doppo ch'er Papa, sarv'er vero, assiste
 la Cchiesa, e, sto ppe ddi, ssenza salario,
 ha d'annà ssocto a ste linguacce triste?

E poi, naturalmente, abbiamo i sonetti dialogati, magari con le caute escursioni nel «parlà cciovile» con gli spropositi della *Lingua tadjana* (285)

Bbestia, se disce *sédere* e nnò *ssede*

Ci sono poi gli storpiamenti delle lingue straniere, e soprattutto i capolavori mistilingui dei sonetti latineschi, come *Er rosario in famijja* (567), dove la madre, rampognando la figlia, alterna l'oro della preghiera latina brunito nella roca dizione dialettale con la ruvida e densa lacca del volgare schietto:

Avemmaria... lavora... grazia prena...
 Nena, vòì lavorà?... domminu steco...
 Uf!... benedetta tu mujjeri... Nena!...

Dialoghi a due o più voci fanno, nel *corpus* dei Sonetti, una vera sinfonia: da vicino o da lontano, gridati a squarciagola o sussurrati, *en plein air* o nel chiuso d'un interno, all'osteria o nel confessionale. Ma ci sono dialoghi anche d'altro tipo: quelli riferiti, frequentissimi; quelli in cui s'ode solo la voce dell'emittente, ma dove la presenza dell'interlocutore è chiaramente pre-

supposta (come nel celebre *Ricciotto de la Ritonna*); quelli in cui un destinatario interno, un interlocutore o almeno un uditore, è comunque ipotizzabile. E sono i più: anzi, oserei richiamare un'ipotesi ardita, sono tutti gli altri: poiché quella dialogica, in atto o potenziale, è la situazione universalmente data nel sonetto belliano; avanzata parecchi anni fa dal sottoscritto, fra la perplessità di molti bellisti, ha trovato poi una formulazione semiotica per mano di Cesare Segre, e una applicazione sistematica nella monumentale edizione delle *Poesie romanesche* belliane curata da Roberto Vighi, impegnato nell'individuare o nell'ipotizzare in ciascun sonetto chi parla e a chi. La tipologia fondamentale dei sonetti belliani può essere così riassunta: se si tolgono i non troppi sonetti espressamente dialogati a due o più voci, gli altri si presentano come un monologo, che un parlante indirizza a un interlocutore per lo più silenzioso. Enunciati in prima persona, presuppongono sempre un personaggio enunciante, la voce di un popolano quasi mai generico o intercambiabile. Sulla sua identità ci illumina raramente il titolo (*Er carzolaro ar caffè, Er caffettiere fisolofo, Er vitturino saputo, La puttana sincera, Ricciotto de la Ritonna* ecc.) che illumina talora anche sulla fisionomia dei dialoganti (come *Er zervitor-de-piazza, er milordo inglese, e er vitturino a nnòlito, o La puttana e 'r pivetto, Le confidenze delle ragazze*), ma va detto anche che i titoli non offrono sempre elementi sicuri, poiché, ad esempio, possono riferirsi non al soggetto enunciante del sonetto ma al suo oggetto (*Pio ottavo, Santaccia de Piazza Montanara, Madama Letizzia*), così come nei sonetti dialogati possono definire uno solo dei due personaggi (*Er padre confessore*); ma nella maggior parte dei casi i titoli alludono al tema del sonetto, o ne rappresentano un commento sentenzioso, più o meno ironico (*L'aducazzione, Er zagrifizzio d'Abbramo, Chi ccerca trova* ecc.), Ancor più rari i titoli che definiscono l'uditore (*A compar Dimenico, A la Torfetana*) confondibile talora con il dedicatario del sonetto, menzionato quasi solo nella fase iniziale della produzione belliana (*A la sora Teta che pija marito, Alle mano d'er Sor Dimenico Cianca* ecc.), in quei sonetti cioè in cui non è ancora avvenuta l'oggettivazione nel personaggio popolare, e il poeta assume una tenue maschera plebea che mal cela il suo volto di colto letterato. Ma l'interno del testo ci offre dati ora certi ora indiziari sull'identità di chi parla: uomo o donna, giovane o vecchio, maritato o no, *minente* o *paino*, e spesso sul tacito interlocutore, cui può rivolgersi con maggiore o minor

confidenza (dando del *tu*, del *voi* o del *lei*, chiamandolo *fratello* o *sorella*, *compare* o *commare*, *mastro*, *padrone*, *sor*, *monzù*). Abbiamo detto che l'uditore è di norma silente: ma ciò non toglie che sue battute siano sottintese, e vadano immaginate a intercettare il flusso verbale del parlante (monologo apparente, ma in realtà unica voce percepita di un colloquio a due). Tra i molti esempi possibili, basti quello offerto dal secondo dei tre sonetti su *Lo stato d'innocenza* (938), discussione fra pop-teologi all'osteria:

Dico, faccia de grazzia, sor Abbate:
 si er padr'Adamo nun magnava er fico,
 e nnun ce fussi mó st'usaccio antico
 de fà tterra pe ccesci e ppe ppatate;

ciovè, cquando le ggente che ssò nnate
 nun morissimo mai; de grazzia, dico,
 cosa succederia si cquarc'amico
 se pijjassi a ccazzotti o a ccortellate?

Come?! Ggnisuno peccherebbe?! eh ggiusto!
 Che bber libber'arbitrio da granelli
 si Adamo solo se cacciai un gusto!

Bbe', llassamo er menà, llevamo er vizzio:
 me spieghi duncue che ssaria de cuelli
 che cascassino ggiù dda un priscipizzio.

Chi parla contesta al rivale che chiama sarcasticamente «sor Abbate», alludendo a una sua presunzione avvocatesca (*abate* era epiteto dei legulei anche laici) o a una sua ottusa ortodossia nel prendere per oro colato tutti i particolari della Bibbia: ma è chiaro che l'espressione del v. 9 («Come?! Ggnisuno peccherebbe?! eh ggiusto!») presuppone un'obiezione che l'*abate* ha pronunciato nella pausa fra i vv. 8 e 9, facendo osservare al rivale che nell'Eden non si commettevano crimini.

Ma per stringere più da presso il tema specifico del carattere orale, non grafico, dei sonetti belliani, ricordiamone un paio che riguardano dunque il difficile rapporto fra i popolani e la parola scritta. Chi ricordi lo scrivano di piazza Montanara, nel sonetto del Belli o nell'incisione del Pinelli, corre subito colla mente all'arduo carteggio, per interposta persona, fra i due *Promessi sposi*, in quel romanzo dove solo alla fine Renzo si persuaderà che quell'imbroglio di penna e calamaio è pur necessario, e manderà a scuola i suoi figliuoli.

Ecco dunque nel sonetto *Avviso* (1212), un esempio di trascrizione in sonoro della malcerta lettura ad alta voce di un manifesto pubblico

Bra-man-do-il-Rev-do-Ven-le-Mo-na-ste-ro

e giù, di verso in verso, anzi di sillaba in sillaba, fino alla chiusa:

Al-No-ta-ro-del-Lo-co-Sig.-Bri-gan-ti...

Che sse vadi a ffà fotte, e mmetto er punto.

La nota del Belli al sonetto citato ne mette ben a fuoco il momento:

I seguenti versi sono stati composti allo scopo di mostrare il modo di lettura di alcuni iniziati in quest'arte, i quali, oltre al profferire alquanto isolate da piccole pause le sillabe delle parole, distinguono oralmente tutti gl'incontri della punteggiatura che loro passa sott'occhio. Vi si scorgerà altresì il vizioso sistema di comporre e di punteggiare osservato generalmente e in ispezialità nelle carte governative.

Pare che, da allora, la burocrazia romana non abbia fatto molti progressi, quanto al linguaggio. E sappiamo che il vecchio Belli, costretto a ripigliare l'impiego, lo abbandonò nuovamente perché nella sua santa nevrosi non sopportava più il linguaggio d'ufficio.

Un altro pezzo di bravura, nel mettere in versi la lettura, è *Er bijetto d'invito* (1202) che una giovane popolana, quasi analfabeta, legge compitando:

C-a-cà, r-i-ri, cari, n-a-nà, carina,
v-e-vè, n-i-ni, veni, t-e-tè, venite
d-o-dò, m-a-mà, domà, n-i-ni... ssentite?

Un piccolo capolavoro da clavicembalo.

Le note del Belli: i suoni

Ora, col quarto passo, entriamo nel cuore del problema: passiamo dal generale al particolare, dall'ipotetico al documentato. Esaminiamo le note che Belli appose ai suoi propri sonetti. Ebbene: nella congerie delle annotazioni d'autore disseminate in calce ai duemila sonetti, confuse spesso con quelle aggiunte dai com-

mentatori, possiamo radunare un bel gruzzolo di note relative alla pronunzia dei suoni: dunque al sonetto come fatto vocale. Ne darò pochissimi esempi, dal mazzetto già da noi segnalato nel 1973 e poi attentamente censito nel 1978 da Roberto Vighi.

Spesso si tratta di indicazioni che riguardano la *langue*, prima che la *parole*: ma ci confermano, con l'assunto documentario del «monumento», soprattutto, la necessità della sua esecuzione vocale. Più volte Belli usa e spiega monosillabi d'espressione: *Ah*, «pronunziata con un certo accento vivo e quasi d'impazienza, è negativa» (649):

Pe ggovernà sti ggiacubbini, propio
nun ze pò nné coll'ojjo né ccor brodo;
e ssippuro sciaccenni er cornacopio
pe ccercà er dritto-filo, ah, nnun c'è mmodo.

Oh è usato e spiegato con valori diversi: «pronunziato con prolungato suono esprime affermazione e concordanza di opinioni» («Oh, cquando lei me parla d'un brillante», 876); oppure è «interiezione d'impazienza, o conclusion del discorso» («Oh, ppenzateve un po' ccome volete», 1055); altrove infine, ma con un'*acca* davanti e un cinconflesso sopra, *hòh* è detta «interiezione che viene dall'animo soddisfatto di aver trovato un effetto conforme al suo giudizio». Il giudizio del Belli, pardon, del suo personaggio, era poi questo (1293):

Hòh bbe' vvolevo di che li curati
fussino de scervelli accusi storti.

Altre onomatopее sono chiosate da Belli con riferimento esplicito all'uso romanesco. Fra gli esempi ricordati dal Vighi: il canto della civetta – grazioso uccello calunniato anche dai poeti – sarebbe malaugurante e allora «bz, bbona notte» (49), dove quel *bz* è chiosato dal Belli come «suono di un bacio, che i Romaneschi si danno sull'estremità de' cinque diti raccolti insieme, per esprimere non esserci più rimedio». E altrove ecco un *pff*, «suono di un gas compresso» (81), un *pss* «suono di chiamata» (89), o un *pse*, «voce, insignificante per se stessa, – spiega Belli – che si adopera nel colloquio familiare per indicare l'animo propenso alle concessioni» (1054). Quanto ai *pi-erre-zeta* di un altro sonetto, annota Belli, imita il «suono del peto» (113). Una pernacchia.

Se la pernacchia era, e forse è tuttora, patrimonio di *langue* (la cui ideal Crusca sarà Napoli, come c'insegnava una graziosa

pagina dimenticata di Giuseppe Marotta), altri suoni belliani ci conducono sul terreno di sottocodici particolari, della *langue* (poniamo certe vocali chiuse nel trasteverino, come *spósa*, o aperte nel giudaico-romanesco, come *funnamènto*) o della *parole* (si pensi a quel suono d'alito con cui Dio crea Adamo, *je fesce* «*bab*», non sfuggito all'orecchio acuto di un Giorgio Orelli).

Oltre alle note, Belli ricorre talvolta ai segni latini di lunga e breve per guidare la pronuncia. Così, se nel riprodurre il grido dell'erbaiola (75)

Těnerěll'ē chi vvò la scicurietta?

i segni di lunga e di breve mimano il richiamo convenzionale, quei segni altrove scandiscono l'individualissima melodia di una voce che chiama (153):

Nīnǎ: Nīnǎ... Ah, de carta! Oh Nīnǎ: Nīnǎ.

Talvolta l'uso del segno di lunga è sostituito dal raddoppiamento della vocale, con o senza nota: «Oh bbona!» protesta un popolano che s'era impegnato i beni contando sul condono abitualmente concesso dal papa neoeletto, e non elargito da papa Gregorio; «Oh bbona!», dice Belli, «interiezione usata quando altri non vuole persuadersi delle parole o dell'operato di alcuno. L'*a* finale deve udirsi alquanto prolungata» (925). Ecco una nota linguistica e demopsicologica, oltre che stilistica. Altrove il confine è meno netto: l'aggettivo dimostrativo «quela» è scritto spesso dal Belli con due segni di breve: a registrare un indebolimento tonico che approda, nel parlato odierno e già in certi passi del *Pasticciaccio* di Gadda, al tipo «quaa». Ma ecco la terzina di un sonetto potente come *Li sordati bboni* (1268):

E cco le vite sce se ggiuca a ppalla,
come quella puttana de la morte
nun vienissi da lei senza scercalla.

«Quela puttana» della morte: annota Belli: «per bene pronunziare le due antecedenti parole, si deve considerarle quasi fossero unite, di modo che l'accentuazione non cada che sulla prima *a* di *puttana*». Un fatto di lingua si è fatto stile, marcando espressivamente l'idea-chiave: la morte esecrabile. La scorza volgare cela un sentimento profondo, il pacifismo cristiano del Belli, energico sino all'invettiva.

Altrove lo stile la vince sulla lingua. Belli parla spesso di un «accento enfatico» che c'introduce all'interno della sua singolare sensibilità metrica. Anzi, molte volte lo pone su parole che non lo richiederebbero: e allora, anche se non spiega in nota, ci addita un *ictus* metrico ed espressivo. Oppure è esplicito. Un esempio solo, ma credo efficace, nel sonetto *La bbonifiscenza* (515): il Belli vi tocca uno dei suoi temi brucianti: non ha vera carità chi lascia mancare il pane:

Duncue, cuanno la sera a nnoi sce tocca
sentì li fijji a ddomannacce er pane,
che jje mettemo, un'indurgenza, in bocca?

Quel «che», annota il Belli, va «pronunziato con vigore»: il vigore che trasforma il comico sorriso in vibrata denuncia. Anche la lingua si altera: *indurgenza* contro il romanesco *innurgenza*, l'affettata parola dei prelati contro quella schietta della plebe.

Le note del Belli: i gesti

Ma le istruzioni allegate dal Belli per la esecuzione dei suoi sonetti non riguardano solo la voce: riguardano i gesti. Eccolo raccomandarci scrollamenti di capo, smorfie di labbra, o gesti esplicativi

fussiv'arti *accusi* (146)
[Dio] sta *llassù* (1659)
Povere bbestie, j 'è arimasta *cqui!* (256)

e tanti altri gesti chiosati fanno, delle note belliane, un raro e prezioso documento storico del codice gestuale. Belli lo annota con precisione da regista teatrale; per esempio, ecco un vedovo che narra la morte repentina della moglie (1008):

So cch'è spirata, e mmanco se n'è accorta,
e ss'è ttrova de llà come sto sputo.

E qui, avverte Belli, «si deve sputare, per accompagnare la parola con l'azione». E come commenta quegli altri versi di scongiuro e beffa?

Tu mme voressi vede in sepportura:
ma io monta cqua ssù, *pijja sta fetta.*

Così dicendo, avverte il poeta, «si batte colla mano destra sul braccio sinistro, il quale deve correre anch'esso contro la mano; gesto un po' turpe», ammette Belli (367): ed è un gesto tuttora in auge.

Le intonazioni dei sonetti

Abbiamo visto finora suoni, parole o gesti isolati, a illustrazione di un codice esterno o di un'interna scansione, secondo l'intento di poetica insieme oggettiva e personale che fonde i «popolari discorsi» con la sua «propria poesia». Ora invece vediamo i pochi ma preziosi casi in cui il Belli ci prescrive, o ci svela il tono necessario alla dizione di un intero sonetto.

Un paio d'esempi, per non dilungarmi. Le parole del sonetto *La poverella* (448), pronunciate da Pitocche «non estremamente plebee» dice Belli, «debbono articolarsi con prestezza e querula petulanza»:

Bbenefattore mio, che la Madonna
l'accompagni e lo scampi d'ogni male,
dia quarche ccosa a sta povera donna
co ttre ffiji e'r marito a lo spedale.

I versi della *Partoriente*, invece, «debbono essere detti con voce languida, affannosa e interrotta» (1069). Qui, proprio, ci vorrebbe una voce femminile, e mi accorgo che le istruzioni belliane sono, soprattutto, per voci femminili: per dicitrici, insomma, diverse da lui stesso. Ed è una voce di donna quella della *Mojje disperata* (1097), in versi che, raccomanda il poeta, «debbono declamarsi con veemenza d'ira e di pianto»:

Nun vòì dà ppane a mmé, bbrutto carogno?
Portelo ar meno a st'anime innoscente
che spireno de freddo e dde bisogno.

Una volta però Belli dà l'intonazione a un personaggio maschile, a un «fumantino» che ha corteggiato, forse un po' rozzamente, comunque senza fortuna, una *Regazza schizzignosa* (1096):

Adàscio: adàscio!: ehéi, nun v'inquietate:
via, nu lo farò ppiù, bbona zitella...

«Questi versi vanno pronunciati lentamente, appoggiando assai sulle vocali, e con accento sardonico». La raccomandazione del Belli sorpassa l'occasione: sembra la notazione da porre sullo spartito di tutto, o di gran parte della sua poesia: sarcastica e musicale, votata alla beffa ma sensibilissima ai suoni.

Conclusione: la «maschera» poetica

Siamo giunti all'ultimo appunto, a quello conclusivo. Nella poesia schiettamente orale del Belli, l'interpretazione in senso critico viene a confondersi con la interpretazione vocale, con quella *dictée intérieure* che il lettore provveduto del Belli compie mentalmente, e che solo la voce di un attore può realizzare in pubblico. Resa, traduzione o trascrizione, insomma, di un linguaggio in un altro.

Ora, nella breve storia dei recitativi belliani è accaduto quello che è successo nella più lunga storia dell'iconografia: una evoluzione legata alla metamorfosi della critica belliana, o del gusto contemporaneo. Intonata dapprima al bozzettismo comico-folclorico o all'oleografia pinelliana, l'iconografia del Belli si è poi orientata verso il grottesco di Goya e di Scipione; orchestrata in passato sui toni patetici di Domenico Purificato o realistici di Livio Apolloni, in accordo con gli indirizzi recenti della critica belliana si è incisa nell'onirismo neoclassico di Renzo Vespignani, nell'acido espressionismo di Luciano Cottini, nelle danze macabre delle acqueforti di Mirando Haz.

Così, la dizione belliana ha conosciuto eccessi comico-bozzettistici per cui i sonetti sono stati maltrattati da attori valenti, ma alla ricerca dell'effetto finale (Tino Buazzelli, Paolo Stoppa, Gigi Proietti), mentre più calcolata è la dizione recente di attori come Mario Scaccia e soprattutto Gianni Bonagura.

Ma se l'attore ha bisogno del consiglio dello studioso, per non forzare gigionescamente la difficile dizione, lo studioso può ricavare dall'attore illuminazioni critiche. Se mi è consentito un ricordo personale, ebbene, ho imparato dal regista Gianfranco De Bosio e dall'attore Fiorenzo Fiorentini molto più che da tanti saggi critici. Preparavamo, nel 1976, un audiolibro, una cassetta incisa, per un esperimento che durò poco, in una collana guidata da Vittorio Sereni. Fiorentini rese in modo diversissimo due sonetti gemelli, la coppia degli eroi feroci: *Ricciotto de la Ritonna* e il protagonista di *Chi ccerca trova*. L'uno, diceva, è Marco Pepe, gonfio di una violenza verbale tutta gridata (1472):

lo vedi questo? è bbell'e ppreparato
pe affettatte er fiataccio in ne la gola.

L'altro è Meo Patacca, tragico, taciturno, tagliente come il «sercio»
che scaglia contro il rivale (1620):

come io lo vedde cor cortello in arto,
co la spuma a la bbocca e ll'occhi rossi
curreme addosso pe vvenì a l'assarto,

m'impostai con un zercio e nnun me mossi.
Je fesci fà ttre antri passi, e ar quarto
lo pres'in fronte, e jje scrocchiorno l'ossi.

Ma l'invenzione sorprendente fu applicata a un sonetto assai noto,
Le donne de cqui. Fiorentini lo caricò di nuovi imprevisi ma
plausibili effetti immaginandolo in bocca a un sagrestano (535):

Nun ce sò ddonne de ggnisun paese
che ppòzzino stà appetto a le romane
ner confessasse tante vorte ar mese
e in ner potesse di bbone cristiane

con quel che segue, e ciascuno ricorda.

Ecco. Il personaggio parlante. Una maschera. Siamo giunti alla
forca caudina già intravista coll'esame delle note di regia, che
integravano la voce al gesto. C'è un altro filo rosso che corre
nell'introduzione belliana: ed è quello della metafora teatrale. La
sua opera è un dramma, i cui attori sono pescati per le vie di
Roma:

Ogni quartiere di Roma, ogni individuo fra' suoi cittadini dal ceto medio
in giù, mi ha somministrato episodii pel mio dramma: dove comparirà sì il
bottegaio che il servo, e il nudo pitocco farà di sé mostra fra la credula
femminetta e il fero guidatore di carra.

E altre immagini dell'introduzione vengono dal teatro: tale il «filo
occulto della macchina» che regge l'orditura dei sonetti con una
segreta struttura; tale la «maschera del popolano» richiamata dal
Belli per prevenire le accuse pericolose degli zelanti che attri-
buiranno al Belli le parole e le idee dei suoi personaggi, qua-
siché – dice – nascondendomi perfidamente dietro la maschera
del popolano abbia io voluto prestare a lui le mie massime e i
principi miei, onde esalare il mio proprio veleno sotto l'egida
della calunnia.

(Da vecchio, guardando al rischioso passato di poeta roma-

neco, Belli ripiglierà il concetto, protestando di aver mirato «unicamente a introdurre il nostro popolo a parlare di sé nella sua nuda, gretta ed anche sconcia favella...», e sembra dire «introdurre sulla scena»).

Metafore teatrali, si è detto: ma se quanto abbiamo sostenuto ha un senso, neppur troppo metaforici saranno quei richiami: dall'oralità gesticolata al teatro il passo è breve.

Non breve è stato invece questo discorso: che concludo proprio con la riflessione seguente: lo spessore dell'oralità belliana ci ha condotto a riconoscere sempre, dietro la voce d'un sonetto, un portavoce, un io-parlante, una maschera. Individuare quella voce non è allora, solo, un problema di suono e di tono, di resa vocale: diventa anche interpretazione ideologica, e semantica, e critica, del messaggio belliano: un messaggio che sembra definito e perentorio ed è invece splendidamente ambiguo.

Ricordate *Er giorno der giudizzio*? quell'apocalisse sospesa fra clangori michelangioleschi e colloquialità domestica (273):

Quattro angioloni co le tromme in bocca
se metteranno uno pe ccantone
a ssonà: poi co ttanto de voscione
cominceranno a ddi: «Ffora a cchi ttocca».

Allora vierà ssù una filastrocca
de schertri da la terra a ppecorone,
per rripijja ffigura de perzone,
come purcini attorno de la bbiocca.

E sta bbiocca, sarà Ddio bbenedetto,
che ne farà du parte, bbianca, e nnera:
una pe annà in cantina, una sur tetto.

All'urtimo ussirà 'na sonajjera
d'angioli, e, ccome si ss'annassi a lletto,
smorzeranno li lumi, e bbona sera.

Brivido metafisico o satira razionalista? Irriverente sberleffo o candore primitivo? Il dilemma sta tutto in quel *bbona sera*. Andrà pronunciata con un breve «ciao» della mano e uno svelto, scettico sorriso? O con grave lentezza? Avremmo voluto sentirlo dalla voce del Belli, quel *bbona sera*. Avremmo forse capito se si chiudeva un siparietto su un palcoscenico da oratorio coi fondali di cartapesta, o se gli angeli giotteschi arrotolavano, come agli Scrovegni, l'usurata pergamena del mondo per chiudere l'illusoria parentesi del tempo e dare inizio all'eternità.

Nota bibliografica

In attesa che appaia la nuova edizione critica, i *Sonetti* di Belli sono citati secondo la lezione dell'autografo e col numero della classica edizione curata da Giorgio Vigolo (Milano, Mondadori, 1952, voll. 3), che reca anche l'*Introduzione* del poeta. Sulla questione della grafia diacritica belliana rinvio al mio studio «Le varianti autografe dei sonetti di G.G. Belli», in *Studi di filologia italiana*, XXXI (1973), p. 247-359. Per le testimonianze su Belli dicitore, cfr. ROBERTO VIGHI, «Prescrizioni del B. per la recitazione dei sonetti romaneschi», in *Atti e Memorie dell'Accademia dell'Arcadia*, s. III, VII, 2 (1978), p. 43-71. Sul parlato nei sonetti belliani: GIORGIO VIGOLO, *Il genio del Belli*, Milano, Il Saggiatore, 1963 (soprattutto II, p. 192 ss.); W. THEODOR ELWERT, *G.G. Belli come osservatore dei fenomeni linguistici*, in *Studi linguistici in onore di Vittore Pisani*, Brescia, Paideia, 1962; BARBARA GARVIN, «Lo straniamento della funzione fática del linguaggio», in *Lecture belliane*, III, Istituto di Studi romani-Bulzoni, Roma 1982; DAVIDE CONRIERI, «Deformazione linguistica ed equivoco», *ibidem*; EMERICO GIACHERY, «Parlato, dialogo e "concertato"», in *Lecture belliane*, VI, Istituto di Studi romani-Bulzoni, Roma 1985; PIETRO GIBELLINI, «La scrittura "orale" di G.G. Belli», in GIORGIO CUSATELLI (a cura di), *Oralità e scrittura. Le letterature popolari europee*, [Atti del convegno, Pavia, 9-11 apr. 1986], num. monograf. de *La ricerca folklorica* 15, Brescia, Grafo, 1987, p. 75-80.

Sull'attendibilità del linguaggio belliano come fonte del romanesco contemporaneo, già sostenuta nel 1909 da Fritz Tellenbach (in uno studio ripreso nel volume *Belli oltre frontiera* sotto citato) si veda LUCA SERIANNI, «Per un profilo fonologico del romanesco belliano», *Studi linguistici italiani*, XI, 1985, 1, e la sezione «Lingua e dialetto» negli Atti del convegno *Belli romano, italiano ed europeo* sotto citati, in particolare gli interventi di FRANCESCO SABATINI, LUCA SERIANNI, FEDERICO ALBANO LEONI, BARBARA GARVIN.

Per la esecuzione vocale dei sonetti si ricordano due fonocassette: quella incisa dall'attore Fiorenzo Fiorentini (*Vita e Sonetti di G.G. Belli*, a cura di chi scrive, Mondadori Audiolibri, Milano, 1976), e quella realizzata con le voci di Gianni Bonagura, Anna Miserocchi e Giancarlo Sbragia, a corredo del volume di RICCARDO MEROLLA (a cura di), *G.G. Belli romano, italiano ed europeo*, Bonacci, Roma 1986 (in cui si veda la sezione sulla «Pronuncia belliana» con interventi di Luigi de Nardis, Luigi Squarzina, Tullio De Mauro, Ignazio Baldelli, Carlo Muscetta). Più recente il CD di 60 sonetti romaneschi interpretati (nel senso anche critico termine) dal colto Gianni Bonagura, diffuso dal centro studi «G.G. Belli» di Roma.

Sulle note d'autore dedicate alla pronuncia, oltre allo studio di Vighi sopra citato, si veda la tesi di dottorato in italianistica di NICOLA DI NINO, *Belli poeta-linguista*, discussa nel 2005 all'Università Ca' Foscari di Venezia.

Sulla teatralità dei sonetti, cfr. lo studio di NINO BORSELLINO, «"Li Teatri de Roma". Pubblico e messinscena nei Sonetti», in *Lecture belliane*, III, cit.

Sul problema del soggetto dell'enunciato e del rapporto fra io-scrittore e io-loquente nei sonetti del Belli, già abbozzato dalla critica straniera (cfr. DAMIANO ABENI *et alii*, *Belli oltre frontiera. La fortuna di G.G. Belli nei saggi e nelle versioni di autori stranieri*, Bonacci, Roma 1985), cfr. PIETRO GIBELLINI, *Il coltello e la corona. La poesia del Belli tra filosofia e critica*, Bulzoni, Roma, 1979, e soprattutto CESARE SEGRE, «Il teatro dell'io nei "Sonetti" del Belli», in *G.G. Belli romano, italiano ed europeo*, cit., nonché il commento di ROBERTO VIGHI alla sua monumentale *Poesie romanesche* di Belli, ed. critica, Roma, Libreria dello Stato, 1988 segg., 10 voll.

LE VOCI PARLANTI NEI SONETTI ROMANESCHI DEL BELLI

ABSTRACT

The *Sonetti* by Gioachino Belli (1791-1863) are exquisitely oral in nature, as the poet himself clarifies in the *Introduzione* saying he always used monologues or dialogues of the common people. As a fine dialectologist, Belli invented a diacritic script to render the sounds of the dialect to guide the reading of the verses out loud. The typology of the Bellian sonnets comprises dialogue-sonnets read out loud by several voices, dialogues referred to in the monologue of the speaker, but above all monologues with silent listeners, in which, however, one can deduce the physiognomy of the speaker as well as that of the interlocutor. It is not easy to establish the relationship between the I-writer and I-speaker, between author and character: does the poet use the common man as his own spokesman? Does he keep his distance from him? Is he his accomplice or the object of his satire? The oral performance itself of the text presupposes an interpretation both of the message and of the tone.

KEYWORDS

Gioacchino Belli. Dialect. Orality.

ROSELLA DORIGO

RIFLESSIONI SULL'USO DELL'ARABO PARLATO
NELLA LETTERATURA TEATRALE EGIZIANA
DEL PRIMO NOVECENTO

Le modalità con le quali la lingua dialettale araba, essenzialmente orale, è stata gradualmente introdotta in modo parziale o totale nei testi di letteratura araba moderna scritta, nonché alcuni aspetti particolarmente rilevanti del suo perdurante stretto rapporto di co-esistenza con la lingua classica, trovano una loro interessante applicazione nell'ambito della drammaturgia, settore specifico e relativamente moderno tra le molteplici espressioni della cultura araba attuale. Traendo spunto dalle posizioni assunte al proposito da due dei più noti drammaturghi egiziani della prima metà del Novecento, Maḥmūd Taymūr (1892-1921) e Tawfiq al-Ḥakīm (1898-1987), in questo articolo saranno evidenziate alcune affermazioni teoriche relative a tale questione, nonché le applicazioni pratiche ad esse correlate, che permetteranno di mettere in luce le scelte linguistiche di un'epoca nei confronti della scrittura teatrale, tenendo in considerazione le modalità di incontro o di separazione dei due codici, orale e scritto, nonché le rispettive finalità, pratiche o teoriche, della loro applicazione.

1. Come è noto, l'inizio dell'attività drammatica in lingua araba sotto forma di testo scritto, attorno alla metà dell'Ottocento, si manifestò sia in ambiente siro-libanese che egiziano, con i lavori di pionieri come Mārūn al-Naqqāš (1817-1855), Abū Ḥalīl al Qabbānī (1841-1902) o Ya'qūb Ṣanū' (1839-1912), che composero testi talvolta ispirati al teatro europeo e talaltra alle tradizioni popolari locali (Landau 1958, Nağm 1980, Badawi 1988). Poiché le *masraḥiyyāt* (opere teatrali) di questi autori si presentavano in forma scritta, esse costituivano un genere letterario nuovo rispetto alle farse improvvisate, agli atti comici dei burattini o delle ombre, oppure alle scene recitate dai mimi e dai cantastorie, espressioni

tipiche del teatro popolare arabo, basate essenzialmente su canovacci e appartenenti indiscutibilmente alla sfera orale. Col tempo, l'appartenenza di tali nuovi testi alla scrittura e non più alla sola oralità determinò il graduale formarsi di un problema inusitato, riferito a tale ambito specifico, ossia il problema della scelta del veicolo linguistico da adottare nella composizione teatrale: la lingua colloquiale popolare (*al-luġa al-‘āmmiyya*), che offriva maggior spontaneità e un più immediato legame con il pubblico, ma restringeva l'auditorio alla zona in cui tale lingua dialettale era parlata e, quindi, limitava la possibilità di rappresentare il testo altrove? oppure la lingua letteraria classica ed elegante (*al-luġa al-fuṣḥā*), che poteva essere offerta a un ventaglio abbastanza ampio di persone fra la gente colta, in grado di capirla e apprezzarla indipendentemente dall'area geografica in cui aveva luogo la rappresentazione, ma che, essendo una lingua riservata alla scrittura, dava al testo un tono pomposo e artefatto, che mal si adattava alla necessaria spontaneità della recitazione sulla scena, ovvero alla fase legata alla pura oralità, nella vita di un testo teatrale?

L'alternanza dell'uno o dell'altro codice linguistico e, talvolta, la mescolanza dei due in uno stesso testo segnarono il cammino della scrittura teatrale nel tempo, determinando non poche discussioni al proposito tra coloro che consideravano la lingua *fuṣḥā* come l'unico veicolo possibile per un discorso letterario scritto, confinando inderogabilmente la *‘āmmiyya* alla sfera dell'oralità, e coloro che ritenevano indispensabile predisporre i dialoghi drammatici nella lingua colloquiale dialettale, che realmente veniva usata nelle conversazioni tra gente di ogni livello.

Finché la composizione di testi di letteratura drammatica nel mondo arabo fu allo stadio iniziale, stadio durante il quale venivano coltivati nel teatro gli aspetti di puro divertimento o al massimo di vago scopo moraleggiante, la *‘āmmiyya* fu usata senza grossi problemi per la farsa, la commedia, il melodramma. È noto che alla fine dell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento tali spettacoli ancora furoreggiavano, presentandosi con il linguaggio colorito della quotidianità: pare piacesse molto al pubblico ascoltare a teatro dialoghi realistici, conditi persino dagli errori di pronuncia degli stranieri che non parlavano bene né l'Arabo letterario né quello comune, oppure cullarsi nelle melodie delle canzoni popolari dialettali (*azġāl*), che venivano inserite con abbondanza nella recitazione sulla scena (Taymūr 1957: 19-29)

Ma quando i primi drammaturghi cominciarono a comporre testi impegnativi o tragedie, cercando di portare a un livello

artistico elevato il genere letterario del teatro scritto, oppure si accinsero a tradurre testi drammatici stranieri di rilievo, la lingua colta si rese sempre più necessaria. In tal modo, i primi lavori drammatici composti da autori di alto livello nel campo della letteratura non sempre si adeguarono al gusto del pubblico medio-basso, ma si proposero come esempi di *belles lettres*, in un elegante stile letterario. Ciò avvenne soprattutto in Egitto, dove poeti come Aḥmad Šawqī (1868-1932) o 'Azīz Abāza (1898-1969), composero nei primi decenni del secolo ventesimo drammi storici o patriottici in arabo, con versi raffinati e in lingua rigorosamente *fušḥā*.

In conseguenza di ciò, in Egitto, il divario fra la produzione drammatica composta in stile elevato e i testi comici o satirici recitati in prosa o in versi colloquiali si accentuò sensibilmente in quegli anni, suscitando l'interesse degli intellettuali e dei critici, che iniziarono ad occuparsene dal punto di vista teorico, estetico e linguistico, nonché come fenomeno sociale collegato alla modernità. In Egitto, si può affermare che attorno agli anni Trenta del Novecento il teatro fosse diventato ormai parte integrante della vita culturale locale e determinanti furono per il paese le prime sponsorizzazioni e i primi incoraggiamenti ufficiali del governo verso lo sviluppo dell'arte drammatica nazionale: nel 1935 fu fondata la prima compagnia teatrale nazionale egiziana, *al-Firqa al-Qawmiyya*, divenuta poi *al-Firqa al-Miṣriyya*, con finanziamenti governativi (Manzalawi 1977: 26); soggiorni di studio in Europa o assegnazione di premi in denaro per opere teatrali apprezzabili permisero ad alcuni giovani e promettenti drammaturghi di lavorare nel settore, di prendere contatto con il teatro occidentale, di conoscerlo a fondo e studiarne le radici, di confrontarsi criticamente con le correnti contemporanee (Badawi 1987).

A tali movimenti di apertura verso l'Occidente si affiancarono le spinte nazionalistiche e modernistiche nell'Egitto di quegli anni, che portarono gradualmente la letteratura ad una maggior attenzione nei confronti del realismo sociale locale e suscitavano scelte innovative anche nel campo della composizione teatrale, proponendo tematiche nuove e l'utilizzo di codici linguistici più meditati. Il ruolo svolto dai due fratelli egiziani Muḥammad (1892-1921) e Maḥmūd (1894-1973), della famiglia dei Taymūr, fu indubbiamente di grande rilievo in questo senso (Meisami e Starkey 1998: 761-763), poiché essi, componendo commedie di ispirazione sociale, dipinsero situazioni tratte dalla quotidianità, vissute da personaggi vivacemente ritratti anche nei loro aspetti

psicologici. Inserirono così il genere letterario della composizione drammatica nel contesto della letteratura realistica nazionale, componendo testi che di volta in volta si proponevano in *fushā* o in *'āmmiyya* a seconda delle necessità di ogni singola opera.

Con l'avvento del realismo sociale e le sperimentazioni dei due Taymūr o del coevo Tawfiq al-Ḥakīm in campo linguistico (Fāḥūrī 1986: 31-35), si acuirono ovviamente anche le discussioni fra chi riteneva che la lingua *fushā* potesse esprimere qualsiasi concetto moderno, al limite adattandovisi con nuove espressioni, e chi reclamava una dignità letteraria anche per la *'āmmiyya*, non semplice dialetto, ma lingua viva e realmente parlata da tutta la popolazione, a qualsiasi livello sociale. Tali diatribe teoriche non si svilupparono soltanto attorno ai testi di letteratura drammatica, bensì attorno alla forma da utilizzare per esprimere al meglio tutti i dialoghi nella letteratura scritta, fosse essa costituita da romanzi o da novelle o da qualsiasi altro genere letterario in uso.

2. Il tema del rapporto tra oralità e scrittura nella letteratura teatrale si inseriva dunque in un contesto generale comune a tutte le composizioni letterarie nelle quali la presenza di dialoghi realistici richiedesse una scelta linguistica adeguata. È tuttavia innegabile che le esigenze specifiche del teatro si imponessero con caratteristiche del tutto particolari, come si può osservare attraverso l'analisi del fenomeno teatrale arabo nel tempo.

Un primo spunto di riflessione può essere suscitato da alcune osservazioni generali formulate da Jean Lecerf (1932: 179-258) a proposito delle lingue in cui siano manifesti sintomi di poliformismo, come la stessa lingua araba. Giustamente l'autore sottolinea che, di norma, la letteratura dialettale parte da una fase espressiva legata all'oralità e alle sue varianti, per assumere poi una forma stigmatizzata nella scrittura; che tale passaggio dalla parola orale allo stato scritto o alla stampa avviene spesso spontaneamente, in una determinata fase dell'evoluzione intellettuale di una società; che un esempio di questo si può cogliere anche nel movimento culturale avvenuto nell'epoca classica araba, durante il quale si sentì il bisogno di procedere alla redazione scritta della poesia beduina preislamica, conservata fino ad allora soltanto nella memoria; e che un esempio simile, in epoca moderna, si può cogliere agli inizi del Novecento, quando si manifestò nel mondo intellettuale arabo l'esigenza di dare un codice definitivo ad alcune espressioni di letteratura orale, mettendole in forma scritta e «giungendo in

tal modo a creare una fase nuova e originale della letteratura araba contemporanea» (Lecerf 1932: 192).

A questo proposito, tuttavia, è possibile osservare che nello specifico campo della letteratura teatrale avviene di norma anche un processo inverso a quello evidenziato da Lecerf, ovvero che ogni testo letterario drammatico, composto in forma scritta e in una versione dunque prettamente statica, può entrare (o rientrare) a far parte dell'ambito dell'oralità e delle sue eventuali varianti, in seguito alla recitazione sulla scena per bocca degli attori. In questo caso, dunque, la successione normalmente costituita dal passaggio dalla lingua parlata (fase iniziale) alla lingua scritta (fase evolutiva successiva) viene invertita, poiché ha luogo un processo di cambiamento che parte dalla scrittura per giungere in seguito all'oralità. In una lingua come l'arabo, che presenta forti connotazioni diglossiche, è possibile che ciò conduca alla formazione di alcuni problemi strettamente collegati a tale passaggio, dalla scrittura all'oralità, piuttosto che viceversa. Come già si è fatto notare, infatti, la lingua araba si esprime attraverso due diversi linguaggi nettamente separati, la *'āmmiyya* per l'oralità e la *fushḥā*. per la scrittura, in occasioni e con codici totalmente diversi; ossia, per ribadire tale concetto, si possono usare le parole di W. Marçais, che nel 1930 scriveva:

Essa si presenta sotto due aspetti, sensibilmente differenti: una lingua letteraria scritta, che non è mai parlata da nessuno, e vari diversi linguaggi parlati nelle diverse aree geografiche, usati come unica lingua per la conversazione a tutti i livelli, popolari o eruditi. (cit. in Lecerf 1932: 190)

Il problema che si pose ai primi drammaturghi arabi fu dunque quello di riuscire a superare tali diversità senza sacrificare troppo l'uno o l'altro dei due codici linguistici, tenendo conto delle esigenze del testo scritto e invariabile, ma anche di quelle del testo recitato di volta in volta a teatro, dinnanzi a un pubblico composito e per bocca di attori continuamente diversi e quindi sottoposto e eventuali variazioni.

Con lo sviluppo della critica letteraria araba relativa al teatro, si aggiunse un'ulteriore questione, legata alla difficoltà di classificazione dei testi di letteratura drammatica, in quanto la loro natura variabile, sempre oscillante tra la sfera della scrittura e la sfera dell'oralità, comportava facilmente una disomogeneità metodologica, sia di approccio che di risultati. Perfettamente conscio di ciò, lo stesso Lecerf proponeva di prendere come punto di partenza per uno studio del settore una suddivisione in tre gran-

di gruppi, collocando nel primo i testi che facevano parte della letteratura orale araba tradizionale e che erano conservati per iscritto senza far loro subire alterazioni; nel secondo i testi che rientravano nell'ambito delle forme compositive nuove introdotte nella letteratura araba moderna, per le quali la parola «parlata» era altrettanto importante di quella «scritta», come, per esempio, i pezzi in dialetto nati per il teatro, ma anche per il cinema, la radio, la televisione, o, comunque, derivanti da linguaggi legati all'oralità; nell'ultimo, infine, i testi che comprendevano espressioni legate all'ambito dialettale, ma che non erano nati per essere declamati oralmente, bensì per essere letti come opere scritte (Lecerf 1932: 190).

Utilizzando tale classificazione, nelle riflessioni che seguono l'attenzione sarà rivolta ai testi appartenenti al secondo gruppo, nei quali è stato ed è tuttora molto forte il legame fra oralità e scrittura.

3. Sul tema specifico dell'introduzione della lingua orale nella letteratura scritta per il teatro, possono essere particolarmente interessanti alcune osservazioni contenute in uno studio di Jaroslav Stetkevich, nel quale il critico fa notare gli elementi di rilievo che, dal punto di vista linguistico, segnano il percorso evolutivo del teatro arabo moderno. Egli individua a questo scopo cinque fasi, collegate al linguaggio in uso nella letteratura drammatica dai suoi inizi alla prima metà del Novecento (Stetkevich 1975: 152-166).

Nella prima fase, quella dei cosiddetti pionieri del teatro arabo (Nağm 1980), ossia dei siro-libanesi Mārūn al-Naqqāš e Abū Ḥalīl al-Qabbānī, il critico osserva l'uso di una lingua che non sarebbe corretto chiamare *fushā* classica, perché in realtà – egli sottolinea – fu la forma di un arabo scritto che si era venuti ad usare nella metà del secolo XIX, cioè il prodotto finale di una cultura letteraria in movimento.

La seconda fase, secondo Stetkevich, coinciderebbe con la maturazione di una maggior coscienza della necessità di creare un vero teatro arabo moderno, alla pari di quello europeo. Tale nuova sensibilità sarebbe stata legata alle prime sperimentazioni di realismo sociale nella letteratura drammatica e sarebbe emersa per la prima volta nei lavori letterari dei due fratelli Taymūr e in particolare con il più vecchio di essi, Muḥammad, che già nel 1918 aveva colto nella *'āmmiyya* la propria più naturale espres-

sione, donando a tale linguaggio una completa dignità letteraria.

La fase successivamente individuata da Stetkevich vede stabilirsi al Cairo le prime compagnie teatrali professionali, come quelle di Ġūrġ Abyaḍ e di Yūsuf Wabhī, il che costrinse la letteratura teatrale a operare secondo parametri meglio definiti, con una separazione più chiara fra testi in lingua colloquiale e testi in lingua letteraria, in modo da permettere la formazione e il mantenimento di repertori specifici in seno a ciascuna compagnia (Abu Naga 1972: 213-231).

Nella quarta fase individuata dal critico, tale separazione già netta di ruoli, scopi e ambiti fra i due codici linguistici, all'interno del linguaggio della letteratura teatrale, si accentuò ulteriormente. In Egitto fece la propria apparizione il dramma storico autoctono, con figure di rilievo come Faraḥ Anṭūn (1874-1922), Ibrāhīm Ramzī (1884-1949), o il già citato poeta e drammaturgo Aḥmad Šawqī, che spinsero all'uso esclusivo della *fusḥā* e, contemporaneamente, andò affermandosi il dramma sociale inaugurato dagli egiziani Muḥammad e Maḥmūd Taymūr, o dal libanese Miḥā'il Nu'ayma (1889-1989), autori accomunati dalla percezione del bisogno di dare connotazioni specifiche alla parlata dei loro diversi eroi, anche – se necessario – adottando soluzioni arbitrarie di compromesso, cioè mescolando nei propri drammi entrambi i linguaggi (il colloquiale parlato e il letterario scritto), in conformità del livello sociale e culturale dei protagonisti. In tal modo, nel testo teatrale veniva a verificarsi concretamente quello che potrebbe essere chiamato un «linguaggio arabo diviso in due livelli di parlata: a seconda di come uno parlava, denotava uno stile, una maniera di essere, un livello di esistenza sociale», tanto che si poteva parlare di «due stili, uno basso e uno elevato, chiaramente distinguibili nel modo di parlare dei personaggi di teatro di allora» (Stetkevich 1975: 155).

Una quinta e ultima fase infine coinciderebbe, secondo il critico, con la definizione distinta di *ta'rīb* (arabizzazione) per testi in arabo letterario classico e di *tamṣīr* (egizianizzazione) per testi in arabo egiziano parlato, distinzione particolarmente usata nel caso di traduzioni o adattamenti dalla letteratura teatrale straniera, ma in realtà coincidente grossomodo con il processo di creazione di tragedie oppure di commedie, in un rapporto gerarchico che, secondo i canoni aristotelici, poneva il genere della commedia ad un gradino più basso di quello della tragedia (Mandūr s.d.: 117).

Accanto a tali osservazioni di Stetkevich, è forse opportuno aggiungere qualche altra riflessione di carattere storico. Il tribo-

lato regno del vicerè Ismā'il coincise con una grande attenzione governativa nei confronti dell'arte drammatica, considerata come un utile mezzo perché l'Egitto potesse guadagnare maggior prestigio agli occhi dei sudditi e degli europei (Vatikiotis 1991). E non è casuale il fatto che, dopo l'inaugurazione al Cairo del teatro dell'Opera nel 1869, con la rappresentazione del *Rigoletto* di Verdi, si affermassero e raggiungessero grande notorietà tre scrittori appoggiati dal governo, il già citato Ya'qūb Ṣanū', 'Uṭmān Ġalāl e 'Abd Allāh Nadīm, ognuno dei quali utilizzò a suo modo la lingua teatrale, tutti e tre peraltro convergendo sull'uso del dialetto egiziano, adottato totalmente o parzialmente nelle loro commedie per scopi nazionalistici. Il primo di costoro, Ya'qūb Ṣanū', identificandosi nel movimento nazionalista e rivoluzionario dell'epoca, scrisse una serie di *sketches* in lingua colloquiale egiziana, satireggianti la società locale di allora e, in particolare, la figura del vicerè con i suoi sprechi e i suoi errori; in tal modo, come osserva Luwīs 'Awaḍ, lo scrittore fu uno dei primi sostenitori egiziani di una letteratura impegnata politicamente e i suoi scritti, che riuscirono a raggiungere un gran numero di persone proprio per l'uso che vi fece del dialetto locale, possono essere considerati oggi come il primo esperimento egiziano di realismo sociale ('Awaḍ 1975: 180). 'Abd Allāh Nadīm cercò di continuare in forma e contenuto la tradizione rivoluzionaria di Ṣanū', dopo il di lui esilio a Parigi, alla fine del secolo diciannovesimo, e i suoi dialoghi in lingua parlata egiziana furono a loro volta molto noti all'interno del movimento rivoluzionario di 'Urābī. A 'Uṭmān Ġalāl si deve il merito di aver tradotto in versi dialettali egiziani quattro tragedie di Racine e quattro commedie di Molière: uomo molto colto, egli seppe usare la *'ammiyya* in testi letterari scritti, così abilmente da donare alla lingua parlata dell'epoca una dignità letteraria inusitata; un esempio importante di ciò si può notare nel suo testo dal titolo *Ṣayḥ Maṭlūf*, tratto dal *Tartufo* di Molière (Abu Naga 1972: 109; 'Awaḍ 1975: 181).

Dal punto di vista storico, si può affermare che, nella seconda metà dell'Ottocento, gli esperimenti linguistici dei drammaturghi egiziani provavano che il movimento di supporto all'uso del linguaggio vernacolare nella letteratura teatrale fu una delle espressioni dell'Egitto secolare dell'epoca, fondamentalmente anticlericale e nazionalista. Gli eventi politici successivi, con l'avvento del vicerè Tawfiq e l'occupazione britannica, condussero ad un graduale seppur temporaneo inaridimento della produzione teatrale egiziana, tanto che, alla morte di Tawfiq nel 1894, l'Egitto,

apparentemente si mostrava di nuovo privo di una letteratura teatrale autoctona che fosse in grado di competere con gli altri generi letterari diffusi all'epoca ('Awaḍ 1975: 180-181).

Sotto il profilo linguistico è da osservare che, quando, nei primi anni del Novecento, la drammaturgia e lo spettacolo teatrale si revitalizzarono con figure rilevanti come Iskandar Farah, Naḡīb Haddād, Salāma Ḥiḡāzī, o Aḥmad al-Šāmī, la scrittura drammatica non usò più come lingua predominante il dialetto, non avendo più tale strumento linguistico alcun significato sociale o politico: la letteratura teatrale dell'epoca era costituita essenzialmente da drammi storici di ispirazione locale o traduzioni di testi di autori occidentali come Shakespeare, Rostand o Dumas, nei quali si coglie un inequivocabile fervido ossequio alla lingua *fuṣḥā*. Tuttavia, se è da ricordare che proprio in quegli anni svolse la sua intensa attività poetica il già citato Aḥmad Šawqī, al quale si deve il coronamento dello splendore dell'arabo letterario nel teatro arabo moderno con versi di alto livello artistico, è peraltro da sottolineare anche che, paradossalmente, proprio le elaborate composizioni poetiche di quei decenni contribuirono al temporaneo successivo disuso del dramma in arabo classico per una generazione, perché, ampliando vieppiù il divario fra forma e contenuto nel testo drammatico, esse erano viste dagli occhi dei liberal-rivoluzionari dell'epoca come uno strumento di discriminazione atto ad accentuare e preservare la distinzione fra le masse e l'*élite* colta (Badawi 1987: 207-214).

Così, dalla rivoluzione del 1919 in poi (Vatikiotis 1991: 249-272), si andò diffondendo una rinnovata tendenza all'uso del dialetto nella letteratura scritta quale veicolo ideale per l'arte impegnata politicamente, in testi facilmente comprensibili al grosso pubblico. Ciò giunge a confermare che la presenza della lingua parlata nei testi di letteratura teatrale scritta può essere considerata uno dei segni distintivi dei periodi rivoluzionari, pervasi da un forte sentimento nazionalistico e nei quali i tre elementi, quello della rivoluzione politica, quello della letteratura impegnata e l'uso del vernacolo nei testi scritti si vedono procedere di pari passo.

4. Di fatto, nella letteratura teatrale egiziana, attorno agli anni Trenta-Quaranta del Novecento, si coglie il delinarsi di tre possibili metodi compositivi. Il primo di questi prevedeva la scrittura dello stesso pezzo teatrale in due diversi modi, con

due livelli linguistici differenti, a completamento l'uno dell'altro: un testo in arabo colloquiale egiziano, per essere pubblicato e soprattutto rappresentato in Egitto, e un altro testo in arabo letterario, per essere diffuso al di fuori del paese. Per esempio, Maḥmūd Taymūr usò questo metodo per i suoi lavori *Abū Sūša* e *al-Mawḳib* (La processione), pubblicati in arabo colloquiale al Cairo in *al-Hawādīt*, nel 1941, e ripubblicati in arabo letterario a Damasco nel 1943, per essere compresi anche dal pubblico siriano (Manzalawi 1977: 28, nota 40). Un secondo metodo possibile era basato sulla composizione del pezzo soltanto in *fushḥā*; un terzo prevedeva la composizione unicamente in *'āmmiyya*. La mancanza di coerenza e, soprattutto, la scarsità di basi teoriche sulle quali fondare l'una o l'altra scelta linguistica furono percepite come un grosso limite dai puristi e dai letterati dell'epoca, che si accinsero ad affrontare il problema con metodi meno empirici. Non fu un percorso facile e se ne intuiscono le asperità scorrendo i testi critici sull'argomento, così come si osservano le scelte di compromesso necessariamente accettate dai drammaturghi, allorché i tempi non ancora maturi non permettevano l'assunzione di posizioni definitive.

Un esempio perfetto di ciò è rilevabile in Tawfiq al-Ḥakīm, padre e pilastro del teatro arabo cosiddetto «intellettuale». Egli, dopo uno splendido esordio nel 1933 con un testo in lingua rigorosamente classica, *Ahl al-kaḥf* (La gente della caverna), osò adottare la lingua parlata nei dialoghi del suo romanzo realistico *'Awdat al-rūḥ* (Il ritorno dello spirito), dello stesso anno, e, poco dopo, in qualcuno dei suoi testi teatrali di ispirazione sociale, riuniti nel 1950 nel volume dal titolo *Masraḥ al-muḡtama'* (Il teatro della società). Negli anni Cinquanta e Sessanta lo scrittore mostrò di ritornare spesso sull'argomento, conscio dell'importanza di una corretta scelta linguistica, soprattutto nell'ambito teatrale. La sua commedia *al-Ṣafqa* (L'affare), del 1956, contiene un'interessante appendice critica intitolata *Bayān* (Dichiarazione), nella quale egli esprime chiaramente i propri dubbi circa l'uso indiscriminato o della lingua *fushḥā* o della *'āmmiyya* nelle opere di teatro (al-Ḥakīm 1956: 159-162). Qualche anno più tardi, in una nota al margine della sua commedia *al-Warṭa* (La difficoltà), del 1966, cercò di indicare una strada per evitare l'uso del dialetto *tout-court* nel teatro, presagendo la possibilità di realizzare una auspicabile convergenza fra i due codici di linguaggio, popolare/colloquiale/orale, da un lato, e colto/letterario/scritto, da un altro (al-Ḥakīm 1966: 189-199). Forse spinto ad assumere una posizio-

ne di compromesso al fine di essere accolto nell'Accademia della lingua araba ('Awaḍ 1975: 183), al-Ḥakīm, in tali note inserite nella commedia *al-Warṭa*, propose di creare una terza lingua (*al-luġa al-tālīta*), usata solo per il teatro, non troppo discosta dalla *fushḥā*, ma semplificata in alcuni suoi aspetti strutturali, e, contemporaneamente, affidata a vocaboli il più possibile presenti anche nella *'āmmiyya*. In realtà tale proposta, alquanto artificiosa, non risolse la questione e lo stesso al-Ḥakīm fece scarsissimo uso di questo espediente (Montaina 1973: 742-755). Il testo contenente le sue teorie è però interessante perché, alla luce delle idee ivi contenute, emergono alcune sfaccettature del problema, così come potevano essere percepite all'epoca.

Innanzitutto vi si coglie il suo rammarico per il fatto che, al momento di mandare in scena una commedia da lui composta in arabo letterario, ci fosse sempre bisogno che qualcuno la modificasse in direzione dell'arabo dialettale prima che essa fosse portata nei teatri del Cairo (*al-Warṭa*: 189). Ciò denota chiaramente il perdurare dell'oscillazione fra *'āmmiyya* e *fushḥā* nel linguaggio teatrale, dopo la prima metà del secolo, nonché il protrarsi del metodo della doppia versione di uno stesso testo, a seconda che questo fosse destinato alla lettura oppure alla rappresentazione scenica, in patria o altrove nel mondo arabo.

Altrettanto interessante è leggere le successive annotazioni teoriche di Tawfiq al-Ḥakīm a proposito dei problemi linguistici della società a lui contemporanea, nelle quali egli presagiva per la lingua dialettale un progressivo inaridimento e poi una fine definitiva, in quanto – secondo lui – l'aumentare dell'istruzione media della popolazione avrebbe condotto sicuramente, oltre che all'aumento del numero dei lettori di opere letterarie, anche alla crescita del numero dei lettori di giornali e degli ascoltatori di radio, televisione, cinema e teatro: l'uniformarsi della popolazione alla lingua dei *media* sarebbe stata secondo al-Ḥakīm un fenomeno naturale, con la conseguente caduta in disuso del dialetto (*al-Warṭa*: 197).

Nel testo in questione, egli cercò anche di dimostrare che il divario fra i due codici linguistici era di fatto inesistente, riconoscendo nella lingua orale un forte legame genetico con la lingua letteraria, della quale essa avrebbe semplicemente snellito alcuni tratti caratteristici e avrebbe corrotto alcuni aspetti fonetici. Contemporaneamente si colgono nelle sue righe alcune considerazioni di fondo sul fatto che la *fushḥā* moderna fosse diventata ormai uno strumento d'espressione agile e accessibile ai più. Ed egli

afferma che anche il teatro, come la stampa periodica, avrebbe potuto cercare di adattarsi a tale evoluzione, evitando così di creare dei dialoghi scollegati dalla realtà quotidiana; ma esortò anche a non coltivare troppo le espressioni pesanti o volgari della lingua parlata, e di non introdurre a forza nel teatro, poiché la conseguenza di ciò sarebbe stata a sua volta la creazione di un dialogo innaturale, quasi caricaturale, inventato per la scena, visto che quasi nessuno parlava più in dialetto a quella maniera (*al-Warṭa*: 194-5).

In conclusione alle sue note, l'Autore intravide infine nell'avvicinamento dei due linguaggi un importante strumento di unificazione per tutti i paesi del mondo arabo e invitò i propri connazionali a migliorare il dialetto portandolo per quanto possibile verso la lingua letteraria, in modo che il dialetto «purificato» potesse diventare la lingua parlata unica per tutti. A questo proposito si può notare che l'espressione usata dall'Autore nel suo testo è addirittura quella di *al-ʿāmmiyya al-fuṣḥā* (colloquiale forbito), neologismo che chiaramente denota il desiderio di al-Ḥakīm di superare il corrente divario fra i due linguaggi, l'uno normalmente orale e l'altro solitamente scritto (Montaina 1973: 752).

5. All'incirca nello stesso periodo, ovvero attorno alla metà del Novecento, altri scritti teorico critici sul teatro arabo moderno, apparsi nella stampa specializzata e in pubblicazioni dedicate allo studio di problemi letterari, denotavano che la scrittura della lingua parlata era un vivace argomento su cui discutere in quanto a metodi, opportunità e forme, soprattutto nell'uso teatrale. Se ci si sofferma a riflettere sulle teorie avanzate a questo proposito da Maḥmūd Taymūr, è facile percepire quanto si fosse ancora lontani da una vera e propria letteratura drammatica dialettale e, contemporaneamente, con quanta chiarezza l'Autore percepisse la necessità di inserire l'elemento orale nel testo teatrale scritto.

Nel suo lungo saggio critico *Dirāsāt fī al-qīṣṣa wa-al-masrah* (Studi sulla narrativa e il teatro), un capitolo specifico (Taymūr: 269-275) è dedicato alla lingua teatrale (*luġat al-masrah*). La lettura di tale saggio e la riflessione critica sulle posizioni assunte dall'Autore possono essere significative. Innanzi tutto è possibile rilevare in lui una sorta di cautela nel destreggiarsi in un argomento che probabilmente all'epoca era ancora terreno minato. Ossia, non è certo un caso che egli si affanni ad affermare, fin dall'esordio, l'indiscutibile superiorità della lingua *fuṣḥā* nel campo letterario;

dice infatti: «La prima cosa in cui io penso uno scrittore debba impegnarsi a fare è scrivere in *fusḥā*, la lingua dell'eloquenza e della cultura»; poco dopo, a conclusione di un lungo encomio per la raffinatezza di tale lingua, la sua stabilità nel tempo, la sua musicalità espressiva e strutturale, la finezza delle regole di grammatica e di sintassi, l'efficacia espressiva in ogni epoca e in ogni ambiente culturale, l'Autore giunge ad affermare che essa è «la lingua dell'immortalità e della stabilità, per esprimere i concetti della cultura e le esigenze della scienza, delle arti, delle lettere» (p. 269).

Tuttavia, Taymūr stesso si chiede se la lingua araba abbia mai conosciuto, in qualche epoca della sua storia, il testo teatrale; e la sua sincera risposta è che, in effetti, nessun documento scientifico è in grado di provare che questo tipo di letteratura fosse diffusamente coltivato prima dell'avvento dell'epoca moderna, ossia fino a una settantina d'anni prima, in Egitto. Egli dice espressamente: «La *masraḥiyya* è ancora una novità in Oriente, dopo che è stata introdotta all'improvviso dall'Occidente». E ancora, poco più avanti ammette: «Noi non abbiamo al proposito, in eredità dal nostro passato letterario, né convenzioni né tradizioni da poter seguire» (p. 270). Ottenuto in tal modo una sorta di svincolo dai prescritti legami di sudditanza nei confronti della lingua classica, l'Autore affronta poi più liberamente il vero problema che lo assilla, come uomo di lettere e, soprattutto, come uomo di teatro.

Giunge così a toccare alcuni punti salienti della questione, primo fra tutti il fatto che uno scrittore, quando si accinge a scrivere una *masraḥiyya*, sa bene che il suo testo è destinato quasi sicuramente alla rappresentazione a teatro e che sarà rivolto a un pubblico di classi diversificate.

Quindi – egli dice – per giungere al profondo dei cuori della gente il drammaturgo deve poter raggiungere le orecchie con una lingua alla quale esse sono abituate e rivelare agli occhi scene che essi conoscono con familiarità.

In pratica, l'Autore evidenzia il pericolo che un testo teatrale rappresentato sulla scena sia accolto freddamente dal pubblico, se quest'ultimo si sente estraneo ad esso; perciò, invita ogni drammaturgo ad essere chiaro e immediato nella forma e nel contenuto del suo testo.

Infatti, – egli dice – se il racconto è pervaso da parole difficili da comprendere, il collegamento fra gli astanti e gli attori sulla scena può

interrompersi; e quando si spezza questo collegamento svaniscono l'efficacia e l'utilità della letteratura teatrale.

Se si trattasse di un testo basato solo sulla scrittura, il problema della sua comprensione immediata sarebbe minore – egli puntualizza – in quanto il lettore potrebbe estrapolare dalle frasi ciò che per lui è difficile e poi riflettere con calma sul significato delle parole astruse. Ma a teatro – rileva ancora Taymūr – non è opportuno presentare cose che il pubblico fatica a comprendere e il cui significato può essere oscuro (p. 271).

Stabilito che il primo obiettivo dello scrittore di teatro è dunque quello di esprimersi in un modo evidente e chiaro per essere velocemente capito sulla scena, l'Autore passa a riflettere su un secondo argomento, basilare nel percorso di valutazione per la scelta della lingua da usare in un testo teatrale: la *masraḥiyya* è la presentazione di eventi tratti dall'essenza della vita e i personaggi devono essere raffigurati in un modo di parlare il più vicino possibile a quello reale, in una lingua che li caratterizzi nelle loro peculiarità e che sia la più appropriata affinché lo scrittore teatrale raggiunga il suo scopo, ovvero quello dell'immediatezza della comprensione e della profondità del legame con il pubblico (p. 272). «Forse, – egli dice – uno potrebbe chiedersi se la *fusḥā* sia in grado di esprimere in modo adeguato ciò che vuole dire l'autore della *masraḥiyya*»; ma di fronte a tale interrogativo la risposta dell'Autore è chiarissima: la *fusḥā* non è mai in grado di svolgere tale ruolo, in quanto

è la lingua della scrittura, non dell'oralità e della conversazione e, proprio per questa sua peculiarità, non è in grado di inviare un messaggio diretto alle diverse categorie di persone che assistono alla rappresentazione. (p. 272-273)

Perciò egli conclude che «la scrittura teatrale deve essere in lingua colloquiale», ed è a tale scelta che Taymūr si indirizza. Poco più avanti, sottolineando il proprio pensiero con maggior forza, egli dice ancora:

Fra noi, in Egitto, ci parliamo in *'āmmiyya*, perciò le nostre orecchie sono abituate a questa lingua e traggono piacere da questo modo di parlare, che sentono in ogni luogo e che lega le nostre vite egiziane. Così, quando lo spettatore egiziano assiste a una rappresentazione teatrale il cui dialogo è in *'āmmiyya*, sente tale lingua penetrare nel suo intimo, la apprezza e le sue orecchie ne traggono diletto. (p. 273)

Tuttavia, conscio della profonda diversità di ruoli e di caratteristiche fra la scrittura e l'oralità, l'Autore ritorna ai propri dubbi riguardo alle scelte linguistiche nella letteratura drammatica, separando i due momenti, quello della composizione scritta e quello della recitazione orale e, soprattutto, evidenziando la possibilità che un testo teatrale abbia due scopi diversi, l'uno legato alla lettura e l'altro connesso all'ascolto. Afferma infatti:

La lingua è soltanto un semplice strumento per esprimersi. È abbastanza ovvio che la *masraḥiyya* sia composta e scritta, nella maggior parte dei casi, per essere rappresentata sulla scena: su questo io ho basato le mie idee e da questo ho tratto le ragioni che mi conducono alla scelta della *'āmmiyya*. Ma soltanto come lingua da adottare per il «romanzo recitato» (*al-rivāya al-mumattala*), poiché, se la *masraḥiyya* è prodotta per essere letta, è prioritario che essa sia scritta nella lingua della lettura, ovvero in *fushḥā*. Questo perché, nella nostra vita normale, noi siamo divisi in due lingue: udiamo e parliamo la *'āmmiyya*, quando comunichiamo fra noi nelle nostre conversazioni, ma i nostri occhi sono abituati alla *fushḥā*, quando leggiamo o scriviamo. Se producessimo una *masraḥiyya* destinata alla lettura scrivendola in *'āmmiyya*, il nostro occhio si infastidirebbe; e se producessimo una *masraḥiyya* destinata alla recitazione scrivendola in *fushḥā*, il nostro orecchio soffrirebbe per qualcosa che troverebbe inaccettabile. (p. 274)

Entrando poi nello specifico delle proprie scelte, Taymūr non manca di fare precisi riferimenti alla corrente letteraria del realismo, alla quale egli sente di appartenere:

È evidente che io intendo, con la *masraḥiyya* espressa in *'āmmiyya*, fare riferimento a quell'opera egiziana moderna, dotata di sfumature locali specifiche, che descrive il nostro ambiente di oggi e la nostra vita attuale. Invece, sia la *masraḥiyya* tradotta che quella composta per descrivere periodi storici a noi lontani o vicini è opportuno che siano composte in *fushḥā*, dato che ciò non le priva di nessuna delle caratteristiche di cui ho parlato prima, nel mio studio, e per le quali sono stato spinto a dire che preferisco scrivere le mie opere teatrali in *'āmmiyya*. (p. 275)

Infine, le sue ultime osservazioni sull'argomento in questione riguardano un aspetto strettamente legato alla ricezione della letteratura drammatica in dialetto nella società arabo-egiziana dell'epoca, aspetto nel quale si sente ovviamente coinvolto. Conclude infatti dicendo:

Lo scrittore di teatro, se preferisce la *'āmmiyya* alla *fushḥā* – ed è il caso del Nostro – intraprende una semplice sperimentazione letteraria, in quest'epoca confusa le cui correnti non sono stabili dal punto di vista linguistico, né dal punto di vista dei metodi della letteratura. Lo scrittore

getta così fra le mani del pubblico la sua sperimentazione, in attesa di un giudizio positivo o negativo, ma soltanto il tempo sarà in grado di definire quale sia la spinta verso le epoche nuove. Qualsiasi previsione al riguardo è una profezia incerta e una mera supposizione. (p. 275)

6. Nella letteratura drammatica, l'alternanza tra l'uso della lingua dialettale e quello della lingua colta, fu dunque costante nel tempo e la scelta dell'uno o dell'altro codice linguistico – come si è potuto vedere da questi brevi accenni – fu spesso determinata dalle diverse tendenze personali e artistiche degli autori. Soltanto dopo la metà del secolo ventesimo è forse possibile cogliere un tangibile avvicinamento fra i due diversi linguaggi, quando ormai la *fušḥā* scritta aveva subito parecchie semplificazioni (non tanto sintattiche quanto stilistiche) ed il gusto estetico si era ammodernato, e quando già, nel contempo, l'uso della lingua orale *'āmmiyya* in alcuni testi scritti si era sufficientemente diffuso, pur tra alterne e vivaci discussioni di carattere stilistico letterario.

Dopo la rivoluzione nasseriana, l'Egitto vide un rinnovato trionfo del vernacolo nel teatro, poiché tale lingua appariva in generale più «democratica» della *fušḥā* ('Awaḍ 1975: 187). A questo proposito, possono essere interessanti le osservazioni di Paolo Minganti, all'inizio degli anni Sessanta, circa l'uso di introdurre nella stampa egiziana espressioni tipiche della lingua parlata. Egli notava che molti dei discorsi del presidente Ḡamāl 'Abd al-Nāṣir erano pubblicati integralmente, sulla base delle presumibili registrazioni fatte contestualmente al discorso, comprese le espressioni ivi contenute legate all'oralità popolare (Minganti 1961: 502-506). Notava anche che, tra il '57 e il '60, il fenomeno si era intensificato anziché attenuarsi, forse perché l'arte oratoria di Nāṣir si era fatta sempre più coinvolgente, non solo quando si indirizzava alle masse, ma anche quando si rivolgeva a giornalisti o a universitari (Minganti 1961: 504). A ragione il critico percepì chiaramente l'importanza di questa nuova abitudine della stampa quotidiana egiziana, per le considerazioni di interesse linguistico che essa implicava:

Essa aveva dato una sensibile estensione all'uso scritto del dialetto, introducendolo in testi aventi più vasta diffusione e ai quali si tende ad annettere un valore storico.

Tuttavia, anche nelle sue osservazioni di allora si vede persistere il dubbio circa la direzione che avrebbe assunto questa tendenza nel

futuro, se a vantaggio della generalizzazione del dialetto in tutti i settori, secondo un fenomeno già in corso e collegato in gran parte alla diffusione del cinema e della radio, oppure a favore di una sorta di popolarizzazione della lingua classica, sulla scia di una tendenza letteraria che coglieva nella semplificazione stilistica i segni necessari per il verificarsi di un ammodernamento generale. (Minganti 1961: 506) Oggi, a distanza di quasi mezzo secolo, è possibile forse fare una sintesi degli eventi collegati al fenomeno percepito da Minganti nel '60 e, soprattutto, analizzare le scelte linguistiche attuate dalla generazione di scrittori che operarono in quel periodo. La loro delusione per l'epoca nasseriana e le sue promesse, la loro ribellione nei confronti di canoni e tradizioni ormai vetusti, il loro *shock* per la disfatta politica e militare del '67, li condussero infatti anche a nuove sperimentazioni linguistiche, oltre che letterarie (al-Rā'ī 1975: 167-178), sia nel genere della narrativa che in quello della poesia e della drammaturgia.

Come fa notare Roger Allen in un suo studio critico della fine degli anni Ottanta, a proposito della diatriba relativa alla scelta del veicolo linguistico da adottare nei testi teatrali, i punti essenziali da tenere in considerazione sono essenzialmente due: la prima vera questione non è quella di determinare lo scopo per cui l'opera teatrale è stata composta (per la lettura o per la recitazione), così come non lo è nemmeno quella dell'eventuale applicabilità del colloquiale come mezzo espressivo nel dramma. Un primo vero problema è l'accettabilità del dramma in lingua colloquiale come un degno contributo alla letteratura (Allen 1979: 122). Le posizioni critiche più avverse come quelle sostenute da Ṭāha Ḥusayn (1889-1973), o quelle più moderate e possibiliste di Muḥammad Mandūr in quest'ambito, sono superate, secondo Allen, dall'esistenza di un secondo problema, che agli inizi degli anni Ottanta non appariva ancora per nulla risolto: il fatto indiscutibile che qualsiasi forma di oralità nella scrittura di un testo teatrale coincidesse con la scelta di un dialetto locale in cui esprimere tale «parola parlata», con il conseguente inevitabile limite di una comprensione limitata alla sola area geografica in cui tale lingua dialettale era effettivamente usata (Allen 1979: 123-124).

Riferimenti bibliografici

- ALLEN, R., «Egyptian Drama after the Revolution», *Edebiyat* 4 (1979), p. 97-139. *
- ABUL NAGA, A., *Les sources françaises du théâtre égyptien (1870-1939)*, Alger, Société National d'Édition et Diffusion, 1972. *
- 'AWAD, L., *Problems of the Egyptian Theatre*, in R.C. OSTLE (a cura di), *Studies in Modern Arabic Literature*, London, University of London, 1975, p. 179-193. *
- AZIZA, M., *Regards sur le théâtre arabe contemporain*, Tunis, Maison Tunisienne de l'Édition, 1970.
- BADAWI, M.M., *Modern Egyptian Drama in Egypt*, Cambridge, University Press, 1987. *
- , *Early Arabic Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988. *
- AL-BAHRĀ, N., *Aḥādīṭ wa-tağārib masraḥiyya*, Dimašq, Ittiḥād al-kuttāb al-'Arab, 1977. *
- BARBOUR, N., *The Arabic Theatre in Egypt*, «Bulletin of the School of Oriental Studies», VIII, 1935-37, p. 173-187. *
- DĀĞIR, Y.A., *Mu'ğam al-masraḥiyyāt al-'arabiyya wa-al-mu'arraba*, (1848-1975), Bağdād, Dār al-ḥurriyya li-al-ṭibā'a, 1978.
- DUGMĀN, M.S.H., *al-Usūl al-tārīḫiyya li-naš'at al-drāma fī al-adab al-'arabī*, Bayrūt, al-Ġami'a al-'arabiyya fī Bayrūt, 1973.
- AL-FAḤŪRĪ, H., *Tārīḫ al-adab al-'arabī*, Bayrūt, Dār al-ğīl, 1986. *
- AL-ḤAKĪM, T., *Ahl al-kahf*, al-Qāhira, Maṭba'at al-i'timād, 1933. *
- , *Ṭaḥta šams al-fīkr*, al-Qāhira, Maṭba'at lağnat al-ta'lif wa-al-tarğama wa-al-našr, 1934.
- , *al-Şafqa*, al-Qāhira, al-Maṭba'a al-namūdağiyya, 1956. *
- , *al-Warta*, al-Qāhira, al-Maṭba'a al-namūdağiyya, 1966. *
- , *al-Masraḥ al-munawwa'*, al-Qāhira, al-Maṭba'a al-namūdağiyya, s.d.
- , *Masraḥ al-muğtama'*, al-Qāhira, al-Maṭba'a al-namūdağiyya, s.d. *
- ḤUSAYN, T., *Mustaqbal al-ṭaqāfa fī Mişr*, al-Qāhira, Maṭba'at al-Ma'ārif, 1939.
- KAMĀL AL-DĪN, M., *al-'Arab wa-al-masraḥ*, al-Qāhira, Dār al-hilāl, 1975.
- LANDAU, J.M., *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1958. *
- , *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1965.
- LECERF, J., «Littérature dialectale et renaissance arabe moderne», *Bulletin d'Études Orientales*, II, 1932, p. 179-258. *
- MANDŪR, M., *al-Masraḥ al-natrī*, al-Qāhira, Dār naḥḍat Mişr, s.d. *
- , *al-Masraḥ*, al-Qāhira, Dār al-ma'ārif, 1963.
- MANZALAWI, M. (a cura di), *Arabic Writing today. The Drama*, Princeton, American Research Centre in Egypt, 1977. *
- MEISAMI, J.S. - STARKEY, P., *Encyclopedia of Arabic Literature*, voll. 1-2, London, Routledge, 1998. *

- MINGANTI, P., «Note sull'uso del dialetto nella stampa quotidiana in Egitto», *Oriente Moderno*, XLI, 1961, p. 502-506. *
- MONTAINA, G., «Tawfiq al-Hakīm e il problema della terza lingua», *Oriente Moderno*, LIII, 1973, p. 742-755. *
- NAĠM, Y., *al-Masraḥiyya fī al-adab al-'arabī al-ḥadīth 1847-1914*, Bayrūt, Dār al-taqāfa, 1980. *
- AL-RĀ'Ī, 'A., «Some Aspects of Modern Arabic Drama», in R.C. OSTLE (a cura di), *Studies in Modern Arabic Literature*, London, University of London, 1975, p. 167-178.
- RIZZITANO, U., «Il teatro arabo in Egitto. Opere teatrali di Tawfiq al-Hakīm», *Oriente Moderno*, XXIII, 6, 1943, p. 247-266.
- , «Discussioni e proposte per la riforma ortografica e grammaticale dell'Arabo», *Oriente Moderno*, XXII, 1942, p. 336-351.
- STETKEVICH, J., «Classical Arabic on Stage», in R.C. OSTLE (a cura di), *Studies in Modern Arabic Literature*, London, University of London, 1975, p. 152-166. *
- TAYMŪR, A., *Ḥayāl al-zill wa-al-lu'ab wa-al-tamāṭil al-muṣawwara 'inda al-'Arab*, al-Qāhira, Dār al-kitāb al-'arabī, 1957. *
- TAYMŪR, M., *Dirāsāt fī al-qīṣṣa wa-al-masraḥ*, al-Qāhira, Matba'at al-namūdaḡiyya, s.d. *
- TOMICHE, N., *Le théâtre Arabe*, Louvain, Unesco, 1969. *
- VATIKIOTIS, P.J., *The History of Modern Egypt from Muhammad Ali to Mubarak*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1991.

ABSTRACT

The aim of this study is the analysis of the relationship between literary Arabic (*al-lughā al-fushā*) and colloquial Arabic (*al-lughā al-'ammīyya*) in modern Arabic drama. The presence of colloquial oral language (*al-lughā al-'ammīyya*) in written texts is underlined by the evidence of particular features connected with different historical periods, between the 19th and the 20th centuries. Towards the middle of the 20th century, Arabic literary criticism had already created some theories on the subject of a modernization in classical Arabic language in the direction of a more simple linguistic code, applied to literary texts and particularly to realistic dialogues: as regards the field of theatrical literature, this article studies some theories and practices by two important dramatists of the period, the Egyptians Tawfiq al-Hakīm and Mahmūd Taymūr.

KEYWORDS

Colloquial Arabic. Literary Arabic. Egyptian dramatic literature.

ALDO TOLLINI

LA SCRITTURA DELL'ORALITÀ NEL GIAPPONE ANTICO

1. Questo saggio ha lo scopo di presentare alcune delle principali strategie di scrittura dell'oralità nel Giappone antico, cioè durante le prime fasi dell'acquisizione della scrittura dal continente e la sua applicazione nel contesto autoctono. Il Giappone, che non conosceva la scrittura, iniziò ad usare i caratteri cinesi attorno alla seconda metà del V secolo d.C., e poi in modo più intensivo ed esteso nei secoli successivi. L'acquisizione della scrittura in Giappone avvenne sulla scorta della massiccia importazione di elementi della prestigiosa cultura cinese, e fu quindi il risultato del desiderio o della necessità di modernizzarsi e di sviluppare una forma culturale influenzata da un modello che allora era quello prevalente nella regione dell'Asia orientale.

Le prime iscrizioni autoctone sono brevi frasi iscritte su listelli di legno (*mokkan*) o su metallo (vasi di bronzo, specchi, spade). Si tratta spesso della trascrizione di una tradizione orale tramandata di generazione in generazione: è il caso, per esempio, del *Kojiki* (Memorie di antichi eventi) (712), della cronaca degli eventi mitologici dalla fondazione del paese fino ai primi sovrani, il *Nihon shoki* (Cronache del Giappone) (720), che narra le stesse vicende, ma prevalentemente in lingua cinese, e dell'antologia poetica *Man'yōshū* (Raccolta delle diecimila foglie) (759), una collezione di oltre 4.500 poesie.

È appunto in questa fase di trascrizione della propria tradizione orale che i giapponesi misero in atto una serie di strategie di scrittura per poter registrare in modo adeguato l'oralità, e queste esperienze forniscono un interessante quadro per comprendere alcune delle problematiche generali relative al tema qui trattato.

Fino all'inizio del IX secolo circa, in Giappone, la scrittura era prodotta con l'uso esclusivo dei caratteri cinesi mentre, a partire da quella data, iniziarono a essere impiegati anche caratteri

fonografici sillabici, detti *kana*, sviluppati dai caratteri cinesi per semplificazione. La trascrizione dell'oralità in questa prima fase della scrittura di cui intendo occuparmi di seguito, è condizionata dall'uso esclusivo di caratteri cinesi detti *kanji*, che sono per loro natura logografici, cioè rappresentano delle parole, le parole monosillabiche del cinese antico, e poi, col tempo, anche le corrispondenti parole della lingua autoctona del Giappone.¹ Le strategie messe in atto dai giapponesi per scrivere la propria lingua con tali caratteri che, francamente, erano poco adatti a rappresentare una lingua agglutinante ricca di parti variabili, furono veramente numerose e alcune estremamente complesse.

La storia dell'evoluzione della scrittura e, soprattutto, le sue prime fasi, sono di estremo interesse non solo per lo studioso di cose giapponesi ma, credo, per tutti i linguisti interessati al fenomeno della scrittura perché in questa impresa così complessa emergono problematiche e soluzioni che permettono di gettare nuova luce sulla scrittura stessa e sulle sue peculiarità, e in modo particolare sul rapporto tra scrittura e lingua, ivi compresa la lingua orale. È un motivo di più per presentare al pubblico occidentale alcune considerazioni relative alla scrittura dell'oralità nel Giappone antico.

2. La definizione di scrittura all'interno dei sistemi di comunicazione ha da sempre costituito un problema di difficile soluzione: è la trascrizione pura e semplice di una lingua orale, come tenderebbero a considerarla alcuni linguisti, o è qualcosa di più complesso, ossia un sistema di comunicazione capace di una certa autonomia rispetto alla lingua? Nel complesso rapporto con la lingua orale si colloca una delle chiavi di comprensione della scrittura, la quale può essere talvolta rappresentazione talaltra trascrizione dell'oralità, e in questi casi si pone in un rapporto particolarmente stretto con la lingua, nella sua versione orale, ma può anche avere con essa un rapporto più indipendente.

Per comprendere le peculiarità della scrittura dell'oralità, bisogna innanzitutto riconoscere che la scrittura, in certi casi, può assumere forme diverse a seconda delle intenzioni e degli scopi. Scrivere per rappresentare una sequenza orale non è la

¹ Preferisco la dicitura «lingua autoctona» per indicare la lingua parlata a quel tempo in Giappone, piuttosto che «lingua giapponese», che normalmente indica la lingua in una fase più avanzata e, per vari aspetti, diversa dalla precedente. Alcuni preferiscono «lingua yamato».

stessa cosa che scrivere per trasmettere un'informazione, soprattutto quando, come nel caso del Giappone antico, due culture e due lingue molto distanti, quella autoctona e quella cinese, si trovarono a interagire e a svolgere insieme il ruolo di veicolo di trasmissione culturale. La compresenza di due universi semiotici diversi condizionò la formazione e la fissazione di sistemi plurimi o ibridi di scrittura.

Inoltre, la scelta obbligata del sistema di scrittura, ossia l'uso dei caratteri cinesi in un contesto culturale e linguistico diverso da quello di partenza, ha prodotto una serie di sfasamenti, non solo culturali ma anche linguistici, in cui si è evidenziata una frattura tra scrittura e lingua, in particolare con la lingua autoctona. Il sistema logografico di scrittura cinese ha un più profondo legame con la lingua che rappresenta (la lingua cinese), rispetto a un sistema di scrittura fonografico che si rapporta alla lingua in modo più superficiale. Per questo, nel Giappone antico, la scrittura era strettamente legata alla lingua cinese e spesso ne usava o imitava le forme, e comunque nel caso di testi a contenuto impegnato come testi politici, storici o religiosi, la scrittura poneva il cinese a modello e ne riproduceva le forme o quanto meno l'aspetto esteriore. Per questi motivi, la scrittura assunse nel tempo forme molto variabili, da quelle estremamente sinizzate a quelle variamente ibride, fino a quelle prettamente autoctone. L'elemento caratterizzante e determinante che condizionò queste forme di scrittura fu il rapporto fra le due lingue, quella cinese e quella autoctona. La scrittura va quindi letta nell'ottica del suo rapporto con la lingua (in senso generale) e pertanto, va ridefinito l'ambito dei rapporti che legano tra loro la scrittura in quanto strategia d'uso dei caratteri e la lingua.² Possiamo pensare che le strategie d'uso dei caratteri (cinesi) implicino livelli diversi di rappresentazione della lingua. In questo senso, la scrittura dell'oralità va iscritta in uno specifico e privilegiato rapporto della scrittura con la lingua autoctona.

In questo contesto, ha particolare importanza sottolineare, quanto già detto sopra, e cioè che il rapporto che lega scrittura e lingua è diverso a seconda dei sistemi di scrittura: nello specifico, tale rapporto è meno profondo nel caso di sistemi di

² Con «strategia d'uso dei caratteri», in giapponese *yōjibō*, si intende la modalità d'uso dei caratteri, per esempio un uso fonografico, oppure un uso logografico, ecc. Si distingue la natura del carattere, per esempio fonografica per l'alfabeto, e logografica per i caratteri cinesi, dalla strategia d'uso, cioè l'uso effettivo fatto in contesto, che può essere diverso.

scrittura fonografici, rispetto a sistemi di scrittura logografici nei quali scrittura e lingua si fondono rendendo difficile trovare il punto di discriminazione tra le due. Per questo la scrittura dell'oralità assume aspetti diversi nei due casi: la natura dei caratteri e del sistema di scrittura pone dei limiti obiettivi alla rappresentazione della lingua, o comunque, a seconda della scelta della strategia d'uso, il sistema linguistico rappresentabile (struttura sintattico-grammaticale e lessico) incontra limiti obiettivi. Quindi, la codifica scritta di un testo orale, se ha pretese di fedeltà, può realizzarsi graficamente solo attraverso una serie limitata di strategie d'uso dei caratteri.

Nella storia delle prime fasi della scrittura in Giappone, e in particolare per tutto il periodo di uso dei soli caratteri cinesi, di fatto, la riproduzione di testi della tradizione orale impiega dunque una serie limitata di strategie che descriverò di seguito.

3. Prima di iniziare tale descrizione è necessario ribadire che nello studio dei processi di scrittura si deve distinguere la scrittura in quanto trascrizione di un testo orale dalla scrittura in quanto atto creativo che contempla la resa grafica di un pensiero originale: si tratta di due modalità di scrittura diverse che possono comportare strategie ed esiti molto diversi.

Nel caso di scrittura che non sia trascrizione della lingua orale, ma creazione *ex-novo* di un testo scritto, e tale testo sia inteso per la sola lettura di comprensione, devono essere considerati in modo particolarmente cogente fattori esterni come l'adesione a un modello ritenuto particolarmente prestigioso. Nell'antica scrittura giapponese tale modello si indentificava con la scrittura e la lingua cinesi, e si hanno molti esempi di testi che prendono a modello la lingua del continente.

La scrittura della tradizione orale invece ha esigenze diversificate, prima tra tutte la fedeltà nella riproduzione del testo orale, ciò significa una forma di scrittura (e di lingua) che possa essere registrata in modo preciso e facilmente decodificabile. Questa esigenza non riguarda infatti solo la fase di codifica, ma anche quella della decodifica, cioè di lettura e comprensione del testo. Infatti, la fedeltà della trascrizione dell'oralità si estende anche alla riproducibilità. Se il testo scritto è stato codificato in modo trasparente, ed è, conseguentemente, di facile decodifica, il testo orale originale (TO₁) potrà essere riprodotto adeguatamente come TO₂ a distanza di tempo e da persone diverse dai codificatori.

Solo quando ciò si verifici, si avrà una adeguata codifica scritta di un testo orale e una sua facile decodifica.

In linea di principio, è chiaro che una scrittura fonografica, soprattutto se prettamente tale, cioè priva di eccezioni e standardizzata, rappresenta la forma di scrittura che meglio di altre può rappresentare in modo adeguato e fedele la lingua orale, e questo assunto va tenuto come punto di riferimento importante. Ciò vuol dire che la stringa orale è ben rappresentata in scrittura per mezzo della trascrizione, ossia della resa grafica dei valori fonetici della stringa. A loro volta i caratteri fonografici del testo scritto possono essere ricodificati oralmente in modo corretto qualora il codice grafico (ossia i valori fonetici attrinuibili ai caratteri) sia trasparente e conosciuto.

Le altre forme di scrittura per quanto elaborate, soffrono della difficoltà di legare un valore fonetico non ambiguo a un carattere che fondamentalmente non ha (o non ha solo, o non ha un solo) un valore fonetico definito.

4. Detto ciò, affrontare lo studio della scrittura e delle sue forme a partire dal presupposto che la scrittura sia la trascrizione di una lingua orale può risultare un atteggiamento superficiale, non solo perché, come ampiamente dimostrato negli studi sulle forme di scrittura più antiche, come quelle mesopotamiche (Schmandt-Besserat 1992), la scrittura non è nata allo scopo di trascrivere la lingua orale, ma anche perché, nel caso di scritture non fonografiche, la scrittura assume forme varie e complesse che non sempre coincidono con l'esigenza della trascrizione della lingua orale. Nel Giappone antico non sono rari i testi scritti a imitazione del cinese per i quali non si presupponeva una resa orale in lingua autoctona, ma solamente la comprensione del loro contenuto. Questo tipo di scrittura non aveva come obiettivo la scrittura in lingua autoctona, né la lettura in tale lingua, ma solamente la trasmissione di informazioni in modo formalmente appropriato e affidabile. Un giapponese moderno può, in taluni casi, comprendere facilmente brani di testo scritto in cinese pur senza saperne dare una versione orale in cinese se non conosce tale lingua. Di contro, può capitare a un lettore occidentale di fronte a un brano o parole o sequenze scritte in alfabeto in una lingua che non conosce (o conosce scarsamente) di poter riprodurre una versione orale anche corretta senza poterne individuare il significato.

Il caso della scrittura del Giappone antico, che offre un esempio di varietà di forme davvero sorprendente, è un campo di studio estremamente significativo, e le domande che chiedono se il testo sia destinato alla lettura intesa come riproduzione orale del testo scritto oppure alla sola comprensione senza lettura, e quale sia la lingua del testo scritto, non sono né oziose, né talvolta di facile soluzione. E sono comunque domande che vanno poste preliminarmente all'analisi del testo.

Volendo dare una semplice e sommaria tipologia delle forme di scrittura del Giappone antico sulla base delle lingue dei testi scritti possiamo distinguere al suo interno tre categorie: la prima che usa la lingua autoctona, la seconda la lingua cinese, e la terza una forma ibrida di lingua.

Di seguito, intendo limitare l'analisi al solo caso di testi che sono scritti in lingua autoctona e che quindi sono nati con l'intenzione di rappresentare la lingua orale in forma scritta. Il motivo è che questo è il caso in cui meglio si possono analizzare le forme di trascrizione dell'oralità nella scrittura.

In questo caso possiamo distinguere due varianti:

1. scrittura della lingua autoctona per mezzo di caratteri cinesi;
2. scrittura della lingua autoctona per mezzo della lingua cinese.

Nel primo caso intendo una rappresentazione della lingua autoctona per mezzo di caratteri cinesi, mentre nel secondo caso per mezzo della lingua cinese. Questo secondo caso può sembrare alquanto strano, ma di fatto se ne trovano esempi numerosi. Non potrò approfondire l'argomento in questa sede, ma ritengo importante rendere nota l'esistenza di questa forma di scrittura della lingua autoctona: nel primo caso abbiamo un uso strumentale dei caratteri cinesi impiegati al di fuori del loro normale contesto (la lingua cinese) e utilizzati per permettere al lettore giapponese di leggere il testo nella lingua autoctona. I giapponesi operarono una distinzione, non scontata, tra scrittura e lingua, e compresero la potenzialità della scrittura in quanto «tecnica» astratta dalla lingua (il cinese) e perciò adattabile ad ambiti linguistici diversi da quelli per cui era stata fino a quel momento usata, cioè utilizzabile anche per rappresentare la loro lingua orale. Nel secondo caso, più complesso, si ricorre ad una serie di strategie *ad hoc* e codificate nel tempo, per leggere, in lingua autoctona, forme e strutture tipicamente appartenenti alla lingua cinese.

La caratteristica saliente che distingue i due casi riguarda la

lingua del testo scritto: nel primo caso normalmente si tratta della lingua autoctona, mentre nel secondo la lingua del testo può essere diversa dalla lingua autoctona ed essere, per esempio, variamente ibrida, sebbene in entrambi i casi la lettura del testo avvenga in lingua autoctona.

Spesso è difficile stabilire in quale lingua sia scritto un testo. D'altra parte, la lingua della lettura non è un valido riferimento poiché la lingua del testo scritto può essere significativamente diversa da quella della sua riproduzione orale, in quanto possono essere previste strategie di conversione durante l'operazione di lettura. Credo, quindi, che si debba distinguere tra la lingua del testo scritto, ossia la lingua in cui il testo scritto è codificato, e la lingua della resa orale (la lettura), che possono essere diverse. Spesso questa diversità linguistica tra testo scritto e lettura orale costringe il lettore a non facili operazioni di integrazione di parti mancanti e di ricollocazione di alcuni elementi della frase in posizioni diverse.

Dallo schema si evince che:

*Schema n. 1.*³

(FASE 1 di codifica del TS) | (FASE 2 di decodifica del TS)

$TO_1 (SL_1) \gggg \text{ SUC } \gggg \text{ TO}_2 (SL_2)$

\updownarrow

$\boxed{\text{TS}} (SL_{\text{ts}})$

il testo orale a monte del testo scritto, il testo orale a valle (la sua lettura), e il testo scritto possono essere formulati con strutture linguistiche diverse. Il caso che qui interessa è quello in cui sia SL_1 sia SL_2 è la lingua autoctona: si tratta quindi di un caso di riproduzione scritta di un testo orale nella stessa lingua. Tuttavia, si noti che anche in questo caso SL_{ts} può essere diverso: normalmente si tratta di una struttura linguistica ibrida sinizzata, e questo è il caso più comune quando il giapponese antico riproduce la lingua autoctona per mezzo della lingua cinese.

Tra i due, la scrittura della lingua autoctona per mezzo di caratteri cinesi assume forme certamente più fedeli di rappresen-

³ *TS* sta per «testo scritto», *SL* per «struttura linguistica», ossia il sistema sintattico-grammaticale, *SUC* sta per «strategie d'uso dei caratteri»

tazione dalla lingua orale e pertanto sarà l'oggetto preferenziale di questo studio che riguarda la rappresentazione grafica di forme dirette della lingua orale.

5. Se riflettiamo sul significato di scrittura dell'oralità, in primo luogo si richiede che tale forma di scrittura sia capace di riprodurre adeguatamente la stringa orale. Questo significa, in concreto, che la scrittura deve essere in grado di usare i caratteri in modo tale che il lettore, a posteriori, possa facilmente e senza ambiguità riprodurre il testo orale oggetto della trascrizione.

Ciò è reso possibile adeguatamente da una scrittura fonografica che registri in modo chiaro, non ambiguo e univoco i valori fonetici dell'oralità (e, laddove possibile, anche i suoi valori soprasegmentali). Una scrittura genuinamente fonografica con un rapporto biunivoco 1:1 tra segno grafico e relativo valore fonetico è la miglior forma di rappresentazione scritta dell'oralità. Tuttavia una scrittura genuinamente fonografica è rara anche tra le scritture alfabetiche e naturalmente, a maggior ragione, quando si tratti di scritture a natura logografica come i caratteri cinesi, o sinogrammi.

Trattando della scrittura dell'oralità del giapponese per mezzo dei caratteri cinesi, in primo luogo si deve tener conto della capacità dei caratteri di quest'ultimo codice di scrittura di riprodurre adeguatamente l'oralità; infatti, diversamente dalle scritture fonografiche alfabetiche, la scrittura cosiddetta «ideografica» o più precisamente logografica, può essere utilizzata con modalità plurime.

I due principali tipi di scritture esistenti sono quella fonografica e quella logografica, rappresentate, le prime, dalle scritture alfabetiche e le seconde dalle scritture cosiddette ideografiche. Fonografia e logografia indicano la natura intrinseca dei loro caratteri: i primi registrano dei valori fonetici, i secondi registrano delle parole. I primi sono caratteri che corrispondono a valori fonetici, i secondi che corrispondono a morfemi, quindi esprimono anche un significato. Mentre i caratteri fonografici hanno una forma concreta e un valore orale, i logogrammi hanno una forma fisica, uno o più valori orali, e un valore semantico.

Tuttavia, indipendentemente dalla loro propria natura, i due sistemi di scrittura possono essere usati anche per usi o strategie diverse. Quindi, si possono dare, perlomeno in linea teorica, quattro casi:

1. fonografia usata fonograficamente;
2. logografia usata logograficamente;
3. logografia usata fonograficamente;
4. fonografia usata logograficamente.

Ciò che fondamentalmente distingue un segno fonografico da uno logografico è la mappa dei rapporti che legano tra loro i seguenti elementi: forma grafica, valore orale⁴ e significato.⁵

Nella fonografia, perlomeno in linea teorica, dalla forma grafica (sostanza grafica del segno) si passa al valore orale (lettura) e, infine, al significato, ma non vi è rapporto diretto tra il segno e il suo significato. Nella logografia, invece, l'accesso dal segno scritto al significato può avvenire in modo diretto, mentre il suo rapporto con il valore orale è indiretto, cioè nulla nel segno ci fornisce elementi per la sua lettura. Quindi, la differenza fondamentale sta nel fatto che, mentre la logografia dà la possibilità di accesso diretto al significato, nella fonografia si deve necessariamente passare attraverso il valore orale. In definitiva, la fonografia è rappresentazione di suoni, non di significati, mentre la logografia è rappresentazione di parole, e quindi del loro significato. In questo caso, l'accesso al significato è diretto, non perché sia derivabile dalla forma o dalla struttura del segno come nei pittogrammi, ma più semplicemente per convenzione arbitraria (o anche motivata), in gran parte, allo stesso modo di come convenzionale è il rapporto tra il segno alfabetico e la sua lettura.

Rispetto alla quadripartizione di cui sopra, i due casi più interessanti riguardano il punto 3 e il punto 4. Vediamo il caso 3: come funziona l'uso fonografico di una logografia? La risposta è semplice: con l'uso esclusivo del valore orale del carattere. I logografi così utilizzati diventano a tutti gli effetti dei fonografi perdendo il loro valore semantico.⁶ È chiaro che in questo modo non si rappresentano dei fonemi, come nel caso del nostro alfabeto, ma il significante orale della parola corrispondente, cioè il suo valore orale.

L'ultimo caso, quello della fonografia usata logograficamente, è anche possibile. Si vedano alcuni esempi: l'uso inglese di «i.e.» (*id*

⁴ Con «valore orale» intendo l'espressione orale di un segno, o la sua «realizzazione orale». Preferisco questo termine al più comune, ma ambiguo, «lettura».

⁵ Quanto qui descritto considera la fonografia e la logografia nelle loro forme «pure» e teoriche, ma naturalmente sono frequenti i casi di commistioni.

⁶ I caratteri cinesi usati in questo modo sono detti *man'yōgana* dai linguisti giapponesi.

est) per *namely*, «cioè», o «e.g.» (*exempli gratia*) per *for example*, «per esempio». Il testo è latino, ma la resa è in una lingua diversa. Le espressioni grafiche «i.e.» e «e.g.» assumono un po' la funzione di caratteri logografici, e il loro valore semantico viene, per così dire, «tradotto».

La scrittura giapponese antica fa un uso esclusivo dei caratteri cinesi, i *kanji*, i quali sono per loro natura logografi. Tuttavia, la complessa vicenda dell'uso di questi caratteri per la scrittura in Giappone e della lingua autoctona, vede anche estesamente usi diversi. Di fatto, il caso dei caratteri logografici usati fonograficamente è particolarmente interessante per lo studio dell'antica scrittura giapponese poiché lo troviamo ampiamente utilizzato in molti testi.

Un esempio può chiarire il meccanismo: se il carattere che esprime il significato di «montagna» si legge *yama* (che è la parola per «montagna» in giapponese), il carattere può essere impiegato per esprimere questa stringa fonetica indipendentemente dal significato, per esempio per comporre la parola *yamato* (il nome dell'antico Giappone) assieme ad un altro carattere che si legga *to*. In realtà, l'uso fonografico dei caratteri cinesi è di due tipi poiché i caratteri cinesi usati in Giappone possono sia rappresentare una parola giapponese (*yama* per «montagna» come nell'esempio precedente), sia la parola cinese originaria, sebbene modificata e adattata alle norme fonologiche della lingua giapponese. In questo secondo caso, lo stesso carattere usato nell'esempio precedente, può anche rappresentare la stringa fonetica *san* (o anche qualche sua variante), che è l'adattamento giapponese della parola *shan* cinese per «montagna». Nell'uso fonografico, nel primo caso, quello di *yama* si dice che il carattere è un *kungana*,⁷ mentre nel secondo caso di *san* si dice che è un *ongana*.⁸

Nei testi del Giappone antico queste strategie fonografiche di scrittura sono utilizzate sia come forma di scrittura esclusiva, sia assieme a caratteri usati logograficamente. Nel primo caso si parla di scrittura *man'yōganagaki*, cioè scrittura interamente in *manyōgana*, quindi completamente fonografica, e nel secondo di *kanjikanamajirigaki*, ossia scrittura (*gaki*) ibrida con logografi (*kanji*) e fonografi (*man'yōgana* o *kana*).⁹ In molti casi, l'uso fonografico dei caratteri distingue un uso esclusivo di *ongana*

⁷ Carattere usato foneticamente per una parola giapponese.

⁸ Carattere usato foneticamente per una parola cinese.

⁹ Questa forma di scrittura utilizzata nei testi del Giappone antico, di cui tratto più avanti, è chiamata *senmyōgaki*.

da un uso solo in *kungana*, tuttavia vi sono testi che mischiano i due tipi (assieme ad altri usi ancora dei caratteri), rendendo molto difficoltosa la decodifica, com'è facilmente comprensibile. Dei due, col tempo, fu data preferenza all'uso degli *ongana*. Il motivo è che le letture cinesi (sebbene modificate e adattate al sistema fonologico autoctono) fornivano un materiale fonetico più affidabile delle corrispondenti letture autoctone; infatti, l'attribuzione di un corrispettivo nella lingua autoctona (*kun*) poteva non essere univoco, soprattutto nelle prime fasi, e la presenza di più varianti complicava il processo di lettura, mentre le letture cinesi (*on*) erano invece stabilmente codificate. Inoltre, mentre le letture cinesi *on* erano tutte monosillabiche, le letture autoctone *kun* erano spesso plurisillabiche e quindi di maggior difficoltà d'impiego. D'altra parte, esistevano molti caratteri omofoni per le letture cinesi, cioè esistevano molti caratteri diversi con la stessa lettura, e questo induceva all'uso di caratteri diversificati per una stessa sillaba. Di fatto, questo fenomeno era molto comune anche perché, soprattutto in poesia, si evitava volentieri la ripetizione di medesimi caratteri, ritenuta poco raffinata. Si tenga presente che i caratteri cinesi hanno, per la loro forma, anche un valore estetico visivo: nella strategia d'uso, principalmente in poesia, si teneva conto anche di esso.

6. I due elementi chiave della fedeltà nella rappresentazione della lingua orale consistono innanzitutto nell'eventuale presenza della trascrizione grafica delle parti funzionali della lingua autoctona (particelle, suffissi verbali, flessioni di verbi e aggettivi) e, in secondo luogo, nel posizionamento all'interno del testo scritto delle varie parti del discorso secondo la posizione assunta nella lingua autoctona orale, e non nella posizione del cinese.¹⁰ Quando queste due condizioni si realizzano, cioè quando le parti funzionali sono graficamente rappresentate e le parti del discorso sono collocate secondo l'ordine della lingua autoctona orale, si ha il caso di maggior aderenza e fedeltà del testo scritto alla lingua orale. Per limitarci al primo dei due elementi chiave, possiamo distinguere i seguenti casi:

Le parti funzionali della lingua potevano essere:

¹⁰ Si noti che mentre il giapponese è una lingua a struttura SOV, il cinese, come l'italiano, è a struttura SVO.

1. non rappresentate;
2. rappresentate solo in parte;
3. rappresentate per mezzo di espedienti vari;
4. rappresentate foneticamente.

secondo una scala di sempre maggior aderenza alla lingua orale man mano che si va dal primo punto al quarto: quest'ultimo è la trascrizione maggiormente fedele dell'oralità.

La mancata rappresentazione, o la rappresentazione parziale, non impedisce la lettura da parte di un parlante madrelingua che è normalmente in grado di effettuare una corretta ricostruzione sulla base della conoscenza della propria lingua madre. Nel caso di forme di scrittura con logografi questo fattore è della massima importanza e permette anche una scrittura con un certo grado di ambiguità. Resta aperto il problema della lettura da parte di lettori che non siano di madrelingua, o di una lettura effettuata a grande distanza di tempo, quando la lingua è mutata: questo è il problema che ben conoscono i filologi moderni di fronte ai testi del Giappone antico quando vogliono ricostruirne la corretta lettura.

7. Nel testi scritti del Giappone antico, troviamo testimonianze di forme di scrittura fonografica soprattutto nella poesia. Si suppone che ciò sia dovuto alla maggiore necessità di fedeltà della trascrizione della poesia rispetto alla prosa.

A partire dall'inizio dell'VIII secolo, la produzione di testi, che fino a quel momento era stata frammentaria e limitata a brevi composizioni, assunse dimensioni notevoli, e vennero prodotti i primi grandi capolavori della letteratura giapponese.

Le tecniche di scrittura e di uso dei caratteri sono diversificate, a volte molto semplici, altre estremamente complesse, e anche la lingua utilizzata è sia la lingua autoctona sia il cinese.

La più interessante trascrizione di un testo orale, e la più antica, almeno tra quelle di dimensioni estese, è il *Kojiki* risalente al 712 d.C. Questo testo è particolarmente interessante perché presenta forme di scrittura diverse pur essendo interamente la trascrizione di una tradizione orale. È il primo testo lungo scritto in Giappone e pertanto rappresenta un momento importante di riflessione sulla scrittura e sulle sue forme. È la più antica cronaca degli eventi dall'era mitologica degli dei e della nascita del Giappone fino all'era dell'imperatrice Suiko (fine del VI

sec.-VII sec.). Il compilatore, Ō no Yasumaro (?-723), dice nell'introduzione che l'opera fu presentata all'imperatrice Genmei il 9 marzo 712. Yasumaro, nell'introduzione, dichiara che nel VII secolo l'imperatore Tenmu (?-686) ordinò che un certo Hieda no Are memorizzasse le genealogie imperiali della tradizione orale, e nel 711 l'imperatrice Genmei ordinò che Yasumaro mettesse per iscritto ciò che Are aveva memorizzato. L'anno successivo, l'opera era completata.

Il *Kojiki*, rimasto illeggibile per secoli, fu decifrato nel XVIII secolo ad opera del filologo Motoori Norinaga (1730-1801) nel *Kojikiden* del 1798, e dopo di allora generazioni di studiosi si sono applicati alla ricostruzione della sua lettura e della sua interpretazione. Il risultato di questi sforzi è una lettura presunta nella lingua dell'epoca.

Il testo è scritto in tre diversi modi: l'introduzione è in *jun kanbun*, pura lingua cinese, il testo narrativo è scritto in *hentai kanbun*, cioè «simil-cinese» o ibrido sino-giapponese, e infine le poesie sono scritte in modo completamente fonografico per mezzo di *man'yōgana*.

Quindi, nel testo di quest'opera, in realtà sono presenti tre forme di scrittura diverse: la prima in puro cinese costituisce l'introduzione, nella quale il compilatore spiega i motivi e le circostanze della stesura dell'opera e fa anche alcune considerazioni di tipo linguistico in cui si spiegano i problemi della scrittura interamente fonografica, di quella interamente logografica e la decisione di adottare una variante ibrida. La seconda è costituita dal testo narrativo il quale, pur letto o leggibile in lingua autoctona, era scritto in una forma che apparisse per quanto possibile cinese. La terza è rappresentata dalle centododici poesie presenti in varie parti del testo scritte in lingua autoctona interamente in modo fonografico utilizzando la lettura cinese (*on*) dei caratteri, cioè per mezzo di *ongana*. Questa triplice ripartizione della forma di scrittura nello stesso testo è molto curiosa, ma anche significativa. L'introduzione in puro cinese era doverosa per dare un tono il più elevato possibile. Il resto del testo (sia la parte in prosa che quella in poesia), in quanto trascrizione di un testo orale in lingua autoctona, non poteva essere in puro cinese. Tuttavia, mentre la prosa doveva comunque mantenere un tono elevato con una scrittura prossima al cinese per l'importanza del suo contenuto, la poesia, che tra l'altro contiene numerose espressioni e forme arcaiche, aveva, invece, l'esigenza di una corretta riproduzione del valore orale originario. Semplificando un po', potremmo dire

che prosa e poesia hanno esigenze diverse sia di fedeltà all'orale, che di aulicità della forma: mentre la prosa è importante per il suo contenuto, la poesia ha una maggior necessità di riprodurre fedelmente valori formali. Ma è anche cruciale dar rilievo al fatto che i giapponesi di quell'epoca avevano coscienza della possibilità di una scrittura totalmente fonografica, ciò nonostante utilizzavano forme della lingua scritta diversificate perché evidentemente consideravano la scrittura non soltanto un mezzo di trasmissione, o uno strumento di riproduzione della lingua orale, ma avevano una considerazione di essa molto più complessa ed elevata. Le ragioni per le quali i giapponesi non adottarono una scrittura completamente fonografica sarebbero le seguenti: 1. il grande prestigio del cinese classico; 2. la scrittura logografica o mista era più concisa ed economica di quella fonografica; 3. la scrittura fonografica non contemplava la separazione tra le parole, e questo complicava la lettura; 4. il cinese era la lingua e la scrittura internazionale e permetteva la comunicazione in tutta l'Asia orientale di quel tempo (Philippi 1985: 28). La forma della lingua scritta era considerata parte integrante del contenuto, lo completava, lo metteva nella sua giusta dimensione. L'imitazione del modello cinese costrinse a scrivere su due piani diversi: quello dell'aderenza al cinese, che obbligava a costruzioni frastiche innaturali per la lingua autoctona, e quello della resa di particolarità autoctone senza le quali il lettore non avrebbe potuto leggere il testo nella propria lingua.

Oggi molti studiosi si chiedono come si sia realizzata la possibilità, per la verità non scontata, di scrivere la lingua autoctona con i caratteri della lingua cinese. La scrittura cinese è profondamente legata alla lingua e alla sua struttura oltre che, in senso più generale, alla sua cultura. Va detto subito che la scrittura con i caratteri cinesi, in qualsiasi modo essi vengano usati da parte dei giapponesi per rendere concetti, sentimenti e altro della propria lingua, sollevava problemi di sfasamento culturale. Ciò che i giapponesi concepivano e provavano non poteva essere espresso adeguatamente con un mezzo linguistico che continuamente rinviava a un contesto culturale molto differente. L'uso di unità significative (i caratteri che sono anche parole) e di strutture sintattico-grammaticali estranee finiva inevitabilmente per dare al testo e al suo contenuto sia un aspetto sia un sapore sinizzato. I problemi maggiori si avevano nel campo della letteratura, dove i giapponesi avevano difficoltà ad esprimere la propria sensibilità, prova ne sia il fatto che una parte consistente della letteratura

poetica veniva espressa con la scrittura più asettica possibile, l'uso fonetico dei caratteri. Questo tipo di problema viene definito dagli studiosi giapponesi con la seguente espressione: *wabun kan'yaku*, che significa «traduzione in cinese di un testo giapponese». In questo vi è un interessantissimo aspetto di sfasamento semiotico che investe i rapporti tra lingua, scrittura e significato, un campo di indagine estremamente vasto, che però non può trovare qui la sua giusta collocazione (Pollack 1986).

Il *Kojiki* è, stando a quanto dice l'autore stesso, la trascrizione di una narrazione orale nata in un'epoca in cui la scrittura non era conosciuta. Questo pone dei problemi perché è chiaro che la lingua non era stata concepita per la scrittura, ma per la sola trasmissione orale. Inoltre, trattandosi di una tradizione antica, è supponibile che questa lingua contenga arcaismi. Generalmente, la scrittura non si contenta solo di uno strumento quali i caratteri, ma necessita della formulazione di una varietà di lingua che sia adatta alla scrittura, quella che normalmente viene definita come «lingua scritta» o «lingua della scrittura», che nelle varie tradizioni culturali differisce in certa misura dalla lingua dell'oralità. Scrivere semplici frasi può esimere lo scrittore dal fare distinzioni tra queste due varietà, ma ciò non è possibile per una scrittura di tipo impegnativo ed estensivo come quella del *Kojiki*, che voleva narrare la storia della propria nazione.

Un altro punto da tener presente è la supposizione che il *Kojiki*, per la sua natura di testo narrativo, fosse pensato per la lettura a voce alta. Questo comporta il fatto che la lingua usata debba essere compresa a livello orale, oltre che scritto. Vi è una notevole differenza tra una scrittura fatta per essere compresa solo ad una lettura silenziosa e quella fatta per essere compresa ad una lettura vocalizzata: quest'ultima dev'essere molto prossima alla varietà orale della lingua, mentre la prima può ricorrere a forme più strettamente tipiche della varietà scritta.

Il testo narrativo in prosa, scritto in forma ibrida sino-giapponese, si giustifica per la necessità di aderire al prestigioso modello cinese: i giapponesi, narrando la propria tradizione orale (o reinventandola), avevano l'intenzione di imitare le cronache cinesi e di porre il proprio paese nell'ambito della sfera di influenza della civiltà cinese che allora dominava nell'area dell'Estremo oriente. Ciò malgrado, le poesie sono scritte in forma fonografica e questo suscita un particolare interesse per chi si interessa di scrittura dell'oralità.

Certamente la resa fedele degli elementi ritmici orali della

poesia è importante e induce a una trascrizione fonografica; tuttavia, si possono fare supposizioni anche di ordine diverso. Una di queste riguarda lo scopo della scrittura, cioè la trasmissione efficace di informazioni (prosa) contro la trasmissione di sentimenti ed emozioni (poesia). Da questo punto di vista, per trasmissione efficace delle informazioni probabilmente si intende quella che adempie allo scopo di trasmettere in modo trasparente e non ambiguo informazioni a distanza di tempo e a persone diverse. Per fare questo si devono realizzare alcune condizioni, prime fra tutte la codifica per mezzo di un codice adeguato, largamente diffuso, conosciuto e possibilmente standardizzato. Nel Giappone antico, l'unico codice largamente diffuso era il cinese (la lingua e i suoi caratteri), che fu utilizzato sebbene la sua adeguatezza a trasmettere contenuti culturali giapponesi e la sua capacità di rendere la lingua autoctona fossero scarsi. D'altra parte una scrittura fonografica più fedele alla lingua orale non sarebbe stata affatto più adeguata per la trasmissione di informazioni e di contenuti culturali in quanto priva di una tradizione scritta e limitata ad un pubblico di lettori estremamente esiguo. I contenuti importanti destinati a lettori anche sovranazionali non potevano essere espressi che per mezzo di strumenti largamente diffusi ancorché poco pratici e di difficile elaborazione. Il Giappone antico aspirava a far parte della sfera della cultura sinica, che a quel tempo era la più diffusa e prestigiosa dell'Asia orientale e che adottava al suo interno forme di lingua e scrittura cinese in grado di fungere da tramite tra le diverse nazioni e culture. L'elaborazione di una forma di comunicazione scritta simil-cinese era un presupposto indispensabile per presentarsi sulla scena internazionale di quella zona del mondo.

Le forme della scrittura nel Giappone antico erano quindi condizionate dal grande vicino: la Cina. Da lì era stato preso il sistema di scrittura, per quanto inadatto alla rappresentazione della lingua autoctona, e l'adeguamento ai modelli della scrittura (e della lingua) del prestigioso vicino era ritenuto un fattore indispensabile di modernizzazione e di internazionalizzazione. Oltre tutto, tale modello era quello corrente e il più affidabile e compreso nella zona dell'Asia orientale. Sicché la scrittura della propria lingua non era ritenuta la priorità principale dal momento che questa lingua era considerata locale, priva di prestigio e anche di una forma scritta *ad hoc*, nonché di una formulazione codificata. Scrivere in lingua autoctona era quindi non solo più difficile, ma anche meno importante se non per taluni aspetti

della propria cultura orale che meritavano di essere trasmessi in modo affidabile.

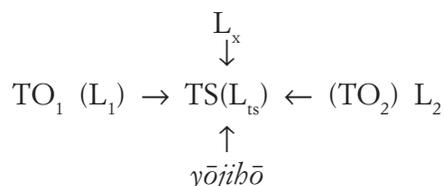
In questo senso, la scrittura prese forme diverse: da scritture simil-cinesi o cinesi *tout court*, per trattare temi di rilevanza storica e politica, a scritture che rappresentavano in modo fedele la lingua autoctona, per contenuti meno impegnativi e più intimi come quelli della poesia. In questo senso, possiamo anche vedere le forme della scrittura in una prospettiva culturale. Per molti secoli, la scrittura si mosse su due piani distinti: da una parte le forme di scrittura sinizzate in cui il modello continentale veniva imitato, e dall'altra le forme di scrittura che rappresentavano la lingua autoctona. Sono soprattutto queste seconde che ci interessano per comprendere come gli antichi giapponesi rappresentassero graficamente la lingua orale.

Ciò non significa però, che le forme sinizzate non potessero rappresentare la tradizione orale, ma se intendiamo la fedeltà alla lingua orale come il presupposto per una scrittura dell'oralità, allora è in queste seconde forme che troviamo i modelli più rappresentativi.

8. Di fronte alla grande varietà delle tipologie che i testi assunsero nel Giappone antico, è opportuno fare alcune riflessioni attorno agli elementi principali che concorrevano a dare forma al testo stesso influenzandolo o che comunque avevano un ruolo nella sua realizzazione.

Dal punto di vista della lingua, possiamo generalizzare nel modo seguente:

Schema n. 2



Come si può vedere, la formulazione di un testo scritto è il risultato delle influenze che vengono esercitate da più parti e da elementi diversi. Da una parte la presenza o meno di un testo orale a monte, il TO_1 : quando il testo scritto è la resa grafica di questo testo orale, esso in qualche modo deve essere presente nel

testo scritto. Se questa influenza si manifesti a livello di struttura linguistica, e fino a che punto si manifesti, dipende dal tipo di testo e dai condizionamenti che gli altri elementi esercitano su di esso. La gamma delle possibilità può essere piuttosto estesa e andare da una rappresentazione fedele della lingua orale a una notevole indipendenza della scrittura rispetto ad essa. La varietà scelta dipende anche dalla volontà o meno di avere una lettura fedele del testo. Sicuramente questa fedeltà si eserciterà sul lessico, per esempio nei casi di trascrizione dei nomi propri, che inevitabilmente devono essere riprodotti graficamente in modo tale da poter poi essere letti in modo corretto.

Un'altra influenza è data dal testo orale a valle, il TO_2 , ossia la realizzazione orale del testo scritto, o la sua lettura. Tale influenza si esercita per il fatto che il testo ha come scopo finale la comunicazione: un testo che non è in grado di comunicare non è un testo. Quindi, qualunque sarà l'esito (sola comprensione o, più generalmente, realizzazione orale del testo), la formulazione scritta deve tenere conto della possibilità, e/o della facilità della lettura (anche se non sempre ciò è accaduto!). Per tale ragione spesso nel testo scritto si trovano accorgimenti sia a livello lessicale, sia a livello di struttura linguistica che permettono o facilitano la lettura o la comprensione. Anche in questo caso il fattore determinante è l'intenzione di far sì che il TO_2 sia fedele al TO_1 . Questa influenza, nella maggior parte dei casi, svolge il ruolo di rendere il testo «nipponizzato» e, nelle forme ibride, rappresenta il fattore di «nipponizzazione».

Un'altra influenza è data da quella che ho indicato come L_x , una lingua esterna che condiziona la scrittura del testo scritto per il suo prestigio, o perché, per qualche motivo, è la lingua di riferimento, cioè il modello da imitare: a volte, anche solo perché è il modello più codificato, certo e sperimentato, e quindi fornisce le maggiori garanzie di efficace trasmissione delle informazioni. Nel caso della scrittura dell'antico Giappone questa lingua, lo si è detto, è il *kanbun*, il cinese.

Infine, un'ulteriore influenza viene dallo *yōjibō*, le strategie d'uso dei caratteri. Le possibilità del codice grafico e le sue forme attuabili nel testo condizionano il processo di scrittura. In termini semplici, i caratteri cinesi offrono una notevole varietà di possibilità di forme di scrittura che, per esempio, ai caratteri fonografici come l'alfabeto sono negate.

Tutti questi fattori, oltre ad altri come il lessico usato, ecc., concorrono di volta in volta, e variamente a seconda dei testi,

alla formulazione di uno scritto, e ne determinano la struttura linguistica. In questo senso, il testo è il risultato composito di più influenze, un compromesso tra varie esigenze, o il punto di incontro tra varie tensioni di segno diverso. Perciò le forme dei testi scritti sono variabili e multiformi. Queste «forme del testo scritto» vengono chiamate in giapponese *buntai*, e assumono col tempo forme codificate.

L'esempio più interessante di scrittura dell'oralità nel Giappone antico, lo troviamo proprio nel *Kojiki*. Come già detto sopra, il testo narrativo è in forma simil-cinese (o *hentai kanbun*, cioè una forma di scrittura cinese corrotta con forme della lingua autoctona), mentre le centododici poesie presenti nel testo sono tutte scritte fonograficamente. Sono queste ultime che meritano un approfondimento poiché sono una delle forme di scrittura dell'oralità più interessanti dell'antico Giappone.

Il numero totale dei caratteri delle centododici poesie è di 5.922, tutti usati come *man'yōgana* e letti con la lettura cinese, quindi sono tutti *ongana*. Vi sono però due eccezioni, in quanto nella poesia n. 9 due strofe contengono una parte con caratteri usati non fonograficamente. Togliendo, quindi, sette caratteri usati con valore non fonetico, complessivamente si hanno:

$$5.922 - 7 = 5.915$$

caratteri che rappresentano foneticamente in totale ottantaquattro sillabe diverse.

In totale sono presenti centoquarantaquattro caratteri diversi per ottantaquattro sillabe (mediamente: 1,71 caratteri per sillaba), di cui però quindici hanno più di un valore fonetico, e l'uso plurimo concerne quasi esclusivamente la differenziazione dei corrispondenti suoni sordi e sonori.

In termini matematici, su ottantaquattro sillabe presenti, ben quarantadue sono rappresentate al cento per cento da un solo carattere. Questo corrisponde esattamente al cinquanta per cento del numero delle sillabe presenti. Non solo, ma in termini di quantità, su un totale di 5.915 sillabe (e stesso numero di caratteri) presenti, 2.056 sono rappresentati da un solo carattere, il che significa il 34,75%. La media delle percentuali dei caratteri con maggior frequenza è di 91,02%. Questo significa che i caratteri più frequenti coprono oltre il 90% delle ricorrenze delle varie sillabe.

Se proviamo a esaminare le ottantaquattro sillabe delle poesie del *Kojiki* dividendole in tre gruppi di ventotto unità in ordine decrescente di percentuale di alfabeticità (con «alfabeticità» si

intende la percentuale delle sillabe rappresentate da un solo carattere), avremo quindi i seguenti risultati:

	<i>ricorrenze totali</i>	<i>alfabeticità</i>
primi 28 caratteri	1.348	100%
secondi 28 caratteri	2.680	99,09%
terzi 28 caratteri	1.870	80,89%

da cui risulta che tra il 99% e il 100% di alfabeticità ricadono ben 4.028 ricorrenze, mentre solo 1.870 ne sono al di sotto.

Da quanto sopra, si può dedurre che le poesie del *Kojiki* usano un sistema di scrittura che di fatto è molto vicino a una concezione alfabetica, intendendo con questo l'uso di un solo segno per un solo valore fonetico, ovvero la corrispondenza univoca tra segni e valori fonetici, cioè corrispondenza 1:1 tra segno grafico e valore fonetico. Nel nostro caso questa corrispondenza si aggira attorno al 90%.

Può essere interessante, nelle poesie del *Kojiki*, considerare il numero di ricorrenze delle sillabe con resa grafica da uno a tre caratteri. L'analisi ci dice che le sillabe meno ricorrenti sono quelle con una resa più costante e ristretta, e anche quelle con un più elevato tenore alfabetico. Questa, infatti, può essere una chiave di lettura del fenomeno: in generale, una maggior ricorrenza si accompagna a una maggior varietà di resa grafica. La spiegazione più immediata potrebbe essere di pura e semplice statistica, il che significa che le sillabe più frequenti possono essere soggette, nella scrittura, a un maggior numero di varianti. Tuttavia, rimane il dubbio che vi siano motivi di tipo più prettamente linguistico che per ora sfuggono. Comunque sia, l'analisi di cui sopra ci induce a pensare che nelle intenzioni del compilatore, la scrittura del testo poetico doveva essere sostanzialmente alfabetica. Questa considerazione ci riconduce allo sviluppo successivo dei *kana* (un sistema alfabetico sillabico vero e proprio) nei secoli IX e X, largamente usato nella scrittura poetica.

La scrittura fonografica delle poesie è certamente motivata dalla preoccupazione di permettere la fedele riproduzione orale dei testi, in modo da far sì che il TO_1 sia il più possibile uguale al TO_2 . In questo caso nella formulazione del testo non si tiene conto delle altre variabili descritte nello schema n. 2. Nel caso, invece, del testo narrativo, anch'esso formulazione scritta di un testo ora-

le, le esigenze di forma ebbero il sopravvento e l'imitazione del modello cinese (la L_x dello schema) è palese. In questo secondo caso, è chiaro che anche lo *yōjibō*, le strategie d'uso dei caratteri, si fa più complesso e la sua influenza è evidente. In conclusione, entrambi i testi sono il prodotto di una resa grafica di un testo orale, ma con motivazioni e strategie diverse, e conseguentemente con un prodotto finale molto diverso.

Da quanto sopra emerge che gli antichi giapponesi avevano una chiara concezione della scrittura fonografica e del suo uso, sebbene ne avessero fatto ben scarso uso dopo il *Kojiki*, le cui poesie di fatto restano uno degli esempi più interessanti di scrittura dell'oralità. Infatti, non troviamo mai nei testi successivi esempi di scrittura fonografica con uso di *kanji* con un tasso di alfabeticità così alto, segno che la scrittura giapponese avrebbe preso altre strade per rappresentare la propria tradizione orale.

9. In questo contesto va sottolineato che la scrittura cinese usata per la lingua giapponese orale presenta difficoltà di rappresentazione per alcune parti della lingua; in particolare, risulta difficile rappresentare adeguatamente le parti funzionali come particelle, particelle verbali, e parti flesse. Al fine di rappresentare in modo fedele la lingua autoctona, col tempo in Giappone si sviluppò anche una scrittura ibrida logografico-fonografica o logofonografica, in cui alcune parti invariabili come i nomi o le radici dei verbi e degli aggettivi venivano rappresentate con caratteri cinesi usati logograficamente mentre le parti accessorie e funzionali variabili erano scritte con fonografi come i *man'yōgana*. Questo permise una buona rappresentazione dell'oralità (ancorché non fedele come una scrittura interamente fonografica) tramite una forma di scrittura che aveva il vantaggio di una minor ridondanza e una maggior leggibilità grazie al facile riconoscimento dei limiti delle parole. Infatti, nella scrittura sia antica sia moderna non vi è separazione grafica tra le parole, e il testo viene scritto senza interruzioni; questo può rendere difficile il riconoscimento dei limiti delle parole, che viene invece facilitato dalla presenza contemporanea delle due strategie d'uso dei caratteri.

Per chiarire il meccanismo della scrittura ibrida cito e analizzo la poesia n. 446 dell'antologia poetica *Man'yōshū* (759) attribuita al poeta Ōtomo no Tabito (665-731):

Wagimoko ga mishi tomo no ura no muro no ki wa tokoyo ni aredo mishi hito zo naki

(L'albero di ginepro della baia di Tomo che aveva visto la mia amata c'è sempre, ma colei che l'ha visto non c'è più).

Wagimoko: «l'amata» scritto con tre logografi (mia, amata, ragazza);
ga: particella scritta con un fonografo;
mishi: «aveva visto», forma verbale formata dalla radice *mi* scritta con un logografo e una desinenza flessibile *shi* scritto con un fonografo;
tomo: nome proprio di località, scritto con un logografo;
no: particella non scritta, ma derivabile dal contesto;
ura: «baia», scritto con un logografo;
no: particella scritta con un fonografo;
muro: «ginepro», scritto con tre logografi;¹¹
no: particella non scritta, ma derivabile dal contesto;
ki: «albero», scritto con un logografo;
wa: particella scritta con un fonografo;
tokoyo: «sempre», scritto con due logografi;
ni: particella non scritta, ma derivabile dal contesto;
aredo: «c'è, ma», forma verbale formata dalla radice *are* scritto con un logografo e una desinenza flessibile *do* scritto con un fonografo;
mishi: «aveva visto», forma verbale formata dalla radice *mi* scritto con un logografo e una desinenza flessibile *shi* scritto con un fonografo diverso dal *shi* del *mishi* precedente;
hito: «persona», scritto con un logografo;
zo: particella scritta con un fonografo;
naki: «non c'è», forma verbale flessa scritta con due fonografi.¹²

Come si può notare, in questa poesia, vi sono casi in cui alcune parti della stringa orale non vengono rappresentate graficamente. Ciò è piuttosto comune nel caso di particelle che ogni lettore sa essere presenti anche se non scritte tuttavia, nella scrittura antica, la rappresentazione o meno della parti accessorie e funzionali della lingua, e l'eventuale modo di rappresentazione, sono uno degli elementi chiave della scrittura dell'oralità: quanto più tali parti sono rappresentate fedelmente e in modo genuinamente fonografico, tanto più si ha una scrittura fedele all'oralità.

La scrittura ibrida logofonografica ebbe molto successo perché coniugava con la leggibilità, la fedeltà all'orale e l'economicità grafica, cioè una minor quantità di caratteri per una stessa stringa

¹¹ Questa parola è scritta con tre caratteri logografici che significano: «cielo», «albero», «profumo», cioè «albero che profuma il cielo». Si tratta di un gioco di parole per indicare il ginepro.

¹² In questa poesia, i fonografi sono prevalentemente *ongana*, ma potrebbero essere presenti anche altre forme più complesse.

orale. Essa prese una forma piuttosto particolare detta *senmyōgaki*, o scrittura dei *senmyō* (gli editti imperiali), e fu utilizzata per la resa grafica di testi orali. Scrivere le parti semanticamente rilevanti con logografi e quelle accessorie con fonografi è di fatto il sistema più razionale per rendere una lingua del tipo agglutinante in cui accanto ad una radice si aggiungono una o più parti accessorie difficilmente rendibili con caratteri logografici.¹³

Il *senmyōgaki* in senso stretto, è il tipo di scrittura impiegato per i 62 editti imperiali *shōsho* presenti nello *Shoku Nihongi* (Seguito della Cronaca del Giappone, 797), opera storica in quaranta volumi dell'inizio del periodo Heian, in cui è riportata la storia del Giappone dal 697 d.C. al 791 d.C. Il più antico editto risale alla fine del VII secolo e il più recente al tardo VIII secolo.

L'importanza di questi testi e della forma di scrittura che adottano, sta nella netta distinzione tra caratteri usati logograficamente e caratteri usati fonograficamente. La distinzione, che opera anche a livello grafico sia attraverso una dimensione diversa (normale per i logografi e di dimensioni ridotte per i fonografi) che, spesso attraverso un colore diverso (rosso), mette in luce una riflessione preventiva sulla lingua e sulla scrittura da parte degli scrittori, e una volontà di facilitare e razionalizzare la scrittura. In particolare, il *senmyōgaki* presuppone alcune riflessioni sulla natura delle parole e sul loro uso, senza le quali non sarebbe stato possibile operare la distinzione tra parole con valore semantico e parole funzionali.

Il *senmyōgaki* rappresenta un momento cruciale nella storia della scrittura giapponese antica perché coagula le esperienze di scrittura del passato, tra le quali vi erano state anche esperienze e tentativi logofonografici, e ne dà una codifica, frutto di riflessione linguistica, che sarebbe diventata un modello anche per le forme di scrittura successive, fino a quella moderna. Di fatto, la tipologia logofonografica, presente fino dall'antichità, col tempo si rivelò essere, sotto vari aspetti, quella più adeguata per la rappresentazione della lingua autoctona orale. Si pensa, infatti, che nel *senmyōgaki* l'uso di seguire l'ordine delle parole alla giapponese fosse dovuto alla preoccupazione di trasmettere in modo preciso e fedele le parole dell'imperatore.

Col tempo la scrittura usata nei *senmyō* si estese anche ad altri generi letterari e, a partire dall'inizio del periodo Heian

¹³ La moderna scrittura giapponese, detta *kanjikanamajiri* è di questo tipo.

(794-1185), si sviluppò una forma di scrittura largamente utilizzata dai personaggi di corte e dai monaci per le scritture private, in particolare i diari, e poi anche per opere letterarie. A partire dall'XI secolo i caratteri fonografici del *senmyōgaki* venivano sempre più spesso sostituiti con *kana*, facendo di questa scrittura un vero e proprio *kanjikanamajiri*.

La scrittura del *senmyōgaki*, in qualche modo, media la necessità di imitazione del modello cinese usando largamente i logografi, sebbene ormai in modo del tutto formale, e d'altra parte si attiene alla scrittura fedele della lingua autoctona seguendone la struttura grammaticale e sintattica e rendendo in modo dettagliato le parti funzionali della lingua. In questo modo si sviluppò quella che alla lunga sarebbe diventata la forma di scrittura prevalente della lingua giapponese: un sistema che evitava le superflue pesantezze dell'uso puramente fonografico per mezzo dei logografi, ma al tempo stesso permettesse una rappresentazione puntuale della lingua autoctona orale.

Il concetto della necessità di una rappresentazione adeguata della lingua orale non sembra essere stata una delle esigenze più pressanti dei primi uomini di lettere del Giappone antico ma, a partire dall'VII secolo, e ancor più dal successivo, tale problema si fece più urgente in seguito alla necessità di rendere per iscritto testi della tradizione orale o testi orali contemporanei.

Infine, un'ultima considerazione: nei testi del Giappone antico non esiste mai una qualsiasi convenzione grafica che indichi la strategia d'uso dei caratteri. In altre parole, nulla nel testo dice al lettore se debba leggere il testo, o parti di esso, o un certo carattere, secondo la modalità logografica, o fonografica, oppure secondo, altra strategia tra le varie possibili. Ciò costringe il lettore a uno sforzo davvero notevole di interpretazione e di supposizione che va fatto a ogni piè sospinto. Questa difficoltà si evidenzia in modo particolarmente acuto quando, come accade non infrequentemente, nello stesso testo si passa da una forma di scrittura a un'altra. Per fare un esempio concreto, nel *Kojiki*, nulla dell'aspetto grafico ci dice che dalla prosa in simil-cinese si passa a una poesia scritta fonograficamente. Le uniche note di lettura sono presenti nei casi di ambiguità di lettura dei nomi propri, soprattutto, degli dei e dei personaggi mitici. In questi casi, le glosse di lettura vengono scritte in dimensioni ridotte per differenziarle dal testo agli occhi del lettore.

Guardando a posteriori, si ha l'impressione che gli estensori fossero preoccupati di dare al testo una forma adeguata e che fossero sensibili anche ai lati estetici della scrittura, ma che solo in parte fossero preoccupati di facilitarla, poiché essa, comunque, era destinata a un ristretto cerchio di persone della nobiltà e del clero.

Bibliografia

- ALBERIZZI, VALERIO L., «L'evoluzione delle forme ibride della lingua scritta nel giapponese antico e tardo antico», *Annuario ARIG* (Associazione ricercatori italiani in Giappone), 2001.
- BENTLEY, JOHN R., *A Reference Grammar of Early Old Japanese Prose*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2001.
- BLOOMFIELD, LEONARD, *Language*, New York, Holt, 1933.
- DERRIDA, JACQUES, *Della grammatologia*, trad. it. a cura di G. Dalmasso, Milano, Jaca Book, 1989; nuova ed. 1998 [ed. orig. Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967].
- ESCARPIT, ROBERT, *Scrittura e comunicazione: i meccanismi che sono alla base della produzione di carta stampata*, Milano, Garzanti, 1976 [ed. orig. Escarpit, Robert, *L'écrit et la communication*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973].
- GAUR, ALBERTINE, *A History of Writing*, New York, Cross River Press, 1992.
- GELB, IGNACE J., *A Study of Writing*, Chicago, University of Chicago Press, 1952.
- HARRIS, ROY, *The Origin of Writing*, London, Duckworth, 1986.
- KUROZUMI, MAKOTO, «Kangaku: Writing and Institutional Authority», in SHIRANE HARUO - SUZUKI TOMI (a cura di), *Inventing the Classics. Modernity, National Identity, and Japanese Literature*, Stanford, Cal, Stanford University Press, 2000.
- LANGE, ROLAND A., *The Phonology of Eighth-Century Japanese. A reconstruction Based upon Written Records*, Tokyo, Sophia University, 1973.
- LOTMAN, JURIJ, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972.
- MILLER, ROY A., *The Japanese Language*, Tokyo, Charles E. Tuttle, 1980.
- OLSON, DAVID R., «How Writing Represents Speech», *Language and Communication*, vol. 13, no. 1, Pergamon Press, January 1993.
- PHILIPPI, DONALD L., *Kojiki*, Tokyo, Tokyo University Press, 1985, 4^a ed. *
- POLLACK, DAVID, *The Fracture of Meaning. Japan's Synthesis of China*

- from the Eighth through the Eighteenth Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1986. *
- SATÔ, MAKOTO, «The Wooden Tablets (*Mokkan*) of Ancient Japan», in *Acta Asiatica*, n. 69, 1995, p. 84-112.
- SAUSSURE, FERDINAND DE, *Corso di linguistica generale*, tr. it. di Tullio De Mauro, Bari, Laterza, 1979 (ed. orig. Saussure, Ferdinand De, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1922).
- SEELEY, CHRISTOPHER, *A History of Writing in Japan*, Leiden, Brill, 1991.
- SCHMANDT-BESSERAT, DENISE, *Before Writing*, vol. I.: «From Tokens to Cuneiform», Austin, University of Texas Press, 1992. *
- TOLLINI, ALDO, *La scrittura del Giappone antico*, Venezia, Cafoscarina, 2005.
- YAMADA, TOSHIO, «The Writing System: Historical Research and Modern Development», *Current Trends in Linguistics*, vol. 2: «Linguistics in East Asia and South East Asia», Mouton, 1967.

ABSTRACT

The history of writing in Japan begins rather late, around the sixth century A.D. when the Japanese adopted the writing system of China. However, the Chinese logographic system was scarcely fit for the representation of the language of Japan; therefore, various strategies were devised in order to represent Japanese adequately. Among such strategies, those intended to give a graphic representation of the texts of the oral tradition are mainly based on a phonographic use of logographs or a mixed system using both logographs and phonographs. The analysis of the attempt to give a written representation of orality by means of logographic characters is an interesting field of study both for specialists of Japan and for all the scholars engaged in the study of writing and its relation with language.

KEYWORDS

Writing system. Phonography. Logography. Writing strategies.

INDICE ANALITICO

- Abāza, 'A., 175
 Abeni, D., 170
 Abū l-Faraġ al-İřfahānī, 81
 Abu Naga, A., 179, 180, 190
 Aflaṭūn (*v.* Platone)
 Agamben, G., 141, 142, 149
 Aggeler, W., 140
 Alberizzi, V., 217
 Alfano, G., 112
 Alighieri, D., 101, 111, 139, 144, 145
 Allan, K., 42, 43
 Allen, R., 189, 190
 Anghelescu, N., 82, 89
 Anolli, L., 20, 26
 Antūn, F., 179
 Apolloni, L., 167
 Arazi, A., 74, 88, 89
 Aristotele, 80, 100
 Austin, J.L., 41, 43, 69, 125, 134
 'Awaḍ, L., 180, 181, 183, 188, 190
- Bachman, I., 143
 Badawi, M.M., 175, 181, 190
 Baldelli, I., 170
 Balestrini, N., 112, 113
 Ballestra, S., 100
 Bampi, M., 22, 23
 Barba, E., 99
 Barbey d'Aurevilly, J., 52-54, 58, 65, 69
 Barthes, R., 18, 26
 Baudelaire, Ch., 140, 149
 Bazzi, R., 72, 89
 Beaumont, D., 78, 79, 89
 Beckett, S., 95
 Belli, G.G., 23-25, 155, 156, 158, 161-170
 Belpoliti, M., 111, 112
- Benati, D., 102., 113
 Benjamin, W., 45, 69, 101, 142, 149
 Bentley, J.R., 217
 Benveniste, E., 69, 82
 Beyle, H., 95
 Bilancioni, G., 146, 149
 Bloomfield, L., 217
 Boccaccio, G., 145
 Bodei, R., 118
 Bøgh, A., 34, 43
 Boileau, N., 13
 Bologna, C., 18, 20, 26, 144, 149
 Bolzan, L., 22, 23
 Bonagura, G., 167, 170
 Bonichi, G., 167
 Bonomi, I., 134
 Borsellino, N., 170
 Bray, G., 82, 89, 90
 Brizzi, E., 100
 Bruni, F., 114
 Buazzelli, T., 167
 Būqrāt (*v.* Ippocrate)
- Calvino, I., 95, 96, 99, 145
 Campbell, R., 140
 Campello Della Spina, P., 156
 Campos, H. de, 145
 Cardona, G.R., 9, 13, 16, 18-20, 26
 Castiglione, B., 147
 Catullo, 138, 139, 149
 Cavazzoni, E., 24, 100
 Celati, G., 24, 93-102, 104-106, 109-113
 Céline (*v.* Destouches, L.-F.)
 Ciceri, R., 20, 26
 Clemens, S.L., 95
 Coletti, V., 118, 122, 134
 Colman, G., 147

- Conrad (*v.* Korzeniowski, T.J.K.)
 Conrieri, D., 170
 Cook, M., 75, 76, 89
 Cortellessa, A., 113
 Corti, M., 98, 112
 Costa, A., 99
 Cottini, L., 167
 Cusatelli, G., 170

 D'Alembert (*v.* Le Rond d'Alembert, J.B.)
 Davidson, I., 138, 149, 150
 De Bosio, G., 167
 Defrance, A., 11, 13, 14, 26
 Degl'Innocenti, A., 43
 Delfini, A., 101, 102
 De Mauro, T., 170
 Dendle, P., 32, 43
 Denis, D., 11, 26, 27
 Déroche, F., 74, 89
 Derrida, J., 217
 Destouches, L.-F., 95
 De Vivo, E., 113
 Dibou, G., 140
 Di Giacomo, S., 155
 Di Nino, N., 170
 Domenichelli, M., 147, 149
 Donizzetti, G., 158
 Dorigo, R., 22, 25
 Dozy, R., 75 n, 87 n, 89
 Ducrot, O., 10, 15, 27
 Dū l-Rumma, 74
 Dumas, A., 181

 Eco, U., 141
 Edwards, P., 33, 35, 43
 Eliot, T.S., 145 n
 Elwert, W., T., 158
 Erté (*v.* Tirtoff, R. de)
 Escarpit, R., 217

 al-Fāḥūrī, H., 176, 190
 Farah, I., 181
 Fenoglio, G., 99, 111, 112
 Ferguson, Ch., 82, 89
 Ferrari, F., 32, 33, 35, 43
 Ferretti, G., 158
 Fiorentini, F., 167, 168
 Folena, G., 145, 149
 Foucault, M., 144, 149
 Francke, C., 146, 149
 Frédéric, M., 98, 113
 Friedman, Th., 143, 150

 Fück, J., 83, 89

 Gabrieli, F., 72, 91
 Gadda, E., 99, 101, 102, 164
 Al-Gāhiz, 74, 77, 86-89
 Galāl, 'U., 180
 Garvín, B., 170
 Gaur, A., 217
 Gelb, I., 217
 Genette, G., 70, 77
 Ghersetti, A., 22, 23, 24, 74, 78, 89
 Ghirri, L., 106, 113
 Giachery, E., 170
 Gibellini, P., 22, 23, 25, 170
 Giuliani, A., 112
 Gnoli, D., 155
 Goethe, J.W. von, 102
 Gogol, N., V., 155
 Goody, J., 7-9, 11, 16-18, 20, 27, 71, 89
 Goya, F. de, 167
 Grandesso, E., 118, 134
 Gründler, B., 77, 90
 Günther, S., 80, 81, 90
 Guðnason, B., 33, 43
 Guthrie, W., 148

 Haddād, N., 181
 al-Ḥakīm, T., 173, 182-184, 190
 Hämeen-Anttila, J., 73, 90
 Harris, R., 217
 Al-Ḥaṭīb al-Baġdādī, 77, 85, 86, 90
 Havelock, E.C., 7, 8, 11, 12, 17, 27
 Hawthorne, N., 102
 Haz, M., 167
 Heidegger, M., 137, 143
 Helle, K., 32, 43
 Ḥiġāzī, S., 181
 Hoffman, E., 34, 43
 Holtus, G., 134
 Hopkins, J., 112
 Ḥunayn, 80
 Ḥusayn, Ṭ., 189

 Iacoli, G., 113
 Ibn Ġawzī, 75, 77, 79, 84, 85, 87, 88, 90
 Ibn Khaldun, 71, 90
 Imbriani, V., 101
 Ingesman, P., 32, 43
 Insana, J., 24, 118, 124, 128, 133, 134
 Ippocrate, 80

INDICE ANALITICO

- Iyās b. Mu‘āwiya, 79
- Jakobson, R., 141
- Jakobsson, A., 32, 33, 37, 40, 41, 44
- Jousse, M., 9, 11, 27
- Kallas, E., 85, 90
- Kazi-Tani, A., 8, 12, 13, 15, 27
- Keller, G., 102
- Kilito, A., 76, 90
- Kleist, H. von, 102
- Knirk, G., 32, 44
- Korzeniowski, T.J.K., 95
- Kurozumi, M., 217
- Lancioni, G., 71, 90
- Lange, R., 217
- Larcher, P., 82, 83, 85, 90
- Lecerf, J., 176, 190
- LeClerq, J., 140
- Lefevère, A., 137, 138, 150
- Le Goff, J., 37, 44
- Le Rond d'Alembert, J.B., 147, 149
- Leoni, F.A., 170
- Leopardi, G., 147
- Lepschy, G.C., 11, 27
- Leroi-Gourhan, A., 18, 27
- Levinson, S.C., 42, 44
- Lips, M., 23
- Loewe, R., 73, 91
- London, J., 95
- Lönroth, L., 31, 35, 44
- Lorenzini, N., 124, 128, 134
- Lotman, J., 217
- Lutero, M., 146, 150
- Luzzato, E., 138
- Malmros, R., 32, 44
- Mancini, R., 17, 27
- Mandūr, M., 179
- Manganelli, G., 101, 102, 104, 105, 113
- Manzalawi, M., 175, 182, 190
- Marchiori, F., 99, 113
- Marías, J., 143
- Marino, M., 99
- Marotta, G., 164
- Marziale, 158
- Matthiessen, F.O., 147, 150
- Mauceri, A., 22, 24
- Maupassant, G. de, 45-47, 54, 67, 69, 70
- McLuhan, M., 8, 9, 12, 16, 27
- Meisami, J.S., 175, 191
- Melville, H., 95, 102
- Mengaldo, P.V., 112, 113
- Merolla, R., 170
- Mildonian, P., 22, 24
- Miller, M., 217
- Minganti, P., 188, 189, 191
- Mirbeau, O., 67, 69, 70
- Miserocchi, A., 170
- Mitchell, S.H., 38, 44
- Molan, P.D., 72, 91
- Molière (v. Poquelin, J.-B.)
- Montaina, G., 183, 184, 191
- Moravia, A., 97, 98
- Mortara Garavelli, B., 12, 15, 27, 78, 81, 91, 113, 128, 134
- Muḥammad, 75
- Muscetta, C., 170
- Nadīm, ‘A.A., 180
- Naǧm, Y., 178, 191
- al-Naqqāš, M., 173, 178
- Nardis, L. de, 170
- Nievo, I., 102
- Nove, A., 121, 134
- Nu‘ayma, M., 179
- Olson, D.R., 217
- Ong, W.J., 7-13, 16, 18, 20, 27, 71, 73, 75, 91, 98, 113
- Orazio, 146
- Orelli, G., 164
- Ostle, R.C., 191
- Ott, C., 72, 91
- Pálsson, H., 33, 35, 43
- Pavese, C., 112
- Peeters, B., 21, 27
- Peirce, C.S., 141
- Pellat, Ch., 84, 91
- Perrault, Ch., 13, 14, 21
- Perrin, J.-F., 11, 13, 14, 26
- Perrone-Mais, L., 145 n, 150
- Philippi, D.L., 206, 217
- Pinelli, B., 161
- Platone, 80, 112, 143
- Plauto, 147
- Poe, E.A., 102
- Pollack, D., 207, 217
- Poquelin, J.-B., 180
- Porta, C., 155
- Portelli, A., 127, 134
- Pound, E., 138, 145

- Pozzi, G., 18, 19, 20, 27
 Premoli, P., 101
 Proietti, G., 167
 Pulsiano, Ph., 44
 Purificato, D., 167
 Pusterla, F., 24, 118, 128, 131-134
- al-Qabbānī, A.H., 173, 178
- Rabelais, F., 95
 Raboni, G., 140
 Rabaud, S., 14, 18, 27
 Racine, J., 180
 Radtke, E., 134
 Raffel, B., 137, 140, 150
 Al-Rāḡib al-Iṣfahānī, 85
 al-Rā'ī, 'A., 189, 191
 Rapallo, U., 135
 Rener, F., 146, 150
 Riis, Th., 32, 44
 Rilke, R.M., 140
 Rizzante, M., 113
 Rossini, G., 158
 Rostand, J., 181
- Šabatini, F., 122, 125, 134, 170
 Šahrazād, 72, 73
 Šāliḥ b. Aḥmad al-Ṭḡlī, 79
 al-Šāmī, A., 181
 Sanguinetti, E., 118, 119, 128, 133, 134
 Šanū', Y., 173, 178
 Satō, M., 218
 Šaussure, F. de, 142, 150, 218
 Šawqī, A., 175, 179, 181
 Sbragia, G., 170
 Scabia, G., 24, 95, 99, 100, 113
 Scaccia, M., 167
 Schaeffer, J.-M., 10, 15, 27
 Schmandt-Besserat, D., 197, 218
 Scholes, R., 71, 72, 91
 Scipione (v. Bonichi, G.)
 Searle, J.R., 42, 44
 Seelevy, C., 218
 Segre, C., 160, 170
 Sereni, V., 167, 170
 Serianni, L., 98, 113, 170
 Shakespeare, W., 112, 147, 181
 Shirane, H., 217
 Snorri Sturluson, 32
 Socrate, 144
 Spada, F., 156
 Squarzina, L., 170
- Starkey, P., 175, 191
 Steiner, G., 142, 150
 Steiner, T.R., 147, 150
 Stendhal (v. Beyle, H.)
 Stetkevich, J., 178, 179, 191
 Stoppa, P., 167
 Suzuki, T., 217
 Swift, J., 95
- Tamiozzo Goldman, S., 22, 24, 113
 Al-Tanūḥī, 81, 85, 91
 Tarnassi, P., 156
 Taymūr, M., 173-176, 178, 182, 184-186, 189, 191
 Terenzio, 147
 Terracini, B., 150
 Tessa, D., 155
 Testa, E., 114, 118, 122, 124, 127, 128, 134, 135
 Tirtoff, R. de, 21
 Tollini, A., 22, 25, 26, 218
 Toorawa, S., 76, 91
 Touati, H., 71, 76, 91
 Toury, G., 137, 138, 150
 Tozzi, F., 102
 Twain, Mark (v. Clemens, S.L.)
 Tynianov, I., 139, 140, 150
- Valéry, P., 149, 150
 Valesio, P., 114
 Vassalli, S., 110, 114
 Vatikiotis, P.J., 181, 191
 Venuti, L., 138, 150
 Verdier, G., 14, 27
 Verne, J., 97
 Vespignani, R., 167
 Vico, G., 100
 Vighi, R., 160, 163, 170
 Vigolo, G., 158, 170
 Villiers de l'Isle Adam, A., 49, 70
 Vittorini, E., 112
- West, J.R., 114
 Windergren, G., 71, 91
- Yamada, T., 218
- Al-Zaḡḡā'ī, 83, 84, 91
 Zola, E., 97
 Zukofsky, C. e L., 138-140
 Zumthor, P., 8-11, 13, 14, 20, 27, 71, 91, 124, 135

LIST OF CONTRIBUTORS

MASSIMILIANO BAMPI (m.bampi@unive.it) is Assistant Professor of Germanic philology at Ca' Foscari University of Venice. In 2004 he received his Ph.D. in Germanic philology and linguistics from the University of Siena with a thesis on «The Reception of *The Seven Sages of Rome* in Old Swedish literature». His research activity is primarily focused upon Old Icelandic saga literature (with special reference to the *fornaldarsögur*); Old Swedish translated literature; the theory and practice of translation in the Middle Ages; the reception and rewriting of mediaeval texts in modern Scandinavia.

MARIA TERESA BIASON (biason@unive.it) teaches History of French language and French linguistics at Ca' Foscari University of Venice. Her studies focus mainly on *fin-de siècle* literature and on the Moralists – formal analyses of discursive configurations. Of all the various forms, she has devoted particular attention to the «aphorism» on which she has published two books and numerous articles.

LOREDANA BOLZAN (lobolzan@unive.it) teaches French language and literature at Ca' Foscari University of Venice. Her main field of research is 19th- and 20th-century French literature, which she investigates through thematic, theoretical and interdisciplinary approaches, with particular attention to the relations between literary discourse and the visual arts. She is the author of *L'Alchimia del terrore. La Rivoluzione francese e il romanzo* (Liguori 1989); *Ardenti connubi. La critica d'arte dei poeti* (Crescenzi Allendorf 1994) and *La fragilità del cuore. Oblio e lutto nella «Recherche»* (Supernova 1997).

ROSELLA DORIGO (rdorigo@unive.it) is Associate Professor of Arabic language and literature at Ca' Foscari University of Venice. His field of studies is modern and contemporary Arabic literature with special attention to dramatic literature in Syria and Egypt. The field is analysed in its dual aspect, that of popular traditional theatre and that of modern dramatic composition.

ANTONELLA GHERSETTI (antghers@unive.it) is a researcher of Arabic language and literature at Ca' Foscari University of Venice. She obtained a Ph.D. in Semitic linguistics at the University of Florence. Her main fields of research are classical Arabic narrative, as well as physiognomics and linguistic thought in classical Arabic culture. Her publications include: al-Tanukhi, *Il sollievo dopo la distretta* (Milano 1995); *Il Kitâb Aristâtâlîs al-faylasûf fî l-frâsa nella traduzione di Hunayn b. Ishâq* (Roma 1999); Ibn Butlân, *Il trattato onnicomprensivo sull'acquisto e l'esame degli schiavi* (Catanzaro 2001); al-Khatib al-Baghdâdî, *L'arte dello scrocco. Storie, aneddoti e poemi di scroccoli* (forthcoming).

PIETRO GIBELLINI (gibellini@unive.it) teaches Italian literature at Ca' Foscari University of Venice. He has also taught at the universities of Pavia, Genoa, L'Aquila, and Trieste. He co-directs the Edizioni Nazionali of the works of Belli, Fogazzaro, and D'Annunzio as well as various specialistic journals. He has edited many Italian classics for various publishing houses (Adelphi, Einaudi, Garzanti, Mondadori); for example, the critical edition of *Alcyone* by D'Annunzio and the complete edition of Pirandello's stories, with critical commentary. In his eight volumes of articles, he has focused mostly on Lombard literature from Parini to Gadda, on works by Belli, Manzoni, and D'Annunzio. His most recent

works include *Il calamaio di Dionisio* (Garzanti 2002), on the theme of wine and drunkenness in modern Italian literature, and a collective work under his editorship, *Il mito nella letteratura italiana* (Morcelliana 2007). A specialist in dialect literature, he is involved in the critical edition of the *Sonetti* by Belli for the Mondadori «Meridiani».

ANNA MAUCERI TRIMNELL (anna.mauceri@fastwebnet.it) received her degree in Italian from the University of Pavia. She received her Ph.D. in Linguistics and the Teaching of Italian as a foreign language at Siena University for foreign students with a thesis on contemporary poetry. She received a scholarship at Siena University to carry out research on the evolution of literary Italian over the course of the 20th century, which led to the publication of an anthology of stories with a linguistic commentary and learning activities for foreign students. She lives in Rome where she teaches Italian language and literature for some American universities.

PAOLA MILDONIAN (pamildo@unive.it) has taught comparative literature at Ca' Foscari University of Venice since 1980. She is the author of numerous studies on classical translation, on the relations between East and West, on literary translation, on the literature of travel and discovery, on the first-person novel and on contemporary poetry. Her most recent works include: *Alterego. Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento* (Venice 2002); the editing of the volumes *Parodia, Pastiche, Mimetism* (Rome 1997); *La porta d'Oriente. Viaggi e Poesia*, (Lisbon 2002); the CD *A partire da Venezia: Eredità, Transiti Orizzonti. Cinquant'anni dell'AILC* (Venice 2007). She was among the founder members of the «Società italiana di comparatistica letteraria» and has been a member of the board of the «Associazione di teoria e storia comparata della letteratura». She has been a member of the executive and later General Secretary and Vice-President of AILC/ICLA (Association Internationale de Littérature Comparée/International Comparative Literature Association).

SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN (tamisil@unive.it) teaches Contemporary Italian literature at Ca' Foscari University of Venice. She has studied the evolution of the novel in the latter part of the 19th century, with a volume dedicated to Giovanni Rovani whose writings she has edited. In several essays, interviews and reviews she has also discussed poetry, fiction and theatrical writing of the 20th century, focussing particularly on Giuliano Scabia. Together with Francesco Bruni and Serena Fornasiero she has written several textbooks on writing devoted to the various registers of Italian.

ALDO TOLLINI (tollini@unive.it) teaches classical Japanese and Japanese philology at Ca' Foscari University of Venice. His fields of study include the ancient Japanese writing system and its development leading to the publication of *Kanji, Elementi di linguistica degli ideogrammi giapponesi* (Kanji. Elements of Linguistics of Japanese Ideograms), Centro Studi per i Popoli Extra-europei, Università di Pavia, Pavia 1992, and *La scrittura del Giappone antico* (The Writing System of Ancient Japan), Cafoscarina, Venezia 2005.