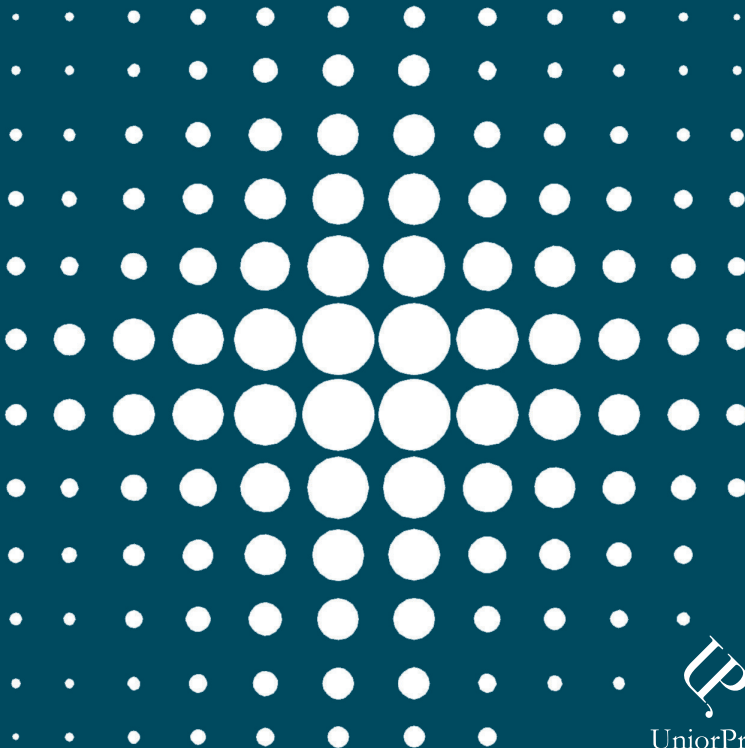


Metodologie, teorie e saperi a confronto

a cura di
Daniela Tononi

Argos - Studi di argomentazione pragmatica e stilistica



UniorPress

Argos

1

Metodologie, teorie e saperi a confronto

a cura di
Daniela Tononi



UniorPress
Napoli 2022

ARGOS. STUDI DI ARGOMENTAZIONE, PRAGMATICA E STILISTICA

Direttrice

BIANCA DEL VILLANO

Comitato editoriale

ANGELA DI BENEDETTO (Università di Foggia), DANIELA TONONI (Università di Palermo), ROSSANA SEBELLIN (Università di Roma “Tor Vergata”), RICCARDO VIEL (Università di Bari), DANIELA VIRDIS (Università di Cagliari)

Comitato scientifico

GIUSEPPE BALIRANO (Università di Napoli L’Orientale), LUCA BEVILACQUA (Università di Roma “Tor Vergata”), FRANCO BUFFONI (Università di Cassino), GABRIELLA CATALANO (Università di Roma “Tor Vergata”), DELIA CHIARO (Università di Bologna), MICHELE COMETA (Università di Palermo), JONATHAN CULPEPER (Lancaster University), MAXIME DECOUT (Aix-Marseille Université), CHRISTIAN DEL VENTO (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), NATHALIE FERRAND (ENS/ITEM Paris), AUGUSTO GUARINO (Università di Napoli L’Orientale), ROGER HOLDSWORTH (Linacre College – Oxford University), DANIEL Z. KÁDÁR (Cambridge University – Hungarian Research Centre for Linguistics), MARIA LAUDANDO (Università di Napoli L’Orientale), FRANCESCA PIAZZA (Università di Palermo)

ISBN 978-88-6719-270-0

Creative Commons Attribution 4.0 International License



UniorPress - Via Nuova Marina 59, 80133 Napoli

La collana *Argos - Studi di argomentazione pragmatica e stilistica* si propone di raccogliere in monografie e/o volumi collettanei i risultati degli studi interdisciplinari condotti dal *Centro Argo* su testi e linguaggi a partire da metodologie in grado di combinare, nei modelli di analisi, i più recenti indirizzi di ricerca di discipline quali l'Argomentazione, la Pragmatica e la Stilistica.

Indice

Prefazione	9
Tra attore e autore: coro e focalizzazione nel dramma inglese del Rinascimento Silvia Bigliuzzi	11
<i>True Detective</i> e la scortesia metafisica: per un approccio pragma-stilistico alla caratterizzazione linguistica del personaggio Bianca Del Villano	47
Per un'analisi stilistico-cognitiva dei meccanismi empatici Emma Pasquali	77
Al di là di Iser: il ruolo delle determinanti storiche e sociali nella definizione del lettore implicito Carmen Dell'Aversano	105
Drammaturgia musicale e libretto d'opera Tiziana Pangrazi	139
Gli avantesti delle opere abbandonate. Georges Perec e la disseminazione dei <i>fantasmi</i> del romanzo Daniela Tononi	153

Prefazione

Teorie, Metodologie e Saperi a confronto riunisce alcuni contributi scaturiti dall'intenso scambio intellettuale che ha caratterizzato, nella primavera del 2021, le conferenze della prima edizione dei *Venerdì di Argo*. La natura sperimentale degli incontri, svolti per incoraggiare forme di dialogo e raffronto tra discipline e prospettive teoriche e metodologiche di tradizione lontana, si rispecchia nella eterogeneità dei saggi presentati, nella intersezione tra i saperi che i contributi raccolti hanno il merito di testimoniare.

Sul piano metodologico, la ricercata contaminazione degli approcci promossa dal Centro Argo ha condotto alla individuazione, all'aggiornamento e all'implementazione di modelli teorici in grado di rendere giustizia alla complessità del testo e della testualità intesa come sistema segnico, anche quando si consideri un'opera nell'intervallo che oppone e problematizza istanze autoriali e istanze del fruitore. Che sia colto nel suo processo di elaborazione, o studiato nel suo farsi strumento dialogico fra autore e lettore, il romanzo, il libretto, il testo poetico o, in senso più generale, il testo estetico se guardati da una prospettiva meno ristretta, permettono e stimolano, a partire da un ribadito rigore ermeneutico dell'analisi, la possibile integrazione tra metodologie e riflessioni teoriche lontane.

E, di fatto, comprendere la transizione verso una progressiva ideologizzazione del coro nella tragedia rinascimentale, studiare il modo in cui la poetica cognitiva incontra l'ermeneutica, riconsiderare il rapporto libretto/partitura nel teatro in musica, co-

niugare pragmatica e stilistica per studiare la caratterizzazione linguistica di un personaggio, o ancora, nei modi della critica genetica, portare in primo piano le fasi spesso accidentate del processo creativo, sono solo alcuni degli aspetti indagati nel volume, attraverso strumenti che la riflessione teorica mette a disposizione dei testi selezionati, intesi nella loro materialità, forma e struttura, natura estetica e finzionale, ricavandone di rimando elementi preziosi per promuovere un avanzamento del pensiero critico.

Così, la ballata di Keats diventa occasione per indagare molteplici aspetti della costruzione formale e delle determinazioni modali, interrogando – fra l'altro – alcuni dati aritmetici funzionali all'analisi stilistica; *True Detective* consente di individuare strategie discorsive che aprono a una nuova interpretazione del reale; la riflessione sul coro o sul dramma, con i molteplici esempi proposti, restituisce la portata della funzione ermeneutica intrinseca all'approccio critico; l'incontro tra Foucault e Iser invita alla rivisitazione del concetto di lettore implicito; mentre i manoscritti interrotti dello scrittore francese George Perec permettono di porre le basi per una "stilistica delle opere abbandonate".

È questa dimensione specialistica e interdisciplinare, comparativa nella misura in cui si prefigge di far dialogare tecniche analitiche specifiche e spesso non omogenee, che il volume *Teorie, Metodologie e Saperi a confronto* vuole contribuire a sostanziare.

Daniela Tononi

*Tra attore e autore: coro e focalizzazione nel dramma inglese del Rinascimento**

SILVIA BIGLIAZZI

Pur essendo considerato da Aristotele un personaggio a tutti gli effetti, già gli interpreti rinascimentali di Orazio consideravano il Coro come il depositario di un sapere autoriale riconducibile a una funzione prevalentemente diegetica e di commento. Gli studi sul punto di vista nel dramma, da Richardson a McIntyre, tendono ad assimilare il Coro al Prologo, cui è in genere demandata la funzione di stabilire le coordinate interpretative per il pubblico. Ma la funzione del Coro, già nel dramma antico, varia a seconda che appartenga al genere comico o tragico o che segua il modello greco o senecano. Nel dramma neo-senecano inglese, prima di diventare tutt'uno con il Prologo verso la fine del XVI secolo, il Coro è un personaggio collettivo all'interno del dramma, e quando si muove ai suoi margini partecipa della fluidità di altre porzioni segnatamente non organiche, testualmente mobili e trasferibili da un dramma all'altro. Questa molteplicità di funzioni interne al testo quando non collocate nella cornice del dramma suggerisce uno scenario complesso, con diversi gradi e tipologie di focalizzazione, intra- ed extradiegetiche. Il saggio presenta alcuni casi esemplari di come il Coro possa diventare il portatore di una focalizzazione autoriale in una fase di transizio-

* Il presente saggio è parte del progetto di ricerca 'Classical Receptions in Early Modern English Drama' che ha ricevuto il finanziamento PRIN 2017 (Dipartimento di Lingue e Letterature straniere, Università di Verona).

ne dal modello antico a una istanza eminentemente prologica, liminale tra scena e pubblico, sollevando questioni che più in generale concernono la presenza di focalizzatori nel dramma.

1. Chi parla: modelli a confronto

Come osservava Brian Richardson in uno studio del 1988 dedicato ai meccanismi di focalizzazione nel dramma, “narration is a basic element of the playwright’s technique, [...] it appears throughout Western drama, and [...] its deployment calls for the kind of analysis of point of view usually reserved for modern fiction”.¹ Considerando la mimesi dialogica e la diegesi narrativa come fundamentalmente complementari all’interno del dramma, Richardson privilegiava nella sua discussione non tanto le narrazioni intradiegetiche – dal report dei messaggeri ai racconti di eventi accaduti fuori scena, in un altro tempo e un altro spazio – quanto i narratori collocati nella cornice del dramma e, perciò, in una dimensione potenzialmente liminale fra asse interno e asse esterno: tra la storia agita sulla scena e lo spazio reale del pubblico che assiste a quell’azione. Richardson discuteva, cioè, la posizione dello “speaker or consciousness that frames, relates, or engenders the actions of the characters of a play – e.g., Gower, the dubious source and prologue of Shakespeare’s *Pericles*, or Henry Carr, the dramatized psyche behind Stoppard’s *Travesties*” (ibid.). Il punto di partenza era il celebre prologo della commedia plautina *Menaechmi*, esemplare per il grado di ambiguità del suo status al contempo pseudo-autoriale e attoriale:

Salutem primum iam a principio propitiam
mihi atque vobis, spectatores, nuntio.
apporto vobis Plautum, lingua non manu,
quaeso ut benignis accipiatis auribus.

¹ Richardson 1988: 194; per una panoramica sul tema cfr. Bigliuzzi 2016b.

nunc argumentum accipite atque animum advortite;
quam potero in verba conferam paucissima. (Plauto 1895, vv. 1-6)

Signori spettatori, prima di tutto, salute. Auguri a noi e, se permettete, anche a me. Sapete chi vi porto? Plauto. Be', non ce l'ho sul palmo della mano, ma sulla punta della lingua. Spalancate le orecchie e accoglietelo come si deve, per piacere. E state attenti perché adesso vi scodello, il più brevemente che posso, il riassunto della commedia. (Plauto 2010, n.p.)

La domanda che questa battuta fa nascere spontanea è chi la pronuncia. Come osserva Richardson, “It is not the author, character, or even narrator in our customary use of the word: in the case of Plautus, the author is absent, characters have not yet emerged, and the prologue can be termed a narrator only in a specialized sense” (195). Rispetto ad altri inserti paratestuali tipici dei testi a stampa, dalle dediche, alle lettere prefatorie, all'argomento, e non diversamente da altre porzioni di testo che partecipano a tutti gli effetti dell'universo della finzione,² il Prologo drammatico problematizza il modello comunicativo precisamente per il fatto di evocare, in modo ambiguo, la coesistenza fra istanze autoriali e attoriali. Il Prologo appartiene e non appartiene al dramma, è recitato da un attore che non è un personaggio nella storia e che si posiziona sulla sua cornice. Non si presenta come l'autore, ma tutto lascia pensare che ne sappia quanto questi e in alcuni casi, come nella commedia antica, ne prende la parte,³ svolgendo quella che con Genette possiamo chiamare fun-

² Come le prefazioni o note o appendici pseudo-editoriali che costruiscono la cornice della finzione narrativa.

³ Evantius-Donatus, ad esempio osservava che: “prologus est prima dictio, a Graecis dicta *πρῶτος λόγος* uel atecendens ueram fabulae compositionem elocutio... eius species sunt quattuor: *συστατικός* commendatiuus, quo poeta uel fabula commendatur; *ἐπιτιμητικός* relatiuus, quo aut aduersario maledictum aut

zione ideologica del testo, ossia fornendo le coordinate concettuali necessarie a orientarne la ricezione.⁴ Così, sembra incarnare quella competenza testuale immanente e al tempo stesso superiore al testo che è l'autore implicito in quanto proiezione intratestuale dell'autore o, come lo chiama Booth, il suo "second self" codificato nell'opera (1991: 67ss.). Per altro verso, essendo l'interprete privilegiato del testo, si profila come la controfigura del lettore ideale, di fatto la controparte ermeneutica dell'autore stesso, deputato a presentare la vicenda secondo parametri legittimati dall'opera, di cui perciò si fa il privilegiato portavoce.⁵ Va osservato, tuttavia, che, nel quadro di una disseminazione dell'istanza autoriale codificata nella natura stessa del genere drammatico (Garber 2010: 17), le funzioni prologiche possono essere le più svariate e proprio per questa ragione appare difficilmente confutabile che, come notano Bruster e Weimann, il Prologo sia un "site of inquiry concerning authority".⁶ Naturalmente queste

populo gratiae referuntur; δραματικός argumentatiuus, exponens fubalae argumentum; μικτός mixtus, omnia haec in se continens": Wessner 1902, VII.2.

⁴ Genette (1976: 304-305) la annovera tra le funzioni del narratore osservando che si tratta di commenti autorizzati dall'azione e che non è detto che coincidano esattamente con il punto di vista dell'autore. In questa sede si estende questo concetto a tutti gli interventi che possono essere ricondotti all'autore implicito, e in tal senso si adotta l'espressione "funzione ideologica del testo".

⁵ Per una discussione della dimensione liminale del prologo cfr. Bruster and Weimann 2004; Schneider 2011; sul rapporto fra stampa e performance si veda il recente Massai and Craig 2020; sul rapporto tra istanze corali e prologiche cfr. Bigliuzzi 2015.

⁶ Bruster and Weimann, 49: si veda in particolare l'intero capitolo 3, "Authority and Authorization in the pre-shakespearean prologue", sulle funzioni autoriali del prologo nella commedia latina e nel dramma medievale inglese prima degli anni Novanta del Cinquecento, e il capitolo 4 "Frisolous Jestures versus Matter of Worth" dedicato alle innovazioni apportate da Marlowe nel senso di una crescente autolegittimazione dell'autorità intellet-

osservazioni non entrano nel merito di una tipologia affine, ma non identica, di paratesti che fanno il verso a Prologhi e simili, pur partecipando a tutti gli effetti al mondo della finzione vero e proprio, ossia componimenti editoriali, prefazioni, note finali ecc. che fingono uno statuto editoriale, essendo invece parte integrante del mondo della finzione (come nel caso di lettere che dichiarano il ritrovamento di un manoscritto ecc. e che quindi sono falsamente liminali). Ma lasciando da parte questa tipologia, vorrei soffermarmi su due questioni che Richardson tralascia di discutere, spostando l'attenzione dal Prologo ad alcuni esempi di Coro inglese del Cinquecento che mostrano una sottile continuità di funzioni comunicative e ideologiche con il Prologo stesso nel senso sopra ricordato: (1) una funzione di focalizzazione interna al dramma quando il Coro acquisisce specifiche posizioni metaspettatoriali e/o di codifica morale e concettuale/epistemologica riferibili all'autore implicito; e (2) una precisa funzione narrativa manifestamente di cornice. In entrambi i casi, è interessante interrogarsi sul significato della parola 'autore' nelle sue varie dimensioni testuali (drammatiche), teatrali (spettacolari) e narratologiche una volta che questo concetto sia applicato al dramma protomoderno e alle sue pratiche 'corali'.

In queste pagine cercherò di illustrare come, sebbene gradualmente confuso con il Prologo, il Coro inglese della prima età moderna mostri una gamma di posizioni e possibilità drammatiche che derivano dalla sua progressiva trasformazione da personaggio collettivo di stampo classicheggiante, e più precisamente neo-senecano, a voce individuale la cui locuzione problematizza i nessi comunicativi fra testo, attori e pubblico e, quindi, fra istanze autoriali, attoriali e di ricezione. A titolo esemplificativo, selezionerò tre casi che pur non essendo collegati fra loro geneticamente o gerarchicamen-

tuale del drammaturgo nel contesto di una retorica drammatica che si propone come fonte di conoscenza autonoma rispetto ad altre fonti di legittimazione.

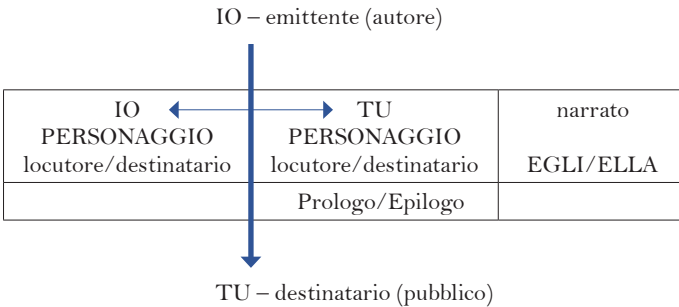
te, suggeriscono diverse fasi nella trasformazione del Coro da focalizzatore intradiegetico a extradiegetico, presentando modalità comunicative ambigue di tipo prologico. In entrambi i casi si distingue da altri narratori interni allo spazio drammatico, come i messaggeri o personaggi-narratori, i cui racconti offrono focalizzazioni soggettive non paragonabili al tipo di focalizzazione collettiva di cui mi occuperò qui. Solleverò questioni sulla relazione tra la funzione dell'autore implicito nel dramma e il Coro, la cui voce si presenta nei primi due casi come intradiegetica (nella veste di un Coro formale femminile e di un collettivo maschile), mentre nell'ultimo come esplicitamente extradiegetica, e cercherò di suggerire una linea di continuità che parrebbe delineare meccanismi di trasformazione tipologica in atto nella seconda metà del Cinquecento.

Una premessa alle mie osservazioni risiede nella discussione proposta da McIntyre sul punto di vista nel dramma da considerarsi secondo un modello prototipico, ma con alcune differenze riguardo alla articolazione comunicativa dei drammi di stampo classico provvisti di Coro. Se, come osserva McIntyre, “prose fiction and drama are two markedly different genres, characterised by the presence of a narrator in the former and the absence of a narrator in the latter”, e se questo è vero per “prototypical members of each category” (2006: 3), tuttavia va notato che l'effettiva varietà tipologica presenta soluzioni assai più complesse. Come prima di lui Richardson, McIntyre cita il Coro greco, fra gli altri, come un esempio di dramma non prototipico, implicando che i Cori avevano una funzione narrativa extradiegetica ed erano dotati di una focalizzazione autoriale:

Despite the fact that narrators were traditionally a mainstay of the *dramatis personae* (see, for example, the Greek chorus plays and much medieval drama), most modern dramas do not include narrators. Because narrator-less plays make up the majority of modern dramatic texts it is arguable that most people think of these as being prototypical of the category. (Ibid.)

Questa affermazione ripropone un'interpretazione moderna della tragedia classica che ha trasformato il Coro antico in un narratore autoriale esterno – cosa che il Coro non era nemmeno quando la sua funzione era eminentemente narrativa.

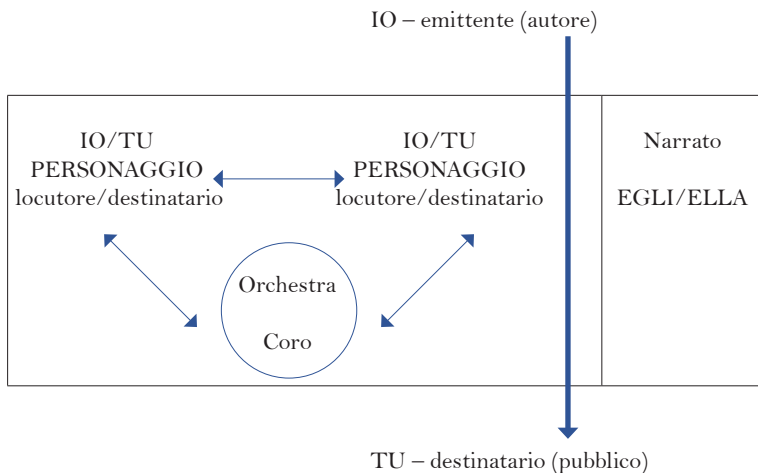
Si consideri perciò l'architettura discorsiva del dramma prototipico come descritta da Short (1996: 169), composta da due livelli: in alto l'emittente o "addresser" (ovvero il drammaturgo) che invia un messaggio a un destinatario, il lettore/spettatore (in basso); fra i due, lo spazio del dramma nel quale i personaggi interagiscono. A questo modello di base si aggiunga lo spazio della cornice che accoglie Prologo e/o Epilogo collocato tra scena e pubblico. La struttura del discorso, in termini semiotici, può essere rappresentata come segue (Segre 1980: 41; 1981: 96; Bigliuzzi 2016b):



Se ci spostiamo al prototipo del dramma greco, il Coro va inserito nel mondo fittizio cui appartengono i personaggi, anche se appare come l'interprete del sapere comunitario e mitico del gruppo sociale cui si rivolge,⁷ perciò dando l'impressione di stare, per così dire, dalla parte del pubblico piuttosto che della sce-

⁷ Gould 1996: 233. Per una recente introduzione al tema si veda Avezzù 2015.

na. Questa sensazione è rafforzata dal fatto che si trova nell'orchestra, ovvero in uno spazio scenico posto tra gli spettatori e gli attori, apparendo prototipicamente ambiguo, benché un personaggio a tutti gli effetti:



Questi due modelli saranno utili ai fini della discussione che presenterò nelle prossime pagine perché ci aiutano a visualizzare la posizione delle varie istanze corali in relazione al modello antico e a quello prologico del dramma rinascimentale. Nel primo esempio mi concentrerò sulle trasformazioni che subisce il personaggio-Coro di tradizione classica quando, assorbito nella cultura rinascimentale inglese attraverso l'esempio italiano, viene spostato dall'orchestra sulla scena. Questo riposizionamento produce degli effetti sui meccanismi di focalizzazione interna al dramma attraverso lo sguardo e la voce di un collettivo che contemporaneamente è portatore di istanze autoriali e metaspettatoriali. Nel secondo esempio vedremo un caso di destrutturazione del Coro trenodico antico come luogo eminentemente tragico,

con l'emergere di una funzione squisitamente ideologica allineata con il disegno complessivo del dramma e, quindi, con l'autore implicito. Infine, il terzo esempio illustrerà l'emanciparsi del Coro classico dalla dimensione collettiva interna al dramma, definendosi come istanza di focalizzazione extradiegetica collocata nella posizione liminale tipica del Prologo. Questo ultimo esempio apre a questioni di 'autorità' testuale nel complesso gioco letterario, intellettuale e socio-economico che vede il Coro-prologico negoziare i modi e i contenuti della messinscena con pubblico e 'originatori' culturali (Bruster and Weimann 2004). Solleva inoltre questioni più specificamente comunicative quanto al rapporto fra autore, attore e personaggio nella prassi dello spettacolo teatrale.

2. Chi è il Coro?

Il punto di partenza è un malinteso generatosi nel Rinascimento su che cosa sia il Coro antico. Tradizionalmente il Coro tragico greco è una voce collettiva che fornisce un punto di vista corale anche se distribuito fra i vari componenti, tra i quali il corifeo. Il Coro, nella definizione di Aristotele, è un attore tra gli attori (*Poetica* 1456a: 25-27), il cui primo ingresso, la cosiddetta *parodos*, segue il prologo (*prologos*) vero e proprio. Presumibilmente, Tespi fu il primo nel 534 a.C. a separare (*hypokrinein*) un componente del Coro dagli altri, così 'inventando' l'attore (*hypokrites*), o risponditore, che dava avvio al dramma.⁸ Se questo è vero, sostiene Schneider, "Greek tragedy from its very origins [...] affords the prologizing speech a position of importance" (2011: 31). Se prima

⁸ Etimologicamente significa uno che è stato separato da, sottratto a qualcosa (dal verbo *hypokrino*), dove *krino* è lo stesso verbo "separare" da cui deriva "giudicare". Questo valore di giudicare qui non ha alcun effetto, mentre ciò che è rilevante è il valore della separazione.

di allora “the dithyrambic Chorus presented both spectacle and exposition [...] after this the actor – and the prologue-style speech – became coterminous with the growth of both tragic and comic forms” (ibid.). Qualunque ne sia l’origine esatta, l’aspetto interessante è che una singola figura, separata dal Coro, era necessaria per lo sviluppo del dramma inteso come azione dialogica e antagonistica. Non c’è dubbio che il Prologo della tragedia greca non possa essere confuso con quello tipico dei drammi della prima età moderna, dal momento che esso identifica tutto ciò che succede *prima* dell’ingresso del Coro e può essere pronunciato sia da un personaggio del dramma che da una divinità. In nessun caso, comunque, Prologo e Coro possono essere identificati come personaggi portatori di una istanza autoriale e/o focalizzatori privilegiati, anche se, come accennato sopra, il Coro può essere percepito come il depositario di un sapere comunitario. È stato notato ancora da Schneider che “The history of the rise in importance of the prologos is paralleled by the decline of Chorus” (2011: 33), ma è singolare che negli esempi relativi al dramma Tudor che vedremo tra poco i due finiscono piuttosto per avvicinarsi e di fatto confluire in una concezione sincretica di Coro prologico, a volte segnalata dall’uso di entrambi i nomi per la stessa parte drammatica, o dalla dichiarazione esplicita che il Coro potrebbe svolgere il ruolo del Prologo pur non essendolo, come in *Henry V* di Shakespeare (“Admit me Chorus to this history; / Who prologue-like your humble patience pray, / Gently to hear, kindly to judge, our play”: Chorus [1] 32-34); o ancora attraverso la rappresentazione di un personaggio come Amleto nella celebre scena di metateatro, quando Ofelia lo etichetta come quel Coro che ‘autorevolmente’ presenta e commenta lo spettacolo che ha fatto mettere in scena – e al cui testo, noi sappiamo, ha contribuito una dozzina di versi (“Ophelia: You are as good as a chorus, my lord”, 3.2.219). Evidentemente la terminologia è importante in casi come questo, perché suggerisce quanta strada

abbia fatto il Coro antico nella direzione di una sua riconfigurazione in una chiave che gli spettatori dell'epoca riconoscevano come pertinente al proprio teatro. Certamente la funzione di Amleto come Coro è estranea a quella del Coro antico, compreso quello senecano, rispetto alla cui performabilità coesistono pareri ancora contrastanti,⁹ che pure doveva essere più noto al pubblico coevo, suggerendo piuttosto che agli inizi del Seicento in Inghilterra il suo tratto distintivo era quello di un commento autorevole. Evidentemente una simile variabilità semantica solleva questioni inerenti alla posizione di questa figura rispetto agli assi interno ed esterno e alla sua funzione di focalizzazione riferibile alla sua percepita 'autorevolezza'.

Se facciamo un passo indietro e torniamo alla metà del XVI secolo, vediamo che nel 1567 viene pubblicata la traduzione inglese di Thomas Drant dell'*Ars Poetica* di Orazio, dove si trova una curiosa interpretazione della definizione del Coro. Secondo Orazio, "actoris partis chorus officiumque virile / defendat, neu quid medios intercinat actus, / quod non proposito conducat et haereat apte" (vv. 193-195: "Il coro regga / la parte di un attore e il proprio ufficio; / durante gli atti non canti di cose / estranee e non connesse all'argomento"; Orazio 2009: 675). Gli editori moderni in genere interpretano "defendat" nel senso di 'recitare la parte di', 'eseguire', e lo spiegano alla luce dell'insegnamento di Aristotele secondo il quale il Coro era un attore tra gli attori e il suo canto non doveva essere esornativo rispetto all'azione, ma contribuirvi attivamente. Tuttavia, questa non è l'interpretazione di Drant e, come lui, di molti interpreti coevi:

The *autor* the Chorus must *defende* or else some other one
Whose *innocensie*, or *manhode* deserveth prayse alone.

⁹ Cfr. ad esempio Sutton 1986; tra chi è propenso a considerare il teatro senecano come pensato per la messinscena, si veda Boyle 1997.

Let them not singe twix acte, and acte that squayreth from the rest.
Such let their songs be, *as will tune unto the purpose best.* (1567,
6v; enfasi mia)

Drant non segue la *Poetica* di Aristotele, sebbene circolasse ampiamente in Europa fin dalle edizioni di Francesco Robortello e Pier Vettori (rispettivamente del 1548 e del 1564), e trasforma il Coro nel portavoce e commentatore autoriale che sarebbe presto diventato sulla scena britannica. Nell'affermare che il Coro 'difende' l'autore o un personaggio la cui moralità deve essere lodata, Drant fraintende il verbo "defendat" nel senso di 'prendere le parti', 'difendere', probabilmente spinto dalla presenza della variante "autoris/auctoris" per l'originale "actoris" che doveva avere trovato nel suo testo. Di fatto, l'espressione "actoris partis" (parti dell'attore) ricorre nella maggior parte dei manoscritti autorevoli dell'*Ars Poetica*, e perciò veniva normalmente adottata nelle prime edizioni sin dalla fine del XV secolo. Ma resta che nel XVI secolo non è rara anche la variante "autoris". Un'interpretazione corretta di quel passo sarebbe stata data in inglese solo quasi un secolo dopo da Ben Jonson, quando nella sua traduzione avrebbe ripristinato l'originale che assegnava al Coro una funzione propriamente attoriale: "An Actors part, and office too, the quire / Must manly keep, and not be heard to sing / Between the Acts a quite cleane other thing / Than to the purpose leads and fitly agrees" (Horace 1640: 12).

3. Scena e prossemica, funzioni metaspettatoriali e ideologiche: un Coro tebano a Gray's Inn

Il primo dramma inglese che dichiara la sua derivazione greca è la *Jocasta* di George Gascoigne e Francis Kinwelmershe, rappresentata a Gray's Inn durante i festeggiamenti di Natale del 1566 e stampata per la prima volta nell'edizione *in-quarto* delle poesie di Gascoigne del 1573. Il frontespizio ne rivendica la genesi dalle

Phoenissae di Euripide, ma da tempo la critica non ha alcun dubbio sul fatto che in realtà sia la traduzione della versione italiana che di quel dramma dette Lodovico Dolce nel 1549 con il titolo *Giocasta*.

Si tratta della celebre vicenda tebana che vede il conflitto tra i due figli di Edipo, Eteocle e Polinice, per il governo di Tebe tenuto da Eteocle oltre il tempo previsto dall'accordo raggiunto, che prevedeva una alterna reggenza annuale della città. Come noto, Polinice raccoglie gli aiuti di sette re argivi e muove guerra contro il fratello. La vicenda drammatizzata da Euripide vede l'inutile tentativo fatto da Giocasta di riconciliare i figli per scongiurare la guerra, l'attacco argivo a Tebe, la morte di entrambi i fratelli, il suicidio della regina, la richiesta di Antigone di seppellire Polinice e, infine, il suo esilio con il padre, attraversando di fatto tutto l'arco del mito tebano successivo all'accecamento di Edipo. Si tratta di una storia di conflitti intraspecifici che non poteva non sollecitare l'interesse inglese del Cinquecento, se è vero che preoccupazioni dinastiche erano ancora cocenti dopo la guerra delle due rose. Non a caso la prima tragedia inglese in *blank verse*, *Gorboduc* (1561), di Thomas Norton e Thomas Sackville, trattava di una analoga vicenda di guerra tra fratelli per il potere dinastico.

La tragedia di Euripide presenta un Coro di donne fenicie che da Tiro arrivano a Tebe sulla via per il santuario di Apollo a Delfi e, in quanto straniere, rappresentano una alterità culturale e uno sguardo esterno al microcosmo tebano, il cui rilievo viene inscritto nel titolo stesso della tragedia. Questa alterità viene addomesticata nelle due versioni rinascimentali italiana e inglese, che sostituiscono il collettivo straniero con uno di "Donne Tebane" ("Chorus, foure Thebane dames") chiaramente appartenenti al seguito della regina.¹⁰ Questo

¹⁰ Gascoigne 1906: 135. Le citazioni dai due testi *Jocasta/Giocasta* sono tratte da questa edizione.

entra in scena dopo il primo *dumb show* insieme a Jocasta, e quattro di loro, il Coro appunto, vi resteranno sino alla fine della tragedia (“After, coming on the stage, take their place, where they continue to the end of the tragedie”, 155). Come fa giustamente notare Pigman (Gascoigne 2000: 223), si tratta di un dettaglio aggiunto dai due traduttori inglesi, perché in Dolce nessuna menzione è fatta dei movimenti del Coro e il discorso del servo che segue il dialogo con la regina, dopo che questa si è allontanata e il Coro ha preso forma in scena, appartiene all’episodio precedente. Che questo discorso si configuri come un soliloquio fornisce un segnale della presenza già in qualche modo spettatoriale del collettivo femminile, che, seppure in scena, non produce alcun effetto su quanto vi accade, sicché a ragione la didascalia recita “servus solus” (157). Si aggiunga che la mancanza di motivi apparenti per la presenza di queste donne, separata dalle altre del seguito, suggerisce un loro statuto speciale, aprendo quesiti sulla loro stessa natura di personaggi.

Non sappiamo molto su come si sia svolta la rappresentazione a Gray’s Inn (cfr. Jones and White 1996), ma è stato suggerito il possibile impiego di “three painted stage-mansions grouped behind an open playing space in the manner of medieval morality plays and the Tudor interludes” (Smith, 1988: 82); oppure, di quella struttura in legno ad archi e con diverse aperture che si trova all’estremità inferiore della sala, simile ad altre strutture spesso in uso anche in Italia (ibid.). In entrambi i casi, il dramma menziona tre aperture principali, una centrale che conduce dentro e fuori il Palazzo, e due laterali, rispettivamente per l’ingresso in città e l’uscita verso il campo di battaglia in conformità alla tradizione relativa ai due accessi laterali (città *vs* campagna o mare). Questi dettagli strutturali orchestrano un’attività scenica abbastanza regolare, in linea con una concezione dei movimenti di tipo vitruviano, con l’uscita presumibilmente a sinistra e l’entrata a destra, e nessuna separazione tra scena e Coro, come era tra scena e orchestra nel teatro greco. Si tratta di una questione

non marginale rispetto al rapporto tra i personaggi e il collettivo femminile, perché la loro prossimità nello spazio lascia pensare che non vi sia differenza di funzioni, mentre si è già osservato un primo effetto di incongruenza naturalistica al momento del soliloquio del servo. Le donne appartengono e non appartengono allo spazio scenico, non vengono sempre percepite dagli attori (come nel caso del servo), e si aggiunga che nel corso del dramma mostrano di non condividere caratteristiche tipologiche e psicologiche con gli altri personaggi, benché si capisca che *sono* anch'esse, a loro modo, dei personaggi, se non altro perché qualificate, nei paratesti del dramma a stampa, come donne tebane, e riconosciute da Polinice in 2.1 come del seguito di Giocasta (“I see also a worthie companie / Of Theban dames, resembling unto me / The traine of Jocasta, my dear mother”; 2.1.17-19). Ma niente di più si sa di loro, se non che, come dirà a un certo punto Antigone, sono state cresciute dalla regina e sono perciò da questa chiamate “my faithfull friends, my deare beloved maydes” (2.1.38; “dilette e fide ancelle”; 2.1.39). Si qualificano come “wretched” (Coro 1.51, un’aggiunta di Kinwelmershe al dettato italiano) e vengono definite “worthie” e “unhappie” da Polinice (2.1.30; “meste e infelici” in Dolce, 2.1.29), ma, non sappiamo perché, se non per il fatto di condividere l’infelice sorte della loro regina (apprendiamo ad esempio che sono vestite di nero, 2.1.20). Le sentiamo recitare versi sull’ambizione, la fortuna e la sfortuna dei principi e sugli effetti che le loro alterne vicende hanno sui loro sudditi (cap. 1); parlano dell’amore materno (2.1), dell’opposizione di Dio alla tirannia (2.1), e infine pregano Bacco (2.1), invocando la pace contro Marte (Coro 2) e auspicando il ritorno della concordia (Coro 3). Si schierano con Polinice in 2.1, ripetendo ed enfatizzando la difesa fattane da Antigone e Giocasta, e proponendo un codice morale che valorizza una concezione cristiana di peccato e castigo. Queste donne non hanno né passato né futuro, ma sono depositarie di un sapere che al

tempo stesso appartiene alla memoria di Tebe e a una anacronistica morale cristiana tipicamente rinascimentale. Non rappresentano un gruppo riconoscibile come lo sono le donne fenicie di Euripide, né tantomeno come le donne tebane dell'altro dramma che tratta dello stesso mito della guerra tra i due fratelli, l'eschileo *Sette contro Tebe*. Anche qui il collettivo femminile è cittadino, ma a differenza di questo non è metaspettatoriale, bensì pienamente attivo, rappresentando un principio di disordine che sconvolge la città quando Eteocle chiama il popolo alle armi contro i nemici. Il loro terrore di fronte alla minaccia della guerra diventa la voce dell'orrore di fronte alla violenza maschile e, perciò, si configura come sovversivo e deve essere silenziato da chi detiene quel potere. Anche le donne della *Jocasta* inglese hanno paura, ma in modi molto diversi, come se riecheggiassero un sentimento che non appartiene alla loro esperienza diretta della guerra imminente. Nella traduzione di Dolce, Kinwelmershe (autore del quarto atto) interpola un verso che nel ricordare idealmente una battuta delle donne in Eschilo, in realtà ne sottolinea la distanza.¹¹ Come quelle, anche loro hanno un'esperienza sinestesiaca, anche loro vedono 'suoni e rumori' con l'occhio della mente (i "thundering clappes", v. 53, ricordano 'il fragore delle lance' in Eschilo, 103: κτύπον δέδορκα, "questo clamore che vedo"; Eschilo 1997: 77) e comunicando il senso di una confusione percettiva conseguente a una violenta emozione. Ma la dimensione imma-

¹¹ Si ricordi incidentalmente che Dolce non poteva conoscere Eschilo, non solo perché non leggeva il greco, ma anche perché la prima traduzione latina, quella di Saint Ravy, fu pubblicata nel 1555, sei anni dopo la sua riscrittura della tragedia euripidea. D'altro canto, se è vero che i due traduttori inglesi avrebbero invece potuto leggere quella traduzione, essi citano (peraltro erroneamente) come unica fonte il dramma euripideo. Incidentalmente, va osservato che comunque Sanravio scioglie la sinestesia al v. 103, traducendo "Streptum audiui" (1555: 55).

ginativa alterata dalla paura di queste donne suona piuttosto come un quadretto di genere, una miniatura di un più ampio affresco di guerra nella memoria di chi ad esempio avesse letto Eschilo, fungendo da pretesto per invocare la Concordia con accenti cristiani riconducibili al senso di una provvidenza superiore. Il passo è contenuto nel quinto Coro e funge da commento e ipostasi ideologica del dramma:

Coro 5, 65-77

Già mi pare di *sentir* lagrime e
pianti
Risonar d'ogni 'ntorno,
E le voci salir sino alle stelle:
Veggio il caro soggiorno
Quinci e quindi lasciar meste e
tremanti,
E per tutto gridar donne e
donzelle.
Già le nuove empie e felle
Mi sembra *udir*, ond'io
Chiamo felice sorte
Quella ch'a darsi morte
Condusse Meneceo, benigno e pio
Verso la patria: e voglia Dio che sia
Salva col suo morir la Città mia.

Coro 5, 50-63

Me thinke[s] *I hear* the waifull weeping
cries
Of wretched dames in everie coast
resound:
Me thinks I see, how up to heavenly skies
From battred walls *the thundering clappes*
rebound:
Me thinke[s] *I heare*, how all things go
to ground;
Me thinke[s] *I see*, how souldiers
wounded lye
With gasping breath, and yet they can
not dye.
By means whereof, oh swete Menecus, he
That gives for countries cause his
guiltless life,
Of others all most happy shall he be:
His ghost shall flit from broiles of
bloudy strife
To heavenly blisse, where pleasing joyes
he rife:
And would to God, that this his fatall
ende
From further plagues our citie might
defend.

Il pianto delle donne visto con l'occhio della mente costituisce una fenomenologica occasionale che oggi riguarda Tebe, ma che

domani potrebbe concernere qualsiasi altra situazione bellica. Qualunque sia l'origine di questo verso interpolato in una traduzione caratterizzata da una estesa strategia espansiva, suggerisce come Kinweltershe colga sì il potenziale tragico della paura femminile nel contesto di una città che sta per essere assediata, ma resta un piccolo dettaglio nella più evidente veste didascalica, metaspettatoriale, e ideologica del Coro di Dolce, tipica di un'istanza focalizzatrice in scena, ma per molti aspetti a quella estranea. Ne consegue una peculiare dimensione metateatrale manifesta nella sottile contiguità tra Coro e autore, per un verso, e, per un altro, Coro e pubblico fuori scena.

Ma la distanza di queste donne dall'azione appare ancora più evidente nel rapporto che intrattengono con Antigone. In Euripide non scambiano parole: quando il Coro arriva in città, Antigone rientra nel palazzo; quando alla fine Antigone diventa propositiva e dinamizza l'azione, il Coro tace. La tragedia della casa di Edipo e della città di Tebe è corale fino al punto in cui Antigone inaugura una nuova idea del tragico attraverso il suo dinamismo (Lamari 2010: 111). Per questo la relazione tra il Coro e Antigone è particolarmente interessante nel testo greco, in quanto presenta posizioni intimamente antitetiche sul piano sia prossemico che drammatico. Nelle versioni cinquecentesche italiana e inglese questo rapporto subisce una singolare revisione: non solo Antigone riporta le donne del Coro nell'alveo di una domesticità tebana che le vede amate figlie della regina – un tratto biografico tuttavia insufficiente a farne qualcosa di diverso da istanze focalizzatrici fondamentalmente astratte dall'azione; ma inoltre accenna a un *kommos*, dopo la morte dei fratelli e della madre, che sembra fare il verso alle scene iniziali delle *Troiane* di Euripide e di Seneca – un dramma, quest'ultimo, che Dolce avrebbe tradotto e pubblicato per Sessa nel 1560 insieme alle altre tragedie senecane, mentre la sua personale riscrittura di quella storia sarebbe stata messa in scena nel 1566 a Venezia e poi stampata da Giolito nel 1567. Ma a

differenza delle *Troiane* euripidee e senecane, il collettivo di questi due drammi intitolati a Giocasta non dà avvio a un rito responsoriale, confermando la sua posizione fundamentalmente avulsa dall'azione quand'anche, come in questo caso, dichiaratamente parte di essa essendo le dirette interlocutrici di Antigone:

5.3.1-7

Amarissimo pianto,
Donne, Donne, conviene:
Convien che ciascaduna,
Non pur pianga e si dolga,
ma squarci i crini, e si
percuota il volto.
Ecco, fra i due figliuoli
Qui la Reina morta:

5.3.24-5

Ben crudo è chi non piange,
O misera fanciulla

5.3.46-8

Deh, non voler, fanciulla
Infelice e dolente,
Accrescer danno a danno

5.3.1-8

Most bitter plaint, O ladies, us behoves:
Behoveth eke not onely bitter plainte,
But that our heares dyshevylde from our
heades
About our shoulders hang, and that our
brests
With bouncing blowes be all be-battered,
Our gastly faces with our nayles defaced.
[*The bodies are brought in in a chariot.*]
Behold, your Queene twixt both hir sonnes
lyes slayne,
The Queene whome you did love and
honour both

5.3.21

What stony hart could leave for to lament?

5.3.36-7

Alas, dear dame, let not thy raging grieve
Heape one mishap upon anothers head!

Il fallimento di questa performance collettiva, con le donne che rispondono all'invito di Antigone solo con due brevissimi inserti che paiono una copia sbiadita del *kommos* antico e la esortano a non "Accrescere danno a danno" ("Heape one mishap upon anothers head") con il suicidio, è la prova della fondamentale estraneità del Coro al piano degli accadimenti e, quindi, anche della sostanziale distanza di questo dramma rinascimentale dal modello del *threnos* non solo di Seneca, ma anche più propria-

mente di quell'Euripide la cui paternità Gascoigne e Kinweltershe rivendicavano per la loro opera.

Questo Coro di donne tebane non è composto da “attori tra gli attori”, come dicevano Aristotele e Orazio. Ritornare ai modelli classici per Dolce e Gascoigne e Kinweltershe significava erodere quello stesso modello cui essi attingevano. Ripensare la prossemica dello spettacolo e riformulare quella tensione tra l'individuo femminile e il Coro di donne in modi che privilegiavano l'‘uno’ rispetto ai ‘molti’, significava spostare il collettivo in una posizione liminale, di cornice, sebbene situato sul palco; più vicino all'‘autore’, quanto al portato ‘ideologico’ dei loro interventi, e al pubblico, per la loro dimensione meta-spettatoriale, che agli attori. Significava aprire la strada verso la riconfigurazione del Coro esclusivamente come un'istanza di orientamento della ricezione e di codifica del portato concettuale, e morale, del dramma, distante dalle tensioni drammatiche presenti nel modello tragico antico dal quale pur questa tragedia, che sposta l'attenzione dal collettivo all'individuo femminile a partire dal suo titolo, dichiara comunque di trarre la propria origine.

4. Dalla stilizzazione alla destrutturazione ‘ideologica’ del *kommos* femminile: ripensare il *threnos* corale

Nel corso di circa quattro decenni, tra la prima rappresentazione di un dramma con un Coro in stile classico di cui si abbia notizia, *Gorboduc* (1561), e la prima tragedia che presenta una sostanziale scena di lamento corale non eseguito da un Coro, *Q2 Romeo and Giulietta* (1599), la parola “lamentable” viene a identificare nell'Inghilterra elisabettiana un ampio gruppo di storie tragiche. Ballate, resoconti storici e novelle perlopiù di derivazione continentale superano in numero la pubblicazione di tragedie, che tuttavia restano numerose. Da uno spoglio delle occorrenze registrate in EEBO e nel Lost Plays Database, tra il

1561 e il 1599 tredici drammi furono pubblicizzati come “lamentable” e due tra il 1601 e il 1608. Dopo questa data, non se ne trovano di nuovi fino al 1625. Ad eccezione di tre drammi precedenti al 1590 (*l'Edipo* di Seneca nella traduzione di Alexander Neville del 1563, il *Cambises* di Thomas Preston del 1570 e *The Conflict of Conscience* di Nathaniel Woodes del 1581), tutti gli altri drammi che recano nel titolo la qualificazione “lamentable” furono pubblicati tra il 1592 (*The Spanish Tragedy* di Thomas Kyd) e il 1599 (la prima e la seconda parte di *Edward IV* di Thomas Heywood e *Q2 Romeo and Juliet* di William Shakespeare). Questo suggerisce che in quegli anni il mercato editoriale fu letteralmente invaso da titoli che proponevano storie lamentevoli, identificando nel pianto il nucleo tragico del dramma anche quando non esibito in scena.

Uno dei modelli che derivavano dalla tradizione antica, particolarmente significativo per il fatto di portare la tragedia a identificarsi interamente con un'azione luttuosa, era naturalmente quello fornito dalle *Troiane* di Seneca, un dramma ben presente al pubblico inglese anche grazie al volgarizzamento che ne dette Jasper Heywood nel 1559, prima traduzione di una tragedia senecana, poi raccolta con le altre nove da Thomas Newton nelle sue celebri *Tenne Tragedies* (1581). Curiosamente proprio questo dramma così intimamente luttuoso non recava nel titolo quella qualificazione, come invece *l'Oedipus* di Alexander Neville e poi molti dei drammi degli anni Novanta, ma restava nondimeno un modello fondamentale per la percezione del tragico antico. Come ha osservato Clemen, “the distinctive quality in the drama of this whole period is caught when in his *Poetics* Scaliger lays special stress . . . on *fletus, ululatus, conquaestiones*” (1961: 214). Per Scaligero, non a caso, il lamento era l'espressione di un'esperienza luttuosa e come tale era ritenuto consustanziale all'idea stessa di tragedia (Pigman III 1985: 34), come chiariva nella *Poetica* (1561): “Res tragicae grandes, atroces, iussa

Regum, caedes, desperationes, suspensia, exilia, orbitates, parricidia, incestus, incendia, pugnae, occaecationes, fletus, ululatus, conquestiones, funera, epitaphia, epicedia” (1561, Poetices liber III, *Tragoedia, comoedia, Mimus*, Caput XCVII, 144).

Va peraltro ricordato che negli anni Novanta del Cinquecento sussisteva il divieto post-riforma del lamento collettivo per i morti, volto a frenare le implicazioni cattoliche legate alla dottrina del Purgatorio e alla funzione del pianto come strumento di intercessione. La Riforma aveva prodotto un nuovo atteggiamento nei confronti del rito del pianto corale, bollandolo “as pagan, heathen, and therefore sinful and contrary to faith as much for political as theological reasons” (Goodland 2007: 49; 2005: 203). Allo stesso modo, “[t]he banishment of the body from the burial rite” comunicava il senso di una “early Protestantism’s deep anxiety over any hint of a communicative link between the word of the dead and the community of the living” (Goodland 2003: 48; cfr. anche 2005: 138). Tutto questo aveva evidentemente implicazioni sociali, politiche e psicologiche, confinando la pratica del dolore nel quadro di un’esperienza sostanzialmente privata e solipsistica.

Eppure, il ricordo dei lamenti medievali di Maria per Cristo, specialmente quelli del ciclo N-Town (per esempio Play 32), era ancora fresco. Quel ricordo riportava alla memoria il lamento arcaico di una madre disperata per la perdita del figlio, una figura molto diversa da quella dei Vangeli e che esprimeva il suo dolore in modo violento, con apostrofi, “cursing, gestures of self-mutilation”, e inoltre “tearing the hair and throwing themselves on the ground” (Goodland 2003: 49; cfr. anche Dronke 1992). Come ha osservato Velma Bourgeois Richmond a proposito del Mystery play della *Sepoltura e Resurrezione di Cristo* del MS Digby, “the wish for death” domina “Mary’s utterance” e il suo “grief is given fresh expression with repeated questions that urge all to join in her sorrow and exclamations against the unkindness of the Cru-

cifixion” (1996, 121). La rappresentazione del dolore di Maria è esemplare per tutta l’umanità e il dramma non è che “pure lamentation” (1966, 123); il dramma è il rito funebre.

La ragione per cui ho menzionato il *planctus* mariano e la proibizione del lamento pubblico femminile è perché negli anni Novanta troviamo un dramma che non solo contiene Cori formali, ma presenta anche un esempio di performance corale alternativo che conferisce una diversa coloritura di genere e risemantizza il lamento femminile della tradizione classica e cristiana, proponendo un modello ideologico competitivo: *The Love of King David and Fair Bethsabe. With Tragedy of Absalon* di George Peele (iscritto nel registro dei Librai nel maggio 1594, stampato nel 1599). Il dramma si presenta diviso in tre parti di diseguale lunghezza da due Cori formali, anche se il secondo, indicato come quinto Coro, pronuncia incongruamente “a third discourse” (v. 1654).¹² Chiaramente porzioni testuali non organiche al dramma e, quindi, non pienamente integrate,¹³ entrambi i Cori commentano la storia, forniscono spiegazioni e brevi narrazioni, ma non partecipano al lamento corale quando arriva il momento in cui David è chiamato a eseguire un rito collettivo di espiazione, luttuoso nella misura in cui concerne la sua perdita di purezza: David deve chiedere perdono a Dio per aver tradito Uria, mettendone in cinta la moglie Bet-sabea, e, poi, per averlo fatto morire. Situata nella scena 10, al centro dell’opera, questa performance coinvolge quattro sacerdoti (Ithay, Sadoc, Ahimaas e Jonathan), ed è David stesso che li invita a intonare un lamento e a pregare per i propri peccati e disgrazie.

¹² Seguendo Sampley (1936), Ewbank (1965: 7) ritiene che il dramma rappresenti una versione significativamente abbreviata, ma integrata da Peele con la scena di Salomone prima di consegnarlo allo stampatore.

¹³ McCaulley 1917 è stata fra i primi a discutere questo aspetto relativamente ai Cori.

Rispetto al celebre *kommos* delle *Troiane*, dove Ecuba e il Coro si rispondono nell'espressione del proprio dolore, questo lamento non è antifonale che formalmente. Come ha notato Clemen, "it is not the Chorus and the leader of Chorus, or the Chorus and a single actor, who face each other and exchange their lamentations, but a number of characters take part in the exchange", e lo fanno in modo individuale. "[B]arefoot, with some lose couering ouer his head, and all mourning", David invita i sacerdoti e "[the] sonnes of Israel" che lo seguono mentre si allontanano da Gerusalemme a "Weepe with [him]" e a "Lie downe with Dauid, and with Dauid mourne" (vv. 1041-1042). Ma anche in questo caso, come si è già visto nella *Jocasta*, non segue un *kommos* collettivo. Abbiamo invece risposte individuali in contrappunto sequenziale, simili ai *placiti* mariani il cui lirismo arresta l'azione nelle rappresentazioni medievali della Passione, e dove, come ha dimostrato Sticca, essi "could intensify the Crucifixion scene or simply co-exist with the Passion as a separate type of lyric" (1972: 63; cfr. anche Sturges 2015: 69ss.). Prostrati a terra, cospargendola "with haire and garments torne" (v. 1051), i quattro sacerdoti pronunciano tre, quattro, cinque e cinque versi ciascuno, riprendendo il verso di David con cui invita al pianto ("Weepe Israel, for Dauids soule dissolves") e ripetendolo più volte (Sadoc, v. 1050), variandolo (Ahimaa, v. 1053), e amplificandolo, infine invocando il cielo a partecipare al rito (Jonathan, vv. 1061-1062). Il verso di chiusura di ciascuna porzione articola variazioni di uno stesso modulo suggerendo un'attenzione lirica imperniata sul dettato iterativo ("For tragicke witnessse of your heartie woes", v. 1052; "For witnessse we would die for Dauids woes", vv. 1056 e 1061; "For witnessse how they weepe for Dauids woes", v. 1066).

Un canto collettivo, ma non corale, di espiazione per la perdita purezza di Davide, colpevole di orgoglio e lussuria, e una preghiera per la benevolenza di Dio, questo brano centrale sospende l'azione rielaborando la dimensione luttuosa della *trenodia* fem-

minile antica, ma anche del *planctus* medievale, attraverso una sorta di fermo-immagine del dolore di David e dei sacerdoti, e in tal modo risemantizzando il tradizionale lamento femminile in un pianto di espiatione maschile e di implorazione del sostegno divino. L'effetto di fermo-immagine mostra fino a che punto l'estetizzazione lirica del rito contribuisca a contenere formalmente il dolore, moderandolo sia nel contenuto che nell'espressione, mentre allo stesso tempo riorienta l'attenzione verso il tema trascendentale della misericordia divina per il popolo di Dio.

Ma soprattutto il gruppo dei sacerdoti focalizza l'attenzione su un preciso codice ideologico, offrendosi come guida all'interpretazione dei significati morali del dramma. Tragedia e rito comunitario del lutto, come nei modelli antichi di Euripide e Seneca prima ricordati, hanno preso due strade decisamente diverse, e il dolore femminile come nucleo fondante del tragico in drammi come le *Troiane* non fa più parte della dimensione tragica di questo dramma biblico, che nella sua articolazione maschile veicola il senso di una soggettività individuale in diretto dialogo con Dio non più veramente corale. L'antico *kommos* collettivo e il dolore mondano delle Marie sembrano un'esperienza del passato.¹⁴

5. Il Coro ai margini: cornice e autore/ità

Nel corso di questa discussione si è occasionalmente menzionata la parola 'autore' alludendo tacitamente all'autore implicito. Quando ci avviciniamo al terzo tipo di Coro qui in esame, il Coro come Prologo o istanza di cornice, la questione diventa più complicata. Tiffany Stern ha giustamente notato che "the Prologue crowned in bays" che appare sul palco per introdurre il dramma "represented and yet was not the author of the text"; il che "at first sight [...] may seem absurd: the Prologue's most notable feature is his deper-

¹⁴ Per una più estesa discussione del tema rinvio a Bigliuzzi 2020b.

sonalized and ritualized appearance” (Stern 2004: 182). Tuttavia, “the ‘poet’ the Prologue represents is not – and is seldom intended to be – the actual playwright (ibid.). He is a theatrical fiction, acting occasionally as though he wrote the plays”. Con il prossimo esempio solleviamo queste domande tornando al punto di partenza del quesito aperto da Richardson in merito al Prologo plautino.

Come è stato spesso sostenuto, e per riprendere quanto già brevemente ricordato, la nozione stessa di ‘autore’ nel contesto drammatico della prima modernità è particolarmente scivolosa, tanto che Masten, ad esempio, ha preferito parlare della “person who originates or gives existence to anything”, piuttosto che del “writer of the text” (1997: 64), cioè “a figure situated at the intersection of contemporaneous meanings of author: authority, father, instigator, ruler, writer” (66). Ciò significa che chiunque può essere l’autore all’interno del processo di ‘ri-autorizzazione’ della produzione, così che “the theatrical ‘author’” può diventare “more important than the actual author” (Stern 2004: 183). Questa osservazione è particolarmente rilevante quando si considerino i testi di cornice dei drammi della prima modernità nella misura in cui il più delle volte variano da spettacolo a spettacolo e possono essere sostituiti o rimossi a seconda dell’occasione, e persino usati per altre opere. Come osserva ancora Stern,

the real writer, when referred to at all, is “poet,” “writer,” or “playmaker,” a functionary without individuality [...] it was Gower in *Pericles*, not Shakespeare or George Wilkins, who carried bays and dressed in the Prologue’s cloak. [...] And sometimes the same prologue was made to serve for two plays by different authors [...] Moreover, prologues were often written by someone other than the playwright – generally the dramatist attached to the theatrical company. That, too, would further tie all such “new” plays together as a unity while separating them from their writers, and it puts an interesting light on the whole notion of authorship and the theater at the time. (Ibid)

Come ha dimostrato Stephen Orgel,

The company commissioned the play, usually stipulated the subject, often provided the plot, often parceled it out, scene by scene, to several playwrights. The text thus produced was a working model, which the company then revise as seemed appropriate. The author had little or no say in these revisions: the text belonged to the company, and the authority represented by the text – I am talking now about the *performing* text – is that of the company, the owners, not that of the playwright, the author. (2002: 1-2)

Per tornare alla domanda iniziale di Richardson: evidentemente l'autorità che il Coro in quanto Prologo rappresenta, se ne ha una, è molto variabile e perciò, qualunque sia l'effettivo 'originatore' cui può riferirsi la sua istanza, resta inevasa la domanda fino a che punto si identifichi con l'autore implicito, intendendo con ciò l'immagine dell'autore che ricaviamo dalla nostra interpretazione del testo. Il caso più semplice citato da Richardson è quello della reduplicazione di un episodio, ossia quando "we are presented with two versions of the same events, one narrated, the other enacted" (1988: 196). Non sono tuttavia sicura che si tratti di un caso davvero semplice, come peraltro dimostra l'esempio portato da Richardson del Coro in *Romeo and Juliet*, la cui complessità non deriva unicamente dalla sua instabilità testuale nelle versioni che abbiamo (ci sono due Cori in Q2, un Prologo in Q1, e un Coro in F), ma anche perché, come Samuel Johnson ha notoriamente osservato, il secondo Coro "not only reiterates what the first act has already presented, but also 'relates it without [adding] the improvement of any moral sentiment'" (1908: 186), il che può implicare un inserto in stile senecano a chiusura di un atto, piuttosto che introdurre il successivo. Ma il punto che vorrei sollevare qui è un altro: il primo Coro presenta solo lievi, anche se non insignificanti, differenze nelle due edizioni *in-quarto*, fornendo un sunto dell'intera storia,

dall'antico rancore delle famiglie alla morte degli amanti, che sarà raccontata più volte nel corso dell'opera, in modo specifico al momento della ricapitolazione finale in 5.3 quando ne saranno tirate le fila anche dal punto della valutazione conclusiva:

Q1 (1599)

Two household friends alike in
dignity,
In fair Verona, where we lay
our scene,
From civil broils broke into enmity,
Whose civil war makes civil hands
unclean.
From forth the fatal loins of these
two foes
A pair of star-crossed lovers took
their life,
Whose misadventures, piteous
overthrows,
Through the continuing of their
fathers' strife,
And death-marked passage of their
parents' rage,
Is now the two hours' traffic of our
stage.
The which if you with patient ears
attend,
What here we want we'll study to
amend.

Q2 (1597)

Two households, both alike in dignity
In fair Verona, where we lay our scene,
From ancient grudge break to new
mutiny,
Where civil blood makes civil
hands unclean.
From forth the fatal loins of these
two foes
A pair of star-crossed lovers take
their life,
Whose misadventured piteous
overthrows,
Doth with their death bury their
parents' strife.
The fearful passage of their death-
marked love
And the continuance of their
parents' rage –
Which but their children's end,
naught could remove –
Is now the two hours' traffic of our stage;
The which if you with patient ears
attend,
What here shall miss, our toil shall
strive to mend.

Mostrando un orientamento ideologico chiaramente diverso dalla Prefazione profondamente moralistica di Arthur Brooke rivolta al lettore nel suo lungo poema *Romeus and Iulietta* del 1562, dove i due amanti, mossi da “dishonest desire” and “susperstitious friars” (1966: 284) sono ugualmente condannati, il sonetto del Coro

shakespeariano fa dei due giovani i capri espiatori sacrificati per la riconciliazione delle due famiglie. Basti qui ricordare che questa narrazione che funge da cornice all'azione definisce il dramma come la tragica storia di un amore segnato da stelle contrarie. Ma il dramma che la segue mette in scena una vicenda concettualmente diversa, la cui dimensione tragica risiede precisamente nella tensione fra una 'rassicurante', e claustrofobica, predeterminazione delle azioni, come esposte dal primo Coro, e la inquietante, ma liberatoria, responsabilità soggettiva di una scelta individuale, mettendo in discussione la coercizione sociale e familiare e ridefinendo entrambe alla luce di un'interpretazione tragica dell'agire (cfr. Bigliuzzi 2016a). Questo nuovo nucleo tragico, che ruota intorno alla definizione della libertà e della responsabilità del soggetto, è virtualmente contenuto in due passi che vedono prima Capuleti riconoscere la libertà di scelta di Giulietta ("her scope of choice", 1.2.16), e poi, in 3.5, negarla con coercitiva violenza, pena il ripudio e il disconoscimento della sua stessa identità:

Q2 1.2.14-17

CAPULET [...]
 But woo her, gentle Paris, get her
 heart;
 My will to her consent is but a
 part,
 And, she agreed, within her scope
 of choice
 Lies my consent, and fair-
 according voice.
 [...]

Q2 3.5.189-195

CAPULET [...]
 Look to't, think on't. I do not
 use to jest.
 Thursday is near. Lay hand on
 heart. Advise.
 An you be mine, I'll give you to
 my friend.
 An you be not, hang, beg,
 starve, die in the streets,
 For, by my soul, I'll ne'er
 acknowledge thee,
 Nor what is mine shall never
 do thee good.
 Trust to't. Bethink you. I'll not
 be forsworn.

Se è vero che Romeo e Giulietta “are far from being merely the passive victims of fate” (Palmer 1982, 510), e sono individualmente responsabili del proprio destino, anche di fronte alla sfortuna, viene da chiedersi come vanno lette le parole di questo Coro concepito come una voce monologica ‘autoriale’, esterna, che presenta il dramma alla guisa dei banditori che pubblicizzano lo spettacolo per attirare gli spettatori e negoziarne la ‘collaborazione’. Il dramma che segue quella introduzione è polifonico per la compresenza di diversi punti di vista e di diverse voci. È stato anche suggerito che il Prologo potrebbe essere stato recitato dall’attore che interpretava il Principe (Melchiori 1983: 791), rafforzando così la sensazione della presenza di una voce autoriale interiorizzata dal testo, situato sulla soglia del dramma, ma anche al suo interno e, quindi, alla fine, nell’Epilogo pronunciato appunto dal Principe. Tuttavia, chiunque ne fosse l’interprete – questione che sposta la riflessione su un piano circostanziale di cui non ci occupiamo qui nello specifico – il Coro racchiude l’azione con una cornice narrativa da una prospettiva monologica che sarà presto diffratta in molteplici voci e punti di vista discordanti nella mimesi drammatica. In altre parole, fornisce una voce onnisciente che allo stesso tempo è portavoce di una posizione autoriale che parla a nome della compagnia, molto probabilmente legata a una prima rappresentazione come parrebbe suggerire la *captatio benevolentiae* rivolta al pubblico (cfr. su questo punto Stern 2009: 82-93). Nei termini di Richardson, potremmo definirla una strategia brechtiana di rivelazione della natura fittizia dello spettacolo *ante-litteram*. Ma essendo allo stesso tempo ‘autoriale’ e dichiaratamente attoriale, occorre chiedersi fino a che punto la sua autorità è più autorevole di quella dell’‘autore implicito’ che emerge dalla polifonia e dal multiprospettivismo in seno al dramma nel gioco della messa in scena e che ne contraddice la prospettiva. In altre parole, questo Coro prologizzante fa emergere chiaramente quanto si percepiva come latente nel Coro della *Jocasta* e nel collettivo maschile di

David and Bethsabe quanto alle funzioni metaspettatoriali e di focalizzazione ideologica interne al dramma: ossia rende palese un problema relativo alla definizione di posizioni autoriali, oltre che di ricezione, inscritte nel testo e nella sua performance, sollevando interrogativi sulla possibile demarcazione di istanze focalizzatrici nella transizione da modelli corali classici alla istituzione di Cori prologici della soglia. Come ho osservato altrove (2020a), la presenza di focalizzatori narrativi nel dramma, e la loro interazione con l'azione dialogico-mimetica, ha l'effetto di svelare i meccanismi di costruzione di mondi possibili e del senso dei nostri modelli comunicativi in modi che inevitabilmente influenzano la veridicità dei mondi di finzione creati in scena e, per estensione, la veridicità e la conoscibilità del nostro stesso mondo così detto reale. L'esempio del Coro rinascimentale nella sua transizione dal modello classico, dal quale dichiara di derivare, a una rivisitazione che ne smantella la funzione attoriale ne valorizza il portato metaspettatoriale e ideologico. In linea con il Coro prologico e 'autoriale' tipico di altre figure della soglia, esso conferma un interrogativo fondamentale, agli albori dell'età moderna, sul rapporto tra attore, autore e soggetto tragico, sempre più distante dal senso di una antica coralità tragica.

Riferimenti bibliografici

- Aristotele. 1998. *Poetica*. traduzione e introduzione di G. Paduano. Bari: Editori Laterza.
- Avezzù G. (ed.). 2014. "The Chorus in Drama". *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies* 1.1.
- Bigliuzzi S. (2020a) "Focalizing Drama. Notes on Point of View in Shakespeare". *Fictions*: 11-26.
- 2020b. "From Medieval to Early Modern Choric Threnody in Biblical Plays", in E. von Contzen - C. Goodblatt. (eds). *Enacting*

- the Bible in Medieval and Early Modern Drama*. Manchester: Manchester University Press, 65-80.
- 2016a. “Defiance and Denial: Paradigms of Civic Transgression and Transcendence”, in *Shakespeare, Romeo and Juliet, and Civic Life. The Boundaries of Civic Space*, S. Bigliuzzi – L. Calvi (eds). New York and London: Routledge, 115-146.
- 2015. “Chorus and Chorality in Early Modern English Drama”. *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies* 1.1: 101-33.
- Bigliuzzi S. (ed.). 2016b. *Diegesis and Mimesis*, *Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies* 2.2.
- Booth W. C. 1991. *The Rhetoric of Fiction* (1961). Harmondsworth: Penguin Books.
- Boyle A.J. 1997. *Tragic Seneca. An Essay in the Theatrical Tradition*. London and New York: Routledge.
- Brooke A. 1966. “The Tragickall Historye of Romeus and Juliet”, in Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. 1. London Routledge & Kegan Paul: New York, Columbia University Press.
- Bruster D. - Weimann R. 2004. *Prologues to Shakespeare’s Theatre. Performance and Liminality in Early Modern Drama*. London and New York: Routledge.
- Clemen W. 1961. *English Tragedy before Shakespeare*. London: Methuen.
- Drant T. 1567. *Horace His Art of Poetrie, Epistles and Satyres Englished, and to the Earle of Ormounte by Th. Drant addressed*. London: Thomas Marsh.
- Dronke P. 1992. “Laments of the Marys: From the Beginning to the Mystery Plays”, in P. Dronke. *Intellectuals and Poets in Medieval Europe*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 457-489.
- Eschilo. 1997. *Persiani; Sette Contro Tebe*. A cura di G. Ieranò. Milano: Mondadori.
- *Aeschylus poetæ vetustissimi tregœdiæ sex. 1555*. a cura di I. Sanravitm. Basilea.
- Ewbank I.-S. 1965. “The House of David in Renaissance Drama”. *Renaissance Drama* 8: 3-40.

- Garber M. 2010. *Shakespeare's Ghost Writers (1987)*. New York, Angdon: Routledge.
- Gascoigne G. 2000. *Jocasta*, in *A Hundreth Sundrie Flowers (1573)*. G.W. Pigman III (ed.). Oxford: Clarendon Press.
- 1906. *Supposes and Jocasta*. J. W. Cunliffe (ed.). Boston and London: D.C. Heath & Co.
- Genette G. 1976. *Figure III (1972)*. Traduzione di L. Zecchi. Torino: Einaudi.
- Goodland K. 2007. "Inverting the Pietà in Shakespeare's *King Lear*", in *Marian Moments in Early Modern British Drama*. R. Buccola – L. Hopkins (eds). Aldershot: Ashgate, 47-74.
- 2005. *Female Mourning and Tragedy in Medieval and Renaissance English Drama: From the Raising of Lazarus to King Lear*. Aldershot & Burlington: Ashgate.
- 2003. "Obsequious Laments": Mourning and Communal Memory in Shakespeare's *Richard III*", in D. Taylor – D. N. Beauregard (eds). *Shakespeare and the Culture of Christianity in Early Modern England*. New York: Fordham University, 44-79.
- Gould J. 1996. "Tragedy and Collective Experience", in *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, M. S. Silk (ed.). Oxford: Oxford University Press, 217-243.
- Horace. 1640. *Q. Horatius Flaccus: his Art of poetry. Englished by Ben Jonson. With other workes of the author, never printed before*. London: printed by I. Okes, for Iohn Benson.
- Johnson S. 1908. *Johnson on Shakespeare*. Essays and Notes selected and set forth with an Introduction by Walter Raleigh, London: Frowde.
- Jones N. - Whitfield White P. 1996. "Gorboduc and Royal Marriage Politics: An Elizabethan Playgoer's Report of the Premiere Performance", *English Literary Renaissance* 26.1: 3-16.
- Lamari A. 2010. *Narrative, Intertext, and Space in Euripides' Phoenissae*. Berlin and New York: De Gruyter.
- Massai S. - Craig H. 2020. "Rethinking Prologues and Epilogues on Page and Stage", in *Documents in Shakespeare's England*. Stern T.

- (ed.). *The Arden Shakespeare*. London and New York: Bloomsbury, 91-110.
- Masten J. 1997. *Textual Intercourse. Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McIntyre D. 2006. *Point of Views in Plays*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- McCaulley M. G. 1917. "Function and Content of Prologue, Chorus, and Other Non-Organic Elements in English Drama, from the Beginnings to 1642", in *Studies in English Drama. First Series*, Gaw A. (ed.). New York: University of Pennsylvania, 161-258.
- Melchiori G. 1983. "Peter, Balthasar, and Shakespeare's Art of Doubling". *The Modern Language Review* 78.4: 777-792.
- Orazio Q. O. Flacco. 2009. *Tutte le poesie*. A cura di P. Fedeli, traduzione di C. Carena. Torino: Einaudi.
- Orgel S. 2002. *The Authentic Shakespeare*. New York and London: Routledge.
- Palmer D.J. 1982. "'We shall now by this fellow': Prologue and Chorus in Shakespeare", *Bulletin of the John Rylands Library* 64: 501-521.
- Peele G. 1912. *The Love of King David and Fair Bethsabe*. Oxford: Malone Society Reprints.
- Pigman III G.W. 1985. *Grief and the English Renaissance Elegy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Plauto T. M. 2010. *Anfitrione, Bacchidi, Menecmi (1993, 1999)*. Introduzione e note di M. Rubino, con un saggio di V. Faggi, Traduzione di V. Faggi. Milano: Garzanti.
- 1895. *Plauti Comoedia*. F. Leo (ed.). Berlin: Weidmann.
- Richardson B. Fall 1988. "Point of View in Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage". *Comparative Drama* 22.3: 193-214.
- Richmond V. B. 1966. *Laments for the Dead in Medieval Narrative*. Pittsburgh, Pa: Duquesne University Press.
- Sampley A. M. 1936. "The Text of Peele's *David and Bethsabe*". *PMLA* 51.3: 689-701.

- Scaligero G. C. (G. Bordon). 1561. *Poetices libri septem*. Genevae: Petrum Santandreamum.
- Schneider B. W. 2011. *The Framing Text in Early Modern English Drama: 'Whining' Prologues and 'Arm'd' Epilogues*. Aldershot: Ashgate.
- Segre C. 1981. "Narratology and Theater". *Poetics Today* 2.3: 95-104.
— 1980. "A Contribution to the Semiotics of Theater". *Poetics Today* 1.3: 39-48.
- Shakespeare W. *The New Oxford Shakespeare. The Complete Works*. G. Taylor – J. Jowett – T. Bourus – 2016. G. Egan (eds). Oxford: Oxford University Press.
— 2007. *The First Quarto of Romeo and Juliet*. L. Erne (ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Short M. 1996. *Exploring the Language of Poems, Plays, and Prose*. London: Longman.
- Slaney H. 2013. "Seneca's Chorus of One", in *Choruses, Ancient & Modern*, J. Billings – F. Budelmann – F. Macintosh (eds). Oxford: Oxford University Press, 99-116.
- Smith B. 1988. *Ancient Scripts & Modern Experience on the English Stage 1500-1700*. Princeton: Princeton University Press.
- Stern T. 2009. *Documents of Performance in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press.
— 2004. "A Small-Bear Heath to His Second Day': Playwrights, Prologues, and First Performances in the Early Modern Theater". *Studies in Philology* 101.2: 172-199.
- Sticca S. 1972. "The Literary Genesis of the Latin Passion Play and the Planctus Mariae: A New Christocentric and Marian Theology", in *The Medieval Drama*. S. Sticca (ed.). Albany: State University of New York Press, 39-68.
- Sturges R. S. 2015. *The Circulation of Power in Medieval Biblical Drama. Theatres of Authority*. New York: Palgrave Macmillan.
- Sutton D. F. 1986. *Seneca on the Stage*. Leiden: Brill.
- Wessner P. (ed.). 1902. *Aeli Donati quod fertur Commentum Terenti*, vol. 1. Lipsiae: In Aedibus B.G. Teubneri.

True Detective e la scortesia metafisica:
per un approccio pragma-stilistico alla
caratterizzazione linguistica del personaggio

BIANCA DEL VILLANO

Non è certo troppo audace affermare che, mentre tutti gli specialisti di C. S. Pierce hanno aperto almeno una volta le pagine dello Sherlock Holmes di Conan Doyle, la gran parte degli aficionados di Holmes non ha mai sentito parlare di Pierce.

(T. A. Sebeok "One, Two, Three... Uberty", 1983).

Questo studio si concentra sull'analisi di una particolare figura di investigatore che si codifica nella prima stagione di *True Detective* (HBO 2014) e la cui peculiarità si determina all'incrocio tra due strategie discorsive, l'una connessa alla costruzione spazio-temporale dell'intreccio narrativo; l'altra legata a una innovativa scelta di caratterizzazione tutta giocata sull'*impoliteness*, pragmaticamente intesa, del personaggio principale, Rust Cohle. In questa specifica declinazione, la caratterizzazione *impolite*, lungi dall'essere riferita a un mero comportamento verbale, come tale già ampiamente attestato in molteplici detective dal tratto ruvido e scontroso, funziona da strumento di decostruzione di schemi di pensiero sedimentati, divenendo la forma espressiva di una visione/interpretazione del reale tanto urticante per l'interlocutore intra-diegetico quanto culturalmente sovversiva e deviante rispetto all'orizzonte d'attesa degli spettatori. Da un punto di vista metodologico, il saggio è informato da un impianto che coniuga pragmatica e stilistica, nella misura in cui propo-

ne una griglia analitica che illumina i modi in cui la caratterizzazione linguistica del personaggio emerge come elemento *performativo*, funzionale non solo rispetto al testo ma anche al circuito comunicativo e discorsivo di cui quel testo è parte integrante.

1. Paradigmi della scortesia

Nella accezione pragmatica, la scortesia è emersa a partire dagli anni Novanta del Novecento come centro di una fitta rete di studi che si estende ben oltre il perimetro degli interessi linguistici per sconfinare nei territori della sociologia, dell'antropologia e della psicologia. Al pari della cortesia, già oggetto di articolate teorizzazioni (Lakoff 1973; Brown and Levinson 1987; Leech 1983; Watts 2003), la scortesia è per lo più inquadrata primariamente in un'ottica post-griceana, rispetto alla quale si qualifica come linguaggio implicazionale, facente capo al cosiddetto *facework*:

Impoliteness is a negative attitude towards specific behaviours occurring in specific contexts. It is sustained by expectations, desires and/or beliefs about social organisation, including, in particular, how one person's or a group's identities are mediated by others in interaction. Situated behaviours are viewed negatively – considered 'impolite' – when they conflict with how one expects them to be, how one wants them to be and/or how one thinks they ought to be. Such behaviours always have or are presumed to cause offence. Various factors can exacerbate how offensive an impolite behaviour is taken to be, including for example whether one understands a behaviour to be strongly intentional or not. (Culpeper 2011: 23)

L'elemento che caratterizza l'*impoliteness* è dunque la capacità di recare offesa all'identità individuale di un soggetto o collettiva di una comunità, danneggiandone quella che Goffman ha notoriamente definito *faccia*: una sorta di dispositivo negoziatore tra

istanze di origine psicologica, sociale e culturale. Vista da questa angolazione, la scortesia non si misura e interpreta solo in relazione a ‘trasgressioni’ di natura semantica, ma a comportamenti verbali che minano la percezione del Sé rispetto agli altri.

Le teorie pragmatiche classiche – in particolare Culpeper 1996 e Lachernicht 1980 – hanno inaugurato una prima fase di studio, incentrato sull’analisi dell’*impoliteness* come strategia intenzionale di parlanti disinteressati al mantenimento dell’armonia sociale – prescritto dal Principio di *Politeness* formulato da Lakoff (1973). Con le successive generazioni di pragmatisti (Eelen 2001; Locher 2006; Mills 2003), l’analisi curva verso aspetti discorsivi dell’interazione linguistica, concentrandosi più sulla percezione dei soggetti coinvolti che su una disamina tecnica degli aspetti linguistici. Un altro approccio, ancora posteriore (Bousfield 2008; Bousfield e Locher 2008; Culpeper 2005, 2011), ha privilegiato modelli misti di analisi, in grado di combinare l’alto tasso analitico dei primordi con una attenzione alla natura relazionale e culturalmente situata della *impoliteness*. Ne sono derivati punti fermi che ridimensionano il trend logico-semantico degli inizi per favorire una visione all’interno della quale i comportamenti verbali – non solo quelli di natura *impolite* – sono parte di negoziazioni di significato non intrinseche agli scambi conversazionali. Molto rilevanti, due definizioni che hanno preluso al consolidarsi della ‘terza ondata’ di studi sulla scortesia:

Impoliteness comes about when: (1) the speaker communicates face-attack *intentionally*, or (2) the hearer *perceives* behaviour as *intentionally* face-attacking, or a combination of (1) and (2). (Culpeper 2005: 38)

Impoliteness constitutes the communication of *intentionally* gratuitous and conflictive verbal face-threatening acts which are *purposefully* delivered: (1) unmitigated [...], and /or (ii) with *deliberate* aggression [...]. (Bousfield 2008: 72)

Entrambe le asserzioni pongono in primo piano da un lato la componente intenzionale dell'atto scortese, dall'altro la sua natura gratuitamente conflittuale, concedendo al massimo che l'offesa possa risultare tale per effetto di una proiezione/interpretazione da parte dell'interlocutore. Bousfield 2010 offre una ulteriore elaborazione delle condizioni per le quali l'atto *impolite* è in grado di creare conflitto e di ledere la faccia altrui, fornendo una situazione prototipica a partire dalla quale analizzare la forma di *impoliteness* impiegata dai parlanti:

- (1) speaker intent/projectability;
- (2) speaker awareness of possible face-damaging effects of their utterance(s);
- (3) hearer perception/construction of the speaker's intent/hurtfulness of their words, leading to;
- (4) hearer face actually being, or not being, damaged. (Bousfield 2010: 124)

Seppure protesi già verso una visione discorsiva, nella quale l'enunciato si colloca all'interno di intervalli sospesi tra *intent* e *projectability* (da parte dello *speaker*), oppure *perception* e *construction* (da parte dell'interlocutore), entrambi i modelli – che restano i più applicati e accreditati nello scenario critico corrente – non indicano percorsi di significato che si estendano al di fuori dello scambio a due; né esplorano il problema dell'origine dell'intenzionalità o della sua ricaduta socialmente o culturalmente intesa. In Culpeper 2011, ad esempio, si fa riferimento al fatto che, per essere considerata tale, la scortesia comporta *tit-for-tat patterns*, commenti metapragmatici o sintomi del fatto che il conflitto sia stato effettivamente provocato; così come, attraverso l'analisi dei processi di convenzionalizzazione di Terkourafi (2005), si è ipotizzato l'impatto innovativo che le scelte individuali *polite* o *impolite* dei parlanti possono avere sulla comunità di riferimento, divenendo forme espressive riconosciute prima da minoranze (si parla in questo

caso di forme ‘convenzionalizzate’) per raggiungere, poi, eventualmente un livello di estensione che le qualifica come propriamente convenzionali. L’attenzione è dunque posta, in modo preminente, sulle conseguenze di un iniziale innesco e anche laddove l’indirizzo di ricerca risulti schiettamente culturalista – ad esempio in relazione al genere o al rango sociale (Mills 2003, 2017) – le ipotesi interpretative tendono a dimostrare quanto e come le scelte dei parlanti risultino performatate più che performative, nella misura in cui emergono in ragione dell’influenza di quelle che Foucault (1969) ha definito ‘formazioni discorsive’.

Di segno diverso alcuni studi i quali, pur chiamando in causa la componente ideologica e la struttura organizzativa della società/comunità di parlanti (Kádár e Haugh 2013), insistendo sulla componente auto-valutativa e riflessiva intrinseca al linguaggio scortese, lo ritengono consustanziale all’ordine morale e ideologico:

The moral order is constituted [...] through practices by which social actions and meanings are recognisable to members. These practices are inevitably open to moral evaluation – they can be assessed as good/bad, appropriate/inappropriate, polite/not polite, impolite/not impolite and so on by members. Evaluations of politeness are thus rooted in the expectations that constitute the moral order (Kádár e Haugh 2013: 94).

La pervasività della *s/cortesia* come pratica linguistica e culturale non deriva, dunque, solo dall’essere fonte di implicature e linguaggio indiretto (Brown and Levinson 1987), ma anche dalla sua attiva connessione con l’ordine morale di una data comunità, ordine che prevede tre livelli di indessicalità interconnessi tra loro e dipendenti dal tipo di rete relazionale in cui i parlanti sono coinvolti, nonché dalle aspettative che essa genera:

At the first layer (or *first-order*) of expectancies we find probabilistic conventions for evaluating social actions and meanings.

These are formed for individuals through their own history of interactions with others, and so while they may be similar, they are never exactly the same across individuals [...]. At the second layer (or *second-order*) we find semi-institutionalised conventions for evaluating social actions and meanings. In other words, sets of expectancies that are shared across identifiable communities of practice, organisational cultures or indeed any social group recognised as such by members. Finally, at the third layer (or *third-order*) we find sets of expectancies as they are represented in supra-local (i. e. societal) conventions for evaluating social actions and meanings. [...] All three layers of the moral order are potentially relevant to understanding politeness (Kádár e Haugh 2013: 94-95).

Il primo ordine, riguardante le impressioni dei parlanti e il sistema di attese generato dalle competenze pragmatiche e dal vissuto; e il secondo relativo, invece, a forme di semi-istituzionalizzazione dell'*im/politeness* (inclusi gli studi di settore), sono stati a lungo oggetto di riflessione (Eelen 2001). Meno esplorato è il 'livello sovralocale', al quale è ascrivibile – tale è l'ipotesi di ricerca di questo studio – una dimensione metapragmatica cui poter riferire una specifica e ancora inespressa funzione della scortesia, intesa essa stessa come forma di discorso o contro-discorso, *testualizzata* come e attraverso le pratiche segniche di una data cultura.

2. Pragmatica estetica

Il salto dalla conversazione al discorso appare quanto mai evidente in testi di natura estetica, la cui densità segnica, come hanno variamente suggerito Lotman (1972) e Bachtin (1959), non solo consente di cogliere con maggiore chiarezza alcuni nodi problematici del rapporto con il Reale (interno o esterno che sia), ma anche di esplorare le potenzialità di tale rapporto nella direzione di nuovi orizzonti semantici.

A tale riguardo, centrale risulta il contributo fornito dal personaggio, per quanto ancora dibattuto sia il suo statuto. I paradigmi dominanti – ermeneutico, psicanalitico, sociologico, strutturalista, semiotico, narratologico e cognitivo – si fronteggiano in un intervallo teorico che oppone posizioni ‘umanizzanti’, che intendono i personaggi come ‘persone’, e posizioni formaliste, che li considerano, al contrario, segni, funzioni, costruzioni testuali. Una terza la si individua nella integrazione e commistione di modelli appartenenti all’una o all’altra metodologia, il che comporta, però, ridiscutere la posizione del testo rispetto al soggetto e con essa il concetto stesso di rappresentazione, nonché il rapporto tra l’esistenza testuale del personaggio – il suo essere un sistema concentrato di segni con uno specifico moto narrativo – e le teorie del soggetto. La stilistica sembra essere riuscita a sintetizzare una posizione inclusiva dei due versanti, mimetico e sintetico, anche (ma non solo) facendo riferimento a strumenti pragmatici e al linguaggio dell’*impoliteness*:

With regards to fictional characters, the style (or way) in which characters are described, and, indeed, the style (or way) by which characters themselves interact all reveal how we, within the cultural context in which we receive the information, are being invited to see, to understand, to appreciate, empathise, sympathise or antipathise with those characters, and what they literally, metaphorically or metonymically represent. Therefore, a stylistic approach to understanding characters should – indeed, *must* – explore the language that those characters themselves are presented as using. When people use, or, more noticeably, don’t use politeness (especially when we expect it), we rightly or wrongly infer character traits about them, or wider situational reasons for their behaviour. Furthermore, if individuals go so far as to use impoliteness, we – again rightly or wrongly – infer character traits about them, or infer wider situational reasons for their behaviour. This is as true in fictional dialogue as it is in real-world interaction. (Bousfield 2014: 118)

Tuttavia, quando l'*impoliteness* è stata oggetto di analisi stilistica (per esempio Leech 1992; Simpson 1989; Culpeper 1998), l'indagine si è concentrata sul piano intradiegetico ed è stata finalizzata a inferire le motivazioni del personaggio e a comprendere l'intreccio narrativo. Culpeper, però, sottolinea un aspetto peculiare della 'scortesia finzionale':

In a fictional context, there are two reasons why any character behaviour is assumed to carry more interpretative significance than would the same behaviour in real life. Firstly, we know that we have the *complete* set of behaviours that constitute a particular character or characters. This is, of course, never possible in real life. Secondly, and perhaps more importantly, we know that any character behaviour is not just determined by the fictional personality that gave rise to it, but is also the *motivated choice* of the writer. (Culpeper 1998: 87)

Il riferimento alla scelta motivata dell'autore ripositiona la componente rappresentata dall'intenzionalità, che si biforca tra il piano intra- ed extra-diegetico, consentendo di valutare la forza illocutoria e perlocutoria non solo degli atti linguistici *impolite* scambiati dai personaggi, ma soprattutto – nella prospettiva metapragmatica e sovralocale cui si incardina la presente analisi – della forza che il testo possiede in quanto unità massima di significato. È nel considerare il testo come un *atto discorsivo* – non solo come un insieme di atti linguistici – che possiamo intravederne la carica performativa, la capacità di aggiornare, contestare, mettere in discussione modelli espressivi e conoscitivi sedimentati.

In questa linea di pensiero, la scortesia linguistica può essere utilizzata in un testo estetico allo scopo di creare un effetto di *foregrounding*, una deviazione non già solo di natura sintattica e/o lessicale ma riguardante quelle che MacIntyre e Bousfield definiscono le aspettative 'pragmatiche' del lettore/spettatore:

Stylisticians of fiction who have utilised pragmatic approaches have demonstrated that the violation of politeness principle

and/or other social norms can be connected to the cornerstone of stylistics, foregrounding theory. The study of (im)politeness in fiction has led to the broadening within stylistics of the concept of foregrounding effects can be created not just through the breaking of formal linguistic norms (e. g. syntactic or lexical deviation) but also by deviating from readers' pragmatic expectations. What such work has also demonstrated is that deviation from pragmatic norms gives rise to a range of literary effects, many of which arise from the complexities of discourse structure to be found in fictional texts, and the relationships between discourse participants in such texts. (MacIntyre and Bousfield 772)

Nelle sezioni a seguire, proverò a dimostrare come la serie televisiva *True Detective* realizzi, deviando dagli schemi della *detective fiction* nonché da precedenti usi e modalità di caratterizzazione linguistica, una speciale forma di *impoliteness* che si astrae dal piano situazionale della conversazione per divenire cifra identitaria del soggetto socializzato, fino a proiettarsi su un piano esistenziale, per non dire metafisico. L'indagine pragmatica si avvarrà di un approccio combinato, ispirato al modello classico di Culpeper (1996, 2005, 2011) e alle griglie analitiche di matrice stilistica.

3. Un vero detective

Come primo passo, l'analisi muove dalla individuazione dei punti intradiegetici più significativi della serie, funzionali a una perimetrazione motivata del piano tematico. Le vicende di *True Detective Stagione Uno* si svolgono in Louisiana nel 2012: due ex detective della Omicidi, Rust Cohle e Martin Hart, sono chiamati a rilasciare (ognuno per proprio conto) una deposizione sul caso di Dora Lange, prostituta diciassettenne assassinata da un serial killer parafiliaco e pedofilo, rispondente almeno per le pri-

me sei puntate al nome di Reggie Ledoux, da loro catturato e ucciso quasi vent'anni prima, nel 1995. L'intervista/interrogatorio consente di ricomporre (e per gli spettatori di visualizzare) i momenti salienti dell'indagine, attraverso la drammatizzazione diretta degli accadimenti come flashback interpolati e commentati in modalità *voice over*, di volta in volta da Rust o Martin, a seconda di chi parli. Le loro dichiarazioni svelano l'esistenza di una suburbia decadente, favorita dal disinteresse e dalla corruzione delle Istituzioni, nella quale i crimini più abietti (rapimenti e stupri di bambini, omicidi rituali, brutalità indiscriminata) si consumano, per ignoranza e povertà, all'ombra del potere di lobbies familistiche e della manipolazione di più o meno improvvisati predicatori evangelici. La giustapposizione dei due livelli narrativi, tuttavia, lascia emergere una domanda: per quale motivo gli attuali detective della omicidi, Thomas Papania e Maynard Gilbough, hanno bisogno della testimonianza di Rust e Martin? La risposta risiede nel fatto che è stato da poco commesso un omicidio in tutto simile a quello di Dora Lange, lasciando presumere che Ledoux, capo della così detta setta della palude, non fosse il vero assassino, ma un complice. Gradualmente lo spettatore comprende che i sospetti sono rivolti proprio contro Rust; l'iniziale interesse per i suoi metodi di indagine – pretesto per la deposizione – diviene, infatti, nel corso del colloquio, una sempre più pressante richiesta di conoscere tutti gli aspetti del rapporto da lui intrattenuto con Martin, i motivi dello scontro che li ha indotti a separarsi nel 2002, portando l'uno (Rust) ad allontanarsi dalla Louisiana, dopo essersi licenziato dalla polizia, e l'altro a diventare in seguito un investigatore privato. Così, alla ricerca della verità sui casi irrisolti si sovrappone una ricerca relativa alla effettiva identità di Cohle.

Proprio la ricerca della Verità (in tempi moderni) o di una verità (in tempi postmoderni) si configura per statuto, potremmo dire, come il principale dominio discorsivo del genere investiga-

tivo, un dominio nel quale più importante dell'oggetto dell'inchiesta è il metodo utilizzato per arrivare alla risoluzione del caso. La funzione ideologica o gnoseologica che la *detective fiction* assolve è al fondo una interrogazione sui modi possibili di accedere alla conoscenza. L'importanza che l'investigatore riveste in relazione a tale funzione risulta evidente sin dal codificarsi dei modelli ottocenteschi del genere – specificamente Auguste Dupin e Sherlock Holmes –, modelli la cui matrice è costantemente replicata fino alla contemporaneità a noi più prossima, seppure in forme modificate e trasfigurate che variamente declinano quel paradigma indiziario che, secondo Carlo Ginzburg, proprio intorno al 1880 si stabilisce quale fondamento delle scienze umane, rivelandosi cifra epistemologica della modernità (Ginzburg 1979). La tecnica ermeneutica che pone attenzione al particolare, al marginale, all'indizio come accesso a verità profonde o nascoste, e che accomuna pratiche conoscitive e letteratura, emerge in entrambi i filoni novecenteschi originati dalla formalizzazione letteraria delineata da Poe con *The Murders in the Rue Morgue* (1841) e fissata da Conan Doyle con *A Study in Red* (1887). Mi riferisco, 1) al giallo a enigma britannico (Christie); e 2) all'*hard-boiled* americano (Hammett, Chandler), seppure con varianti significative. È posizione universalmente condivisa che ai due filoni corrispondano due diverse tecniche di indagine e due prototipi di detective (in letteratura, al cinema, nelle serie TV). Da un lato, ritroviamo l'investigatore alla Poirot o alla Miss Marple, il quale riesce a decifrare l'indizio sulla base di leggi certe di causa ed effetto, attraverso ipotesi dimostrabili, elaborate su base probabilistica. I suoi parametri sono scientifici perché osserva il delitto da una distanza irriducibile che lo mantiene – con rare eccezioni (Poirot di *Curtain: Poirot's Last Case*) – al di fuori del quadro criminoso, consentendo così che bene e male rimangano emisferi assiologicamente separati e riconoscibili in quanto tali (motivo per cui il detective di questa tradizione è un outsider o un

soggetto alterizzato). Dall'altro, siamo chiamati a confrontarci con un *private eye* che applica un metodo irrazionale e soggettivo, poiché per districarsi nei labirinti pastosi e claustrofobici del contesto urbano industriale – laddove il giallo britannico privilegiava ambientazioni borghesi domestiche e di campagna –, è richiesta una capacità mimetica, una totale e totalizzante immersione nel crimine, una vicinanza che spesso mette in pericolo l'incolumità – fisica e/o psicologica – del protagonista. Narrazione naturalizzata come 'oggettiva' (presa diretta) vs. narrazione soggettiva prospettivizzata da un punto di vista (voice over).

In *True Detective*, Rust (nome che richiama il personaggio di Francis Ford Coppola Rusty il selvaggio e forse anche John Grady Cole di *All the pretty horses*) è da subito presentato come una bizzarra sintesi dei due prototipi. Seguendo i modelli classici di rilevazione delle caratteristiche del personaggio, partiamo dalla altero- e auto-caratterizzazione.¹ La prima descrizione di Rust è fornita da Martin, a cui è richiesto di descrivere il metodo di indagine del suo ex-partner. Martin muove appunto da un elemento fisico e biografico e dipinge Rust come un uomo magro, nervoso, spuntato da un nulla collocato da qualche parte in Texas (in seguito scopriremo che ha perso la figlia di tre anni in un incidente e che dopo ha trascorso quattro anni sotto copertura, durante i quali è diventato tossicomane e alcolizzato, affetto

¹ Eder *et al.* suggeriscono che, nell'analizzare il personaggio, sia opportuno trarre informazioni da tre fonti: "There are at least three sources of such information: (a) textually explicit ascription of properties to a character, whether in altero-characterisation or in self-characterisation; (b) inferences that can be drawn from textual cues (e.g. ›she smiled nervously‹); (c) inferences based on information which is not associated with the character by the text itself but through reference to historically and culturally variable real-world conventions (e.g. when the appearance of a room reveals something about the person living there or the weather expresses the feelings of the protagonist)" (Eder *et al.* 2011: 34).

da allucinazioni causate dalle troppe sostanze psicotrope assunte, e che i file relativi alle sue attività pregresse come poliziotto sono secretati), un classico *tough guy* da noir che però, in stridente contrasto, adotta un procedimento classicamente deduttivo, basato sulla raccolta di indizi che compulsivamente annota, e riproduce persino, in un grande taccuino, ragion per cui i colleghi lo chiamano *Tax Man*, una etichetta che, pur non escludendolo dalla categoria *hardboiled*, lo consegna alla stravagante genealogia dei “figli” di Sherlock:

Martin: You know, they used to call him ‘The Tax Man’ for a while? He came out of Texas, so nobody knew him. Seemed a bit raw-boned to me. Edgy. Took three months till we got him over to the house for dinner. Around our big 419. That’s what y’all want to hear about, right? Dora Lange. The kids in the woods. That’s why they called him ‘The Tax Man’. The rest of us had these little note pads or something. He had this big ledger. Looked funny walking door to door like the tax man, which ain’t bad, as far as nicknames go.²

Continuando il discorso, infatti, Martin offre una sorta di classificazione delle tipologie di detective che si possono incontrare in un dipartimento di polizia, tutte però inadeguate a inquadrare Rust:

Martin: You know, I’ve seen all the different types. We all fit a certain category. The bully. The charmer. The, uh, surrogate dad. The man possessed by ungovernable rage. The brain. And any of those types could be a good detective, and any of those types could be an incompetent shit-heel.

Papania: Which type were you?

Martin: Oh, I was just a regular-type dude with a big-ass dick. A lot of it had to do with how they manage authority. There can be a burden in authority, in vigilance. Like a father’s burden.

² Le citazioni sono tratte direttamente dal testo audiovisivo (HBO 2014).

It's too much for some men. A smart guy who's steady is hard to find. It was all right Better than some. But I mew how to talk to people, and I was steady. Rust, now his Texas files were classified, or redacted. And he wasn't big on talking except when you wanted him to shut up. But he was smart. Yeah.

Altri elementi distintivi si aggiungono a mano a mano che la narrazione procede; così scopriamo che Papania (uno dei due detective, come detto, incaricati di indagare su di lui) considera Rust un manipolatore sociopatico:

P: He's fucking with you. He's a manipulator, sociopath. You know this.

“Dangerous”, invece, sarà definito dalla prostituta cui si rivolge per ottenere informazioni su Dora Lange, attribuito che nella risposta Rust non solo ribadisce ma accentua, aggiungendo un elemento di ambiguità, vale a dire la consapevolezza che lo statuto di poliziotto gli consentirebbe di compiere nella totale impunità qualunque misfatto egli volesse:

Woman: Kinda strange, like you might be dangerous.

Cohle: Well, of course I'm dangerous. I'm police. I could do terrible things to people with impunity.

Tutto in lui avvalora l'impressione di un individuo fuori schema, tormentato da una tensione tra Bene e Male che conferisce al personaggio un'aura temibile: così, ad esempio, uno dei pedofili ai quali egli si avvicina sotto copertura, e che cerca di stanare con l'esca di una vendita di droga vantaggiosa, al momento decisivo si tirerà indietro perché – gli dirà – riesce a vederne l'anima, ed è corrosiva come l'acido:

I can see your soul at the edges of your eyes. It's corrosive, like acid. You got a demon, little man. And I don't like your face. It

makes me want to do things to it. [...] I see you again, I'm putting you down. There's a shadow on you, son.

Già da queste battute emerge una caratterizzazione che tematizza l'*impoliteness* come tratto identitario, pragmaticamente valutabile in base alle reazioni infastidite, offese e impaurite degli interlocutori con i quali giunge a confrontarsi, nonché dal conflitto che ingenera, talvolta non intenzionalmente. Rilevante che egli appaia oltraggioso persino per malviventi, corrotti e criminali avvezzi a luoghi malfamati e a situazioni ai limiti della legalità e di tutto ciò che la società considera moralmente lecito. Questo tratto identitario *impolite* guadagna una nota esistenziale allorquando agli investigatori che provano a incalzarlo, Rust dichiara di essere "critical", inadatto a stare con gli altri e incline a consumare le persone che gli sono vicino, ma proprio per questo – ribaltando sorprendentemente la prospettiva – adatto al mestiere che si è scelto: è la consapevolezza di essere com'è a consentirgli di guardare il mondo da una postazione di sofferto distacco e a conferirgli la sua straordinaria capacità ermeneutica da *true detective*:

Cohle: You know, I I don't mean to, but I can be critical. And sometimes I think I'm just not good for people, you know, that it's not good for them to be around me. You know, I - I wear 'em down, you know, they - they get unhappy. Well, I can't say the job made me this way. More like me being this way made me right for the job. And I used to think about it more, but you know, you reach a certain age, you know who you are. Now I live in a little room out in the country, behind a bar. Work 4 nights a week; in between, I drink, and there ain't nobody there to stop me. I know who I am. After all these years, there's - a there's a victory in that.

Tasselli ulteriori, utili a completare il puzzle di ciò che Rust è, emergono dagli scambi conversazionali che egli ingaggia con

Papania e Gilbough e con Martin: i loro dialoghi, rispettivamente ambientati nel chiuso dell'ufficio della stazione di polizia e in automobile, mentre disegnano le loro traiettorie di ricerca nel livido entroterra della Louisiana, rivelano ulteriori e più tecnici aspetti della scortesia pragmatica di Rust Cohle.

4. *Impoliteness* strategica e *impoliteness* metafisica

In apertura ho richiamato molto schematicamente alcune linee generali relative alla teoria dell'*impoliteness*, che, ricordiamolo, tecnicamente si configura come l'atto linguistico/comunicativo di *causare offesa* con le parole, un'offesa che sussume il livello semantico delle formulazioni verbali usate dai parlanti (*taboo words* o espressioni volgari, per intenderci), per riferirsi a livelli comunicativi che chiamano in causa la faccia (in senso goffmaniano) degli individui. Il modello classico di Culpeper, inaugurato nel 1996 e modificato nel 2005, propone cinque superstrategie con relative "output strategies", alle quali anche una lettura discorsiva e/o stilistica può attingere per stabilire dei parametri analitici:

Impoliteness Superstrategies

Bald on-record impoliteness: the face-threatening act (FTA) is performed in a direct, clear, unambiguous and concise way in circumstances where face is not irrelevant or minimised.

Positive impoliteness: the use of strategies designed to damage the addressee's positive face wants, e.g. ignore the other, exclude the other from an activity, be disinterested, unconcerned, unsympathetic, use inappropriate identity markers, use obscure or secretive language, seek disagreement, use taboo words, call the other names.

Negative impoliteness: the use of strategies designed to damage the addressee's negative face wants, e.g. frighten, condescend, scorn or ridicule, be contemptuous, do not treat the other seriously, belittle the other, invade the other's space (literally or

metaphorically), explicitly associate the other with a negative aspect (personalize, use the pronouns ‘I’ and ‘You’), put the other’s indebtedness on record.

Off-record impoliteness: the FTA is performed by means of an implicature but in such a way that one attributable intention clearly outweighs any others.

Withhold politeness: the absence of politeness work where it would be expected. For example, failing to thank somebody for a present may be taken as deliberate impoliteness.

Impoliteness Meta-strategy

Sarcasm or mock politeness: the FTA is performed with the use of politeness strategies that are obviously insincere, and thus remain surface realisations. (Culpeper 1996: 356-357; 2005)³

A una successiva elaborazione (Culpeper 2011: 135) fa capo il set di formule convenzionalizzate, esemplificative del sostrato scortese che può caratterizzare un dato contesto.⁴

³ Nella analisi linguistica di *True Detective* utilizzerò le seguenti sigle identificative:

Bald on-record impoliteness [BRI].

Positive impoliteness [PI]: ignore the other [PI1], exclude the other from an activity [PI2], be disinterested, unconcerned, unsympathetic [PI3], use inappropriate identity markers [PI4], use obscure or secretive language [PI5], seek disagreement [PI6], use taboo words [PI7], call the other names [PI8].

Negative impoliteness [NI]: frighten, condescend, scorn or ridicule [NI1], be contemptuous [NI2], do not treat the other seriously [NI3], belittle the other [NI4], invade the other’s space (literally or metaphorically) [NI5], explicitly associate the other with a negative aspect (personalize, use the pronouns ‘I’ and ‘You’) [NI6], put the other’s indebtedness on record [NI7].

Off-record impoliteness: ORI.

Withhold politeness: WP.

Sarcasm or mock politeness: MP.

⁴ La scortesia convenzionalizzata sarà indicata nell’analisi con la sigla [CI].

Table 9.1 Conventionalised impoliteness formulae

Impoliteness formulae type	Example
Insult (Personalised negative vocatives)	<i>you fucking moron</i>
Insult (Personalised negative assertions)	<i>you are such a bitch</i>
Insult (Personalised negative references)	<i>your little arse</i>
Insult (Personalised third-person negative references in the hearing of the target)	<i>the daft bimbo</i>
Pointed criticisms/complaints	<i>that is total crap</i>
Challenging or unpalatable questions and/or presuppositions	<i>why do you make my life impossible</i>
Condescensions	<i>that's being babyish</i>
Message enforcers	<i>listen here</i>
Dismissals	<i>fuck off</i>
Silencers	<i>shut the fuck up</i>
Threats	<i>I'm going to bust your fucking head off</i> <i>if you touch my car</i>
Curses and ill-wishes	<i>fuck you</i>

Superstrategie, strategie e formule convenzionalizzate scalarmente disegnano un perimetro *impolite* in cui convergono diversi livelli di performatività pragmatica che contrappongono la creatività del singolo parlante alle espressioni sedimentate e semanticizzate attraverso la frequenza di occorrenze. Inoltre, chiamando in causa i tre ordini dell'organizzazione discorsiva identificati da Kádár e Haugh, un atto offensivo può indirizzarsi a, 1) aspetti contingenti, strettamente situazionali, 2) estendersi al sistema di valori con i quali l'interlocutore si identifica.

Partendo da questo quadro di riferimento, a seguire si presentano due sezioni di analisi che enucleano le due macrotipologie di scortesia che caratterizzano linguisticamente il protagonista.

4.1 Impoliteness *strategica*

Gli scambi dialogici di Rust con Papania e Gilbough rientrerebbero nel primo ambito sopra specificato. I segmenti selezionati e qui riprodotti riferiscono di un vero e proprio agone, nel quale gli attori si fronteggiano a colpi di FTAs – che nel tecnoletto della pragmatica indica l'atto offensivo per la *face* – e tentativi di manipolazione, gli uni condotti per scoprire se Cohle è il vero colpevole degli omicidi della palude, gli altri portati da Cohle per carpire i segreti sul caso che i due investigatori nascondono.

Questo *tournament* verbale svela l'esistenza di una contro-indagine sotterranea: infatti, l'elemento che emerge a valle di tali schermaglie è che Rust sta conducendo una sua investigazione perché intenzionato a portare a termine ciò che aveva avviato diciassette anni prima. Per questo, concluso l'interrogatorio/intervista, si riunirà a Martin per rimettersi sulle tracce dell'assassino; insieme riusciranno a risalire al capo della setta, il Re Giallo, e a ucciderlo in un epico scontro finale.

L'analisi dei sei segmenti di seguito riportati lascia emergere come, nel confronto con gli investigatori, Rust si avvale prevalentemente di strategie *negative impolite* e *positive polite*: fiacca gli interlocutori con un atteggiamento passivo-aggressivo, fingendo di assecondarli, con l'obiettivo di scoprire a che punto sono le indagini. Ottenuto ciò che gli interessa, li esaspera con un atteggiamento *offrecord*, caratterizzato da una indecifrabile ambiguità che ha tuttavia un effetto perlocutorio offensivo e non difensivo, come ci si aspetterebbe da un sospettato.

Segmento 1:

COHLE: Thank you, boys. [...] Mmm. So, you want to talk the whole case through or just the end? [NI3]

GILBOUGH: No. The whole story from your end, if you don't mind. You know, like he said, files got ruined. Hurricane Rita.

COHLE: What he didn't say is that this is about something else. [NI1; NI2; NI3] Something new. That one in Lake Charles, maybe? [NI5]

GILBOUGH: Now, why you say that? [...] You know anything about that? About Lake Charles?

COHLE: You ought to let me see what you got, jog my memory. [NI3]

GILBOUGH: Let's hear your story first. See how it fits with what we got.

COHLE: Well, your dime, boss. [NI3]

L'intervista/interrogatorio mostra in questa fase iniziale una serie di *sequitur* nei quali Gilbough cerca professionalmente di stabilire un clima di fiducia (fingendo di avere bisogno di ricostruire dei file danneggiati dall'uragano Rita), che Rust immediatamente squalifica con una serie di atti che mostrano disinteresse per qualsivoglia forma di *facework*. La *output strategy* che prevale è NI3: Cohle tende a considerare non troppo seriamente i due investigatori. Mostra un misto di disprezzo e ridicolizzazione per il fatto che gli abbiano propinato una 'scusa' per l'intervista (NI1 e NI2) e sottilmente comincia a invadere lo spazio dei detective (NI5).

Segmento 2:

COHLE: Listen, boys. I'm gonna have to call a little timeout, make a beer run. [PI3]

GILBOUGH: Well, why don't you hold off on that for a while?

COHLE: All right, well, why don't you get it, then? [PI3]

PAPANIA: We really don't want to do that.

COHLE: Well, is this supposed to be admissible? Huh? You wanna pick my brain? You work a room, you buy a man a cheeseburger and a Coke, don't you? I'll take a sixer. Old Milwaukee or Lone Star, nothing snooty. [BRI]

GILBOUGH: Why is this so important to you all of a sudden?

COHLE: 'Cause its Thursday and it's past noon. Thursday is one of my days off. On my off days, I start drinking at noon. You don't get to interrupt that. I'd appreciate a little hustle up on that.

[PI3]

Il segmento 2 rappresenta una interruzione della sfilza di domande che Papania e Gilbough stanno rivolgendo al sospettato. Rust, con la inappropriata richiesta *bald on record* di farsi portare delle birre, inverte la vettorialità della situazione, guadagnando terreno rispetto al controinterrogatorio che *egli* sta conducendo ai danni dei suoi interlocutori.

Segmento 3:

- COHLE: So, what did she look like? That one in Lake Charles?
[NI5]
- GILBOUGH: Can you, uh, tell us anything about that, Mr. Cohle?
- COHLE: That looks a lot like the one from '95, but, well' you knew that already. [NI5; NI3]
- GILBOUGH: Yeah, there are specifics consistent to the '95 case, details that weren't public knowledge.
- PAPANIA: You were off the grid for eight years, right? – Show back up here 2010.
- GILBOUGH: My question is...
- COHLE: How could it be him if we already caught him in '95? How indeed, Detectives? [NI1]
- GILBOUGH: I figured you'd be the one to know.
- COHLE: Then start asking the right fucking questions. [BRI]

Cohle abbandona la posizione passivo-aggressiva fino a quel momento mantenuta e muove il primo attacco aperto, asserendo che le domande che i due detective stanno ponendo non sono pertinenti.

Segmento 4:

- PAPANIA: Now, what do you mean, exactly, these visions you mentioned?
- COHLE: Oh, shit. I thought you knew. I told Marty about them, [NI4] you know, down the line. Uh, chemical flashbacks, neural damage, you know, from my time in the HIDTA, as in High-Intensity Drug Trafficking Area. I spent 4 years undercover. You know what that means? That's where they got them Fed rumors, I first come in. What, you two don't know about them? [NI3; NI4] Those files are still sealed, huh? Shee-it. [NI3; NI4] Just what have you two heard about me? [NI5]

Nel raccontare gli effetti del suo passato sotto copertura, Rust capisce che i suoi interlocutori ignorano il contenuto dei file secretati sul suo conto: compare qui per la prima volta la strategia NI4, atta a sminuire lo statuto del destinatario dell'enunciato.

Segmento 5:

COHLE: Look, you want my help? Just show me the rest of the file. [NI7]

GILBOUGH: Why are you so hot to see the new discovery file, man? [NI1]

COHLE: Why are y'all so hot to not give it to me? [NI3] It's supposed to be like a consultation, right? [MP] Yeah, but, uh, you go first. [NI7]

GILBOUGH: You take me through it and I'll let you see what we got.

COHLE: I'll hold you to that. [NI3]

Questo scorcio, nel quale l'utilizzo della strategia NI7 mette ancora una volta in luce come sia Rust nella sostanza a controllare la conversazione e a condurre la sua trattativa per ottenere informazioni sul caso, conclude anche un anomalo *turn-taking* caratterizzato da un'infrazione alle aspettative legate al contesto di situazione. Che lo si consideri una intervista o un interrogatorio, lo scambio tra Rust e i detective della Polizia di Stato presupporrebbe che le domande fossero in maggiore misura poste da questi ultimi (Short 1996: 206); al contrario, il primato è nelle mani di Cohle con 15 interrogative contro le 7 complessive di Papania e Gilbough.

Segmento 6:

PAPANIA: Maybe you stop dancing with us. Tell us what you've really been up to. How you spend your time. [BRI]

COHLE: I already told you how I spend my time. [PI6]

PAPANIA: Except you've been bullshitting us all afternoon. [...]. Recognize anybody in there? [NI6] Lake Charles is a bit

out of the way for you, ain't it? [NI6] How'd you keep her out of the papers? [NI6] Maybe you got some friends in high places? [NI6] Your truck and a man fitting your description was spotted in the vicinity of our crime scene five times, by five different people over the last month. [NI6] [...] How about you let us see what you're keeping in storage? [NI7]

COHLE: Fuck no, you can't see my storage unit. [PI6] Get a warrant. [PI6] Christ, try working a case. [PI6]

PAPANIA: We are working it. [PI6] [...] See, how we work it is, we think way back. You put the case on Rianne Olivier. Put it on her old boyfriend. I don't know, maybe the Ledoux boys knew you. [NI6] Maybe you traveled the same circles. Got the same hobbies. Maybe they had something on you. [NI6] You just kept pulling the right old murders, take the case wherever you wanted it to go. [NI6] You're a juicer. [PI8] Ever black out? Ever wake up, don't remember what happened? [NI6]

COHLE: Look, y'all want to arrest me, go ahead. [PI6] You want to follow me Come on. [PI6] You want to see something? Get a warrant. [PI6]

La ricchezza delle strategie utilizzate si completa con questa sequenza in cui, scoprendo le loro carte, i due detective apertamente incolpano Rust: le accuse sono state qui considerate NI6, supposizioni che associano Cohle ad attività criminose e agli omicidi. Non vi è collaborazione nel mantenere la conversazione armonica: tutti i partecipanti rifiutano di raggiungere un accordo (PI6); Papania e Gilbough tentano di ottenere il consenso di Rust a perquisire un garage in suo possesso (NI7), ma Rust oppone un netto rifiuto. È solo a questo punto che l'interrogatorio si fa incalzante e le domande dirette vengono poste da chi ha più potere istituzionale, i due poliziotti.

Tutta la sequenza viene sovra-commentata successivamente da Martin, il quale, nel momento in cui i due detective richiede-

ranno il suo aiuto per inchiodare Cohle, risponderà in modo beffardo, stigmatizzando la loro inadeguatezza e svelando la strategia del suo ex-partner:

HART: You tell me right now why you're all over Cohle, or I'll walk.

PAPANIA: His record. His reports, his stories. They don't add up.

HART: So talk to him about it already. Stop pissing in my ear.

PAPANIA: We did.

HART: - Oh, you did? What? Well, if you two talked to Rust and you weren't getting a read on him, he was getting a read on you.

In definitiva, a condurre l'interrogatorio, a tirare i fili del dialogo/scontro è stato sin dal principio Rust.

4.2 Impoliteness metafisica

Alla *impoliteness* strategica, in Rust fa però da contrappunto un diverso aspetto *impolite* che si connette alla sua visione pessimistica dell'esistenza. Tale visione è ben sintetizzata nella ormai leggendaria (per i fan) considerazione esposta a Martin: la coscienza è un tragico passo falso della natura, alla quale gli umani dovrebbero porre rimedio suicidandosi collettivamente o rifiutando di riprodursi, ovvero opponendosi a una condizione di vita in cui l'eco delle sofferenze patite si riverbera all'infinito. Una condizione in cui – dirà in un altro punto della narrazione – il tempo della storia, con la sua progressiva linearità, è illusorio, come illusoria è l'idea stessa di soggettività, laddove occorrerebbe prendere coscienza del fatto che ognuno è in realtà un nessuno, una silhouette senza spessore proiettata su quel fondale bianco; un fondale che chiamiamo esistenza contemplabile nella sua interezza non dall'interno ma da una esterna, quarta dimensione. Tutta l'esi-

stenza umana è per Rust la scena di un crimine che si ripete all'infinito:

COHLE: I think human consciousness is a tragic misstep in evolution. We became too self-aware. Nature created an aspect of nature separate from itself. We are creatures that should not exist by natural law. [ORI]

Martin: Huh. That sounds god-fucking-awful, Rust. [CI]

COHLE: We are things that labor under the illusion of having a self, this accretion of sensory experience and feeling, programmed with total assurance that we are each somebody when, in fact, everybody's nobody. [ORI]

HART: I wouldn't go around spouting that shit if I was you. [CI] People around here don't think that way. I don't think that way. [NI2]

COHLE: I think the honorable thing for our species to do is deny our programming. Stop reproducing. Walk hand in hand into extinction. One last midnight. Brothers and sisters opting out of a raw deal. [ORI]

[...]

MARTIN: My luck, I picked today to get to know you. Three months I don't hear a word from you, and – [MP]

COHLE: You asked. [WP]

Martin: Yeah. And now I'm begging you to shut the fuck up. [CI]

Le reazioni di Martin consentono di misurare la dimensione perlocutoria degli attacchi di Rust, offensivi per il sistema di credenze e per l'ordine sociale di cui Martin si dichiara paladino, destabilizzanti persino (forse soprattutto) in rapporto alla loro professione. Il passo è molto significativo dal punto di vista pragmatico, nella misura in cui oppone due forme di *impoliteness* che diversamente caratterizzano i due personaggi. Alla convenzionalità di Hart, il quale adopera scortesie di natura semantica, fa da contraltare l'*offrecordness* di Rust, elemento che profonda-

mente lo caratterizza. La scortesia esercitata a vari livelli e abbinata all'attitudine a 'leggere' metafisicamente la realtà testualizza una forma di controdiscorso che si oppone al regime di autorappresentazione che un mondo devastato dal crimine continua a ostentare:

Cohle: This place is like somebody's memory of the town, and the memory's fading. It's like there was never anything here but jungle. [ORI]

Martin: Stop saying shit like that. It's unprofessional. [CI, PI3]

Cohle: Is that what I'm going for here?

Martin: I just want you to stop saying odd shit, like you smell a psycho's fear, or you're in someone's faded memory of a town. Just stop. [CI, PI3]

Cohle: Well, given how long it's taken for me to reconcile my nature, I can't figure I'd forget it on your account, Marty. [NI2]

Martin: You get any sleep last night?

Cohle: I don't sleep, I dream.

M: It's hard to find something in a man who rejects people as much as you do, you know that?

R: I never told you how to live your life, Marty.

M: No, no, no, you just sat in judgment.

R: Look, as sentient meat, however illusory our identities are, we craft those identities by making value judgments. Everybody judges, all the time. Now, you got a problem with that, you're living wrong. [ORI]

A questo punto, meglio si coglie ciò che di temibile e inquietante viene avvertito in Rust. Rust comunica un senso di minaccia la cui portata va ben oltre il campo dell'indagine sugli omicidi della palude. Esso investe un piano morale che quasi anacronisticamente – per le narrazioni contemporanee – invoca l'orizzonte della trascendenza, un orizzonte che si confronta – soprattutto nella scena finale – con l'esperienza estrema del

limite, rispetto al quale ricerca e decostruzione della verità vengono a coincidere e trovano espressione in quella che abbiamo definito *impoliteness* metafisica. Il risultato è una forma di razionalismo estremo che, nel finale di stagione, arriva al suo culmine, quando Rust e Martin si ritrovano insieme all'uscita dall'ospedale dove sono stati entrambi ricoverati in seguito allo scontro con il Re Giallo:

Rust: I tell you, Marty, I've been up in that room looking out those windows every night here and just thinking It's just one story. The oldest. [...] Light versus dark.

Martin: Well, [...] appears to me that the dark has a lot more territory.

[...]

R. know, you're looking at it wrong, the sky thing.

M: How is that?

R: Well, once, there was only dark. If you ask me, the light's winning.

Senza mai rinnegare il suo pessimismo, anzi a partire proprio da un pessimismo (cosmico) usato come mezzo per indagare il rapporto tra superficie e profondità di ogni struttura del Reale (interno o esterno che sia), Rust alla fine contempla nel suo sistema filosofico la possibilità della speranza e introduce nel paradigma indiziario della *detective fiction* una pratica di decostruzione della decostruzione stessa. Infatti, sullo sfondo di un clima da relativismo culturale, riprodotto attraverso i dialoghi e l'intreccio, la cui fitta tessitura induce più volte in inganno il pubblico, emerge per effetto di *foregrounding* l'atto discorsivo – ancora una volta *impolite* – di Rust, necessario a scongiurare una direzione che, rispetto a quella progressione che va dalla Verità a una verità, ci condanni alla post-verità: malgrado l'apparente relativismo, esiste una sola storia che racconta della lotta tra tenebra e luce e la luce, tutto sommato, sta vincendo.

Riferimenti bibliografici

- Bachtin M. *Il problema del testo nella linguistica, nella filologia e nelle altre scienze umane* (1959), in Bachtin M. 1988. *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. a cura di C. Strada Janović. Torino: Einaudi.
- Bousfield D. 2014. "Stylistics, speech acts and im/politeness theory", in M. Burke (ed.), *The Routledge Handbook of Stylistics*. London and New York: Routledge, 118-135.
- 2008. *Impoliteness in Interaction*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Bousfield D. - Locher M.A. 2008. *Impoliteness in Language: Studies on Its Interplay with Power in Theory and Practice*. New York: Mouton de Gruyter.
- 2008. Introduction: Impoliteness and Power in Language, in *Impoliteness in Language: Studies on Its Interplay with Power in Theory and Practice*, D. Bousfield - M.A. Locher (eds). Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 1-13.
- Brown P. - Levinson S. 1987. *Politeness, Some Universals in Language Use*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Culpeper J. 1996. "Towards an anatomy of impoliteness". *Journal of Pragmatics* 25, 349-367.
- 1998. "(Im)politeness in Dramatic Dialogue", in J. Culpeper - M. Short - P. Verdonk (eds). *Exploring the Language of Drama*. London and New York: Routledge, 83-95.
- 2010. "Conventionalised Impoliteness Formulae". *Journal of Pragmatics* 42/12, 3232-3245.
- 2005. "Impoliteness and entertainment in the television quiz show". *The Weakest Link. Journal of Politeness Research*. 1/1, 35-72.
- 2011. *Impoliteness. Using Language to Cause Offence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2001. *Language and Characterization: People in Plays and Other Texts*. Harlow and New York: Longman.
- Eco U. - Sebeok T. A. (a cura di). 1983. *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*. Milano: Bompiani.

- Eder J. - Jannidis F. - Schneider R. 2011. Characters in Fictional Worlds. An Introduction, in J. Eder - F. Jannidis - R. Schneider (eds). *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin: De Gruyter.
- Eelen G. 2001. *A Critique of Politeness Theories*. Manchester and Northampton: St. Jerome Publishing.
- Foucault M. 1969. *L'Archéologie du savoir*. Paris: Éditions Gallimard.
- Ginzburg C. 1979. Spie. Radici di un paradigma indiziario, in A. Gargani (a cura di). *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*. Torino: Einaudi.
- Goffman E. 1967. *Interaction Ritual: Essays on Face to Face Behaviour*. Harmondsworth: Penguin.
- Kádár D. - Haugh M. 2013. *Understanding Politeness*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lachenicht L. G. 1980. Aggravating language: a study of abusive and insulting language. *International Journal of Human Communication*. 13/4, 607-688.
- Lakoff R. 1973. "The logic of politeness; Or, minding your p's and q's", in *Papers from the Ninth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*. Chicago: Chicago Linguistic Society, 292-305.
- Leech G. 1983. *Principles of Pragmatics*. London and New York: Longman.
- 1992. "Pragmatic Principles in Shaw's *You Can Never Tell*" in M. Toolan (ed.). *Language, Text and Context: Essays in Stylistics*. London: Routledge, 258-280.
- 2007. "Politeness: Is there an East-West divide?". *Journal of Politeness Research*. 3, 167-206.
- Locher M.A. 2006. "Polite Behaviour Within Relational Work. The Discursive Approach to Politeness". *Multilingua* 25 (3): 249-267.
- Lotman J. M. 1972. *La struttura del testo poetico*. Milano: Mursia.
- Lotman J. M. - Uspenskij B. 1975. *Tipologie della cultura*. Milano: Bompiani.
- MacIntyre D. - Bousfield D. 2017. "(Im)politeness in Fictional Texts", in J. Culpeper, M. Haugh, D. Kádár (eds), *The Palgrave*

- Handbook of Linguistic (Im)politeness*. London: Palgrave Macmillan, 759-784.
- Mills S. 2003. *Gender and Politeness*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2017. *English Politeness and Class*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Simpson P. 1989. Politeness Phenomena in Ionesco's *The Lesson*, in R. Carter - P. Simpson (eds). *Language, Discourse and Literature*. London: Routledge, 170-193.
- Sperber D. - Wilson. D. 1995. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford/Cambridge: Blackwell.
- Terkourafi M. 2005a. "An argument for a frame-based approach to politeness: evidence from the use of the imperative in Cypriot Greek". In R. Lakoff - S. Ide (eds). *Broadening the horizon of linguistic politeness*. Amsterdam: John Benjamins, 99-116.
- 2005b. "Beyond the micro-level in politeness research". *Journal of Politeness Research*. 1/2, 237-262.
- 2005c. "Identity and Semantic Change: aspects of T/V usage in Cyprus". *Journal of Historical Pragmatics*. 6/2, 283-306.
- 2005d. "Pragmatic correlates of frequency of use: the case for a notion of 'minimal context'", in S. Marmaridou - K. Nikiforidou - E. Antonopoulou (eds). *Reviewing Linguistic Thought: Converging Trends for the 21st Century*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Watts R. J. 2003. *Politeness. Key Topics in Sociolinguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Per un'analisi stilistico-cognitiva dei meccanismi empatici

EMMA PASQUALI

Il presente contributo intende analizzare i meccanismi empatici tipicamente presenti in un'opera letteraria alla luce di una metodologia ibrida, che combini gli elementi cognitivi propri della stilistica e della poetica cognitiva. Gli studi di Geoffrey Leech, Mick Short (1981, 2007) e quelli di Peter Stockwell (2002) costituiranno la base dell'approccio che si intende presentare. Approccio che associa determinati principi dell'aritmetica a quelli dell'analisi stilistica, come si evince dal *case study* relativo alla ballata keatsiana *La Belle Dame sans Merci*, che correda i paragrafi metodologici: secondo Leech e Short (2007: 38), infatti, offrire dati matematici al lettore è essenziale affinché questi possa verificare ciascuna affermazione inerente alle scelte linguistiche operate. Saranno inoltre analizzate categorie lessicali e grammaticali; figure retoriche e altre deviazioni dal codice linguistico; contesto e coesione (Leech & Short 2007: 61); il titolo dell'opera; i nuovi elementi che compaiono nel testo letterario; la deissi e gli *shift* a essa correlati; infine, i ruoli del processo di lettura – autore reale, *extrafictional voice*, autore implicito, narratore/i, personaggio/i, narratario/i, lettore implicito, idealizzato e reale.

In conclusione, il saggio mira a determinare le ragioni – da un punto di vista stilistico e cognitivo – per cui il lettore provi empatia nei confronti di un determinato personaggio letterario.

1. Il lettore e l'ermeneutica

Le analisi stilistico-cognitive si basano sull'assunto che la linguistica possa applicare il metodo scientifico, seppure motivando alcune scelte, tra cui quelle relative alla tokenizzazione (Manning *et al.* 2008). In altri termini, si ritiene sia possibile presentare un'analisi linguistica basata principalmente su dati matematici, la cui interpretazione può mutare a seconda di alcune variabili strettamente connesse all'identità del lettore. Infatti, l'opera letteraria può essere considerata un'intersezione tra il *world of the text* e il mondo del lettore (Ricœur 1985: 183); la lettura è un atto dinamico, come lo è l'identità testuale, siccome vi è una perpetua mediazione tra uomo e mondo, uomo e uomo e tra uomo e sé stesso (Ricœur 1985: 183). Riassumendo le posizioni di Popper e Valéry è altresì possibile affermare l'esistenza di un gap tra l'intenzione dell'autore, l'opera letteraria e il significato della stessa per il lettore (Jauss 1985: 152). Ne consegue che questa dinamica pone molteplici sfide al lettore che, *in primis*, è obbligato per ragioni intrinseche a completarla, colmando le lacune lasciate dall'autore all'interno della stessa (Ricœur 1985: 185).¹ Ciò è reso possibile dai meccanismi dell'immedesimazione: il lettore è infatti capace di vivere quell'esperienza altrui creata *ad-hoc* dallo scrittore (Jauss 1985: 149); si costruisce quindi un dialogo continuo tra autore e lettore, tra il passato del testo e il presente del lettore, nonché tra diversi contesti culturali, sociali e storici, considerato il numero illimitato di lettori che apparten-

¹ Tali lacune, come verrà chiarito nel paragrafo dedicato alla metodologia, vengono colmate in maniera differente anche a seconda del grado di istruzione del lettore. È pertanto opportuno fornire una distinzione tra la lettura di un *analyst-interpreter*, ovvero di uno studioso esperto della materia, e quella dell'*interpreting reader*, ovvero del lettore che non ha una conoscenza teorica (Doležel 1985: 190).

gono a questi e che si interfacciano con il testo (Doležel 1985: 189; Jauss 1985: 148).

Una volta ultimata, l'opera letteraria è un'entità finita, fissata e impossibile da cambiare (Doležel 1985: 189). Tuttavia,

[...] the text appears as a signifying system, as a 'pregnant' semiotic object which has to be processed by its recipients. There is no way of recovering the text's meaning other than by the procedure of interpretation. The paradox of interpretation is given by the fact that in the very process of recovery, the text's meaning is pluralized and, consequently, the identity of the text is undermined. One and the same form of the text can be read, interpreted, 'concretized' in many different meanings. While the literary text controls fully its form of expression, it does not seem to control its meaning, or, at least, does not seem to control it with sufficient authority.²

Ciononostante, il testo riesce a mantenere un'identità ben definita grazie al suo peculiare *fictional world* e al suo stile. Tali elementi sono riconoscibili dai lettori, che concordano su un quadro generale degli avvenimenti nonché su alcune caratteristiche dello stile (Doležel 1985: 192), ma colmano le lacune discusse precedentemente in maniera differente. Inoltre, i mecca-

² “[...] il testo appare come un sistema di significazione, come un ricco oggetto semiotico che deve essere processato dai suoi destinatari. Non esiste alcun modo di recuperare il significato del testo che non presupponga la procedura interpretativa. Il paradosso dell'interpretazione è dato dal fatto che nel processo di recupero, il significato del testo è pluralizzato e, di conseguenza, l'identità del testo viene indebolita. La sola forma del testo, sempre uguale a sé stessa, può essere letta, interpretata, 'concretizzata' in molteplici significati. Mentre l'opera letteraria controlla completamente la sua forma di espressione, non sembra controllare il suo significato o, almeno, non sembra controllarlo con sufficiente autorità” (se non diversamente indicato, le traduzioni offerte sono a opera di chi scrive).

nismi di significazione del testo sono governati da significati espliciti e impliciti, entrambi facenti parte del *fictional world* (Doležel 1985: 193); questi sono oggetto di studio della semantica contemporanea, la quale non si fonda su supposizioni arbitrarie bensì indaga gli elementi testuali, mostrando che tali significati sono deducibili solo dal testo, che controlla il suo mondo – seppure con un'autorità insufficiente (Doležel 1985: 189) – ma permette la costruzione di specifici *world domains* (Doležel 1985: 189-194). Alcuni elementi possono essere infatti determinati con certezza, altri sono invece frutto dell'opinione del lettore; si deduce quindi che i *fictional worlds* si caratterizzano per l'incompletezza (Doležel 1985: 194) e che l'interpretazione semantica deve individuare le lacune, illustrando possibili riempimenti delle stesse e non dimenticando che potrebbero emergere altre possibilità. È inoltre utile considerare i due principali approcci all'opera letteraria: “literally or through interpretation by disregarding the distance in time and by studying the text alone”,³ oppure “by returning historically to its sources and compiling factual knowledge about its time” (Jaus 1985: 159).⁴ Qualsiasi sia l'approccio adottato, è innegabile che il rapporto tra realtà e finzione presupponga tre dimensioni: “the real, the fictional and the imaginary” (Iser 1985: 204).⁵

³ “letteralmente o attraverso l'interpretazione, trascurando la distanza nel tempo e studiando solamente il testo”.

⁴ “tornando da un punto di vista storico alle sue fonti e mettendo insieme conoscenze fattuali riguardo tale periodo”.

⁵ “il reale, il finzionale e l'immaginario”.

2. Metodologia

Il presente modello di analisi si basa su dati matematici verificabili, raccolti seguendo principalmente le linee guida fornite da Geoffrey Leech e Mick Short in *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose* (2007). Al fine di indagare i meccanismi empatici, tali dati quantitativi possono essere interpretati qualitativamente con l'ausilio degli strumenti forniti da Peter Stockwell nel suo studio *Cognitive Poetics: An Introduction* (2002). Seppure la metodologia delineata dai primi sia stata originariamente pensata per la sola analisi di romanzi, nei dodici anni di ricerca che hanno portato alla pubblicazione del manuale, i due linguisti hanno rilevato che è possibile applicare con successo la suddetta metodologia a ogni tipo di testo (Leech & Short 2007: 2).

Nello specifico, gli aspetti che è utile esaminare sono le categorie lessicali e grammaticali; le figure retoriche e altre deviazioni dal codice linguistico; infine, contesto e coesione (Leech & Short 2007: 61). Inoltre, tale metodologia può essere arricchita da osservazioni di carattere poetico cognitivo, utili all'individuazione dei meccanismi empatici peculiari dell'opera letteraria scaturiti dall'uso dell'espedito letterario del *foregrounding*, degli *shift* deittici, di *PUSHes* e *POPs*, degli elementi della *Text World Theory* e dei ruoli nel processo di lettura (Stockwell 2002).

2.1 Categorie lessicali

Il modello che s'intende presentare in questa sede include un'analisi generale (I) delle scelte lessicali, senza distinzione tra parti del discorso. Nello specifico, è necessario categorizzare il lessico – formale o informale; osservare la presenza di vocaboli semplici o complessi, termini descrittivi o valutativi, specifici o generici. È inoltre utile determinare in che misura l'autore faccia uso di termini emotivi, collocazioni peculiari, espressioni idio-

matiche, lessico specializzato o raro, associazioni di parole con significato contrario rispetto al loro significato referenziale⁶ e categorie morfologiche degne di nota (ad esempio, composti o suffissi insoliti); infine, osservare se vi siano campi semantici rilevanti (Leech & Short 2007: 61).⁷

Successivamente, è essenziale analizzare i sostantivi (II), determinando se questi siano astratti o concreti ed eventualmente evidenziando la tipologia (ad esempio, nomi astratti relativi alla percezione) oltre all'eventuale presenza di nomi propri e collettivi (Leech & Short 2007: 61). Oggetto di indagine sono altresì gli aggettivi (III). Nello specifico, occorre determinare la frequenza, evidenziare a quale tipo di caratteristica si riferiscono (emotiva, fisica, colore e così via), se abbiano funzione restrittiva,⁸ se siano graduabili o no e se abbiano funzione predicativa o attributiva (Leech & Short 2007: 61).

La successiva parte del discorso degna di attenzione è costituita dai verbi (IV), dei quali è fondamentale determinare se esprimano una parte importante del significato; se siano transitivi, intransitivi o copulativi, fattivi, stativi o dinamici; infine, a

⁶ “Referential meaning is [...] used to describe that aspect of the meaning of a word which relates it precisely to its extra-linguistic. So reference itself is often opposed to sense: respectively, meaning in the world of experience v. linguistic meaning” (Wales 2001: 336). [“Il [termine] significato referenziale è usato per descrivere quell'aspetto del significato di una parola che si riferisce precisamente al [campo] extralinguistico. Dunque il significato stesso è spesso opposto al senso: rispettivamente, significato nel mondo dell'esperienza e significato linguistico.” (traduzione mia)].

⁷ I campi semantici possono essere individuati automaticamente grazie all'ausilio dell'*UCREL Semantic Analysis System (USAS)*, <https://ucrel.lancs.ac.uk/usas/> (ultima consultazione: marzo 2022).

⁸ Ovvero se individuano all'interno di un gruppo, una parte di questo o un elemento di questo che ha una specifica caratteristica (ad esempio: i cani bianchi) (Tartaglione e Nocchi 2006: 50).

cosa si riferiscano (movimenti, stati psicologici, attività e così via) (Leech & Short 2007: 62).

L'ultima categoria lessicale presa in esame è quella degli avverbi (V). In primo luogo, bisogna determinarne la frequenza e la funzione semantica (modo, luogo, quantità, direzione, tempo, ad esempio) e, successivamente, osservare la rilevanza di avverbi connettivi e frasali (Leech & Short 2007: 62).

2.2 *Categorie grammaticali*

Per quanto concerne le categorie grammaticali, è necessario osservare quali tipi di frase (I) sono presenti (frasi dichiarative, domande, ordini, esclamazioni o frasi senza verbo), qual è la loro funzione, determinare a quale delle categorie di atti illocutori (Searle 1969, 1976, 1979) queste appartengono e, solo al momento dell'interpretazione dei dati, sarà utile osservare l'atto perlocutorio (Austin 1962) e individuare eventuali violazioni delle massime di Grice (1975).

Un altro elemento fondamentale per l'analisi è il grado di complessità delle frasi (II); nello specifico, è utile determinare la struttura – semplice o complessa; la lunghezza media delle stesse; il rapporto numerico tra proposizioni subordinate e indipendenti; eventuali variazioni di complessità tra una frase e l'altra; l'eventuale presenza di frasi complesse (che può essere dovuta a coordinazione, subordinazione o paratassi). In ultimo, è importante osservare in quale parte la frase presenta la complessità osservata (ad esempio, nella seguente frase, tratta da *Two Galants* di Joyce, ci si trova davanti a un soggetto complesso: "The gray warm evening of August had descended upon the city è [...]"⁹ (Joyce 2004: 267; cfr. Leech & Short 2007: 62).

⁹ "La grigia e calda sera d'agosto era scesa sulla città".

Oggetto d'analisi sono altresì i tipi di proposizioni (III) subordinate, senza verbo, in *-ing*, *-ed* e all'infinito (Leech & Short 2007: 62). L'individuazione di eventuali elementi significativi inerenti alla struttura delle stesse è imprescindibile (IV); nello specifico, è proficuo determinare la frequenza insolita di proposizioni avverbiali, complemento, costruzioni verbali transitive o intransitive, l'eventuale posizionamento inusuale dei suddetti elementi e la presenza di proposizioni dalla struttura atipica (come ad esempio l'uso di *it* e *there* nelle seguenti proposizioni: "*it is supposed [...] to take place in the depot*"¹⁰ (Joyce 2004: 361); "*there is no word tender enough to be your name*"¹¹ (Joyce 2004: 405) (Leech & Short 2007: 62).

I successivi elementi oggetto d'analisi sono i sintagmi nominali (V), categorizzabili come semplici o complessi; qualora fossero presenti sintagmi nominali complessi, si noterà se la complessità sia dovuta alla premodificazione di questi da parte di nomi, aggettivi, etc. o alla postmodificazione da parte di sintagmi preposizionali, frasi relative e così via; è inoltre utile evidenziare l'eventuale presenza di liste e la presenza di coordinazione e apposizione (Leech & Short 2007: 62).

Per quanto concerne i sintagmi verbali (VI), è necessario osservare se vi sia omogeneità per quanto concerne i tempi verbali, e successivamente individuare una norma ed eventuali deviazioni da questa; in ultimo, è importante rilevare la presenza di forme progressive, perfettive, di verbi modali, frasali e osservare i sintagmi avverbiali, aggettivali e preposizionali (VII) (Leech & Short 2007: 63). Dopo aver preso in esame le classi di parole principali, occorre analizzare gli eventuali effetti prodotti dalle parole funzionali (VIII): preposizioni, congiunzioni, pronomi,

¹⁰ "Si suppone [...] che abbia luogo nel deposito".

¹¹ "Non vi è parola abbastanza dolce per esser il tuo nome".

determinanti, ausiliari, interiezioni, articoli e parole funzionali negative (Leech & Short 2007: 63).

Infine, si procederà a un'analisi generale (IX), al fine di determinare la presenza di costruzioni grammaticali volte alla creazione di un effetto specifico: comparativi e superlativi, liste, costruzioni coordinative, costruzioni parentetiche, strutture apposte o inserite come di solito avviene in contesti informali. Si determinerà altresì da quanti termini sono formate eventuali liste e la presenza di una o più congiunzioni nelle costruzioni coordinative.

2.3 Figure retoriche e altre deviazioni dal codice linguistico

Anche le figure retoriche e, in generale, le deviazioni dal codice linguistico sono considerate di particolare rilevanza da parte di Leech e Short (2007: 63). I primi elementi oggetto dell'analisi lessicale e grammaticale (I) sono le ripetizioni formali e strutturali (anafora e parallelismo, ad esempio), seguite dall'eventuale presenza di chiasmi ed effetti retorici quali antitesi, epifora, climax, anticlimax e così via (Leech & Short 2007: 63). È inoltre necessario palesare eventuali schemi fonologici (II) (schema metrico, allitterazioni e assonanze), raggruppamenti atipici di vocali e consonanti nonché l'interazione degli elementi sopraelencati con il significato del testo (Leech & Short 2007: 63).

Il terzo e ultimo elemento rilevante per il presente livello d'analisi sono i tropi (III); è utile evidenziare le deviazioni semantiche, sintattiche, fonologiche e grafologiche, le quali sono di uso comune sia nella lingua parlata sia nelle produzioni scritte di ogni genere, ma caratterizzano la maggior parte della letteratura in versi (Leech 1991: 42): metafore, metonimie, sinedochi, paradossi e ironia. Infine, la classificazione delle metafore e l'individuazione delle similitudini è particolarmente proficua (Leech & Short 2007: 64).

2.4 *Contesto e coesione*

Al fine di analizzare la coesione (I) è utile osservare le modalità di collegamento delle frasi (implicite o esplicite, realizzate tramite avverbi e congiunzioni coordinanti), l'eventuale utilità dei pronomi ai fini della coesione e l'eventuale presenza di forme sostitutive o termini volti a evitare la ripetizione di quelli già presenti nel testo.¹² È inoltre necessario determinare se la ripetizione di parole e sintagmi o l'eventuale uso di parole appartenenti a uno stesso campo semantico sia utile al collegamento implicito di diverse parti del testo (Leech & Short 2007: 64).

Per quanto concerne il contesto (II),¹³ occorre fornire una prima analisi del rapporto autore-lettore, determinando se il primo si rivolge al secondo direttamente o indirettamente; come si pone l'autore nei confronti di ciò che scrive; come le parole dei personaggi sono riportate; se sono presenti cambi di stile a seconda del personaggio (Leech & Short. 2007: 64).

2.5 *Osservazioni di carattere poetico-cognitivo*

Il volume di Peter Stockwell, *Cognitive Poetics. An Introduction* (2002), fornisce un ampio e dettagliato quadro dei concetti chiave della poetica cognitiva, i quali – seppure in seguito a un adattamento – possono essere adottati nell'analisi di opere letterarie di ogni genere.

La prima nozione necessaria a un'analisi di carattere poetico-cognitivo, la quale è adottata anche nell'approccio stilistico più tradizionale, è quella di *foregrounding*, che indica l'essere prominente di alcuni aspetti del testo letterario; il trovarsi in primo piano di un elemento

¹² La strategia linguistica qui spiegata viene denominata *elegant variation* (Fowler & Fowler 1908: 175).

¹³ Leech e Short (2007: 64) chiariscono che per 'contesto' si intendono le relazioni tra un determinato testo, o una parte di questo, e i suoi fruitori e creatori nonché le relazioni tra i personaggi.

non è però da considerarsi una caratteristica riconoscibile da ogni lettore, poiché questa caratteristica può dipendere da diversi fattori: infatti, il *foregrounding* può essere dovuto sia a ragioni di carattere soggettivo, e dunque dipendere in questo modo dal lettore stesso, sia a ragioni di carattere oggettivo, che generalmente coincidono con la presenza di artifici retorici. Il lettore è altresì capace di distinguere *figure* e *ground*, dove per *figure* si intende l'elemento testuale che cattura l'attenzione e per *ground* l'elemento statico del testo che viene messo in secondo piano dal lettore (Stockwell 2005: 14).

L'analisi poetico-cognitiva deve partire da un'osservazione del titolo dell'opera letteraria, sottolineando l'eventuale inclusione del nome o il riferimento a uno o più personaggi dal ruolo rilevante all'interno dell'opera, attirando l'attenzione del lettore proprio su questi. Qualora sia presente un nome proprio di persona nel titolo, questo attira l'attenzione del lettore, il quale – usando una metafora proveniente dalla psicologia cognitiva – lo percepisce sotto i riflettori:

the 'spotlight' moves depending on which object is the most interesting: textually, which is placed in the most focus, or has the majority of text-space allocated to it, or is expressed with the most noticeably deviant words or phrases (Stockwell 2005: 19).¹⁴

Ciò avviene quindi anche qualora siano presenti più personaggi di notevole interesse.

Un altro elemento che può portare un apporto significativo all'analisi poetico cognitiva è lo studio della deissi, la quale è strettamente correlata alla capacità di immedesimazione del lettore in altre persone, che si tratti di personaggi fittizi o reali (Stockwell 2005:

¹⁴ "Il 'riflettore' si muove a seconda di quale oggetto è di maggior interesse: [per determinare ciò] si individua l'elemento che ha il focus maggior all'interno del testo o che occupa la maggioranza di posto all'interno del medesimo o che è espresso con termini o con frasi che costituiscono una deviazione maggiore" (traduzione mia).

41). Il 'centro deittico' (o *origo*) costituisce l'elemento fondamentale per quanto concerne la comprensione dei meccanismi empatici; generalmente, corrisponde al momento e al luogo dove si trova il parlante e permette all'essere umano di comprendere termini come "questo" e "quello" (Stockwell 2005: 43).¹⁵ Oltre alla deissi spaziale, personale e temporale, si annoverano la deissi relazionale (che si occupa di relazioni tra persone e di conseguenza di vocativi e titoli), la deissi testuale (riguardante gli elementi che rimandano ad altre parti del testo) e, in ultimo, la deissi empatica (che esamina forme utilizzate anche per quella spaziale, non indicanti un'ubicazione spaziale ma il coinvolgimento emotivo del parlante) (Stockwell 2005: 45; Nørgaard *et al.* 2010: 78). La definizione di deissi empatica già indicata (Nørgaard *et al.* 2010: 78) sembra ridurre lo studio di questa a pochi elementi. Si ritiene utile invece considerarla in un'accezione più ampia (Aijmer & Rühlemann 2007: 192):

[Empathetic deixis is the] indication of how the speaker is "personally involved with the entity, situation or place to which he is referring or is identifying himself with the attitude or viewpoint of the addressee." This field of deixis typically concerns choices between binary word pairs, where "'this' is selected rather than 'that', 'here' rather than 'there', and 'now' rather than 'then'" [...]. That is, more abstractly, empathetic deixis involves "a move from 'origo-farther' reference to 'origo-nearer' reference".¹⁶

¹⁵ Si noti, inoltre, che l'essere umano ha la capacità di immedesimarsi in un'altra persona nel mondo reale e produrre frasi come "la penna è alla tua destra"; tale capacità viene definita *proiezione deittica*.

¹⁶ "[Per deissi empatica si intende] l'indicazione di come il parlante è 'personalmente coinvolto dall'entità, situazione o luogo al quale si riferisce oppure come si identifica con il punto di vista oppure l'atteggiamento del destinatario.' Questo campo della deittica riguarda generalmente scelte tra una coppia di termini, dove "questo" è scelto al posto di 'quello', 'qui' al posto di 'lì' e 'ora' al posto di 'allora'" [...]. Ciò significa, da un punto di vista più astratto, che la deissi empatica concerne "un movimento da un punto 'più lontano dell'*origo*' ad un punto più vicino dello stesso".

Il lettore è chiamato a interpretare i diversi elementi deittici all'interno del testo e, in questo modo, a adottare continui punti di vista differenti e ad affrontare una continua immedesimazione in personaggi diversi.¹⁷

Secondo la teoria dello *shift* deittico, il lettore si sposta metaforicamente dal luogo fisico in cui si trova al luogo presentato nel testo, il quale si trasforma in un'immagine all'interno della sua mente (avviene dunque uno spostamento in direzione del mondo del testo) e assiste alla continua variazione dell'*origo* all'interno dell'opera letteraria stessa per via degli elementi deittici presenti (Nørgaard *et al.* 2010: 74). Un altro elemento utile all'analisi dei meccanismi empatici è costituito dai ruoli all'interno del processo di lettura (Stockwell 2005: 42):

AUTORE REALE

extrafictional voice

autore implicito

narratore/i

personaggio/i

narratario/i

lettore implicito

lettore idealizzato

LETTORE REALE¹⁸

¹⁷ Tra questi è compreso anche il narratore.

¹⁸ Nel diagramma sono indicati in maiuscolo i ruoli che si ascrivono alle persone reali nel mondo reale. I ruoli non evidenziati in tal modo, invece, riguardano il mondo del testo. *Extrafictional voice* corrisponde all'idea che il lettore ha dell'autore, derivata dai suoi studi in generale e dai testi con cui è entrato in contatto; per 'autore implicito' si intende, invece, l'idea che il lettore ha dell'autore nell'ambito dell'opera che sta leggendo; il 'narratore' corrisponde al personaggio che assume un ruolo dialogico prominente (Stockwell

La teoria dello *shift* deittico è strettamente legata a movimenti denominati *PUSHes* e *POPs*, fondamentali per indagare i meccanismi di immaginazione: per *PUSH* si intende l'immersione in quei mondi che all'interno della storia non sono reali nel momento della narrazione (ad esempio, flashback e sogni); per *POP* si intende, invece, il riemergere da quei mondi o un intervento del narratore che disturba il lettore, il quale desidera tornare alla storia (*PUSH*) (Nørgaard *et al.* 2010: 75).¹⁹

È inoltre utile sottolineare che *PUSHes* e *POPs* sono elementi strettamente legati alla *Text World Theory*, e quindi ai *sub-worlds* su cui essa si fonda. I tre pilastri su cui si basa tale teoria sono *discourse world*, *text world* e *sub-world*. Il 'mondo del discorso' corrisponde al luogo e al tempo in cui si trova il lettore; il 'mondo del testo' corrisponde, invece, al mondo in cui il lettore entra quando inizia una lettura (e quindi corrisponde al primo *PUSH* individuato da Stockwell); i *sub-worlds* rappresentano

a variation in the texture of the world in focus, without the sense of leaving the current text world. So, for example, a flashback in a narrative constitutes an embedded sub-world, and the main text world focus is regained as soon as the flashback is concluded.

2005: 42), il 'narratorio' al personaggio a cui la comunicazione è diretta, il 'lettore implicito' a colui che vede ogni elemento diretto ai narratori (si tratta, in sintesi, del lettore a cui è diretto il testo); infine, il 'lettore idealizzato', spesso definito super-lettore, è identificabile in una persona non reale che raccoglie in sé tutte le possibili letture di una medesima opera, le quali sono generalmente numerosissime ma, indubbiamente, non infinite (Stockwell 2005: 42).

¹⁹ È essenziale sottolineare che il semplice entrare e uscire dal mondo dell'immaginazione costituisce un esempio di tali processi: mentre l'entrata del lettore nel mondo dell'immaginazione (ovvero nel mondo del testo), che può avvenire semplicemente tramite l'apertura di un libro, costituirebbe un *PUSH*, l'uscita da questo costituirebbe un *POP* (Stockwell 2005: 47).

The beliefs and views held by characters within the text world can also constitute sub-worlds (Stockwell 2005: 140).²⁰

I sottomondi possono essere categorizzati in sottomondi di tipo deittico, i quali includono ogni allontanamento dal mondo del testo dell'opera in oggetto (questi comprendono i discorsi diretti, poiché questi sono distinti dal resto della narrazione, ma anche ogni tipo di cambio scena); sottomondi di tipo attitudinale, i quali includono un'alternanza dovuta a desideri piuttosto che credenze e scopi dei personaggi (*desire worlds*, *belief worlds* e *purpose worlds*); sottomondi epistemici, i quali rappresentano la dimensione della probabilità. Ai fini dello studio dei meccanismi empatici, è interessante osservare chi può accedere ai sottomondi.²¹

3. Case study: analisi stilistico-cognitiva de *La Belle Dame sans Merci*

Al fine di chiarire l'utilizzo della metodologia illustrata in questa sede, si presenterà una possibilità di analisi de *La Belle Dame sans Merci*, ballata scritta da John Keats nel 1819, i cui dati stilistici più rilevanti sono riportati nella seguente tabella esplicativa.

²⁰ “Una variazione nella trama del mondo al centro dell'attenzione, senza però causare la sensazione di abbandono dell'attuale mondo del testo. Dunque, per esempio, un flashback in una narrazione costituisce un sottomondo sommerso, ed il focus ritorna sul mondo del testo principale non appena il flashback si conclude. Le convinzioni e i punti di vista dei personaggi all'interno del mondo del testo possono altresì costituire “sottomondi”.

²¹ Si noti che il lettore quando entra in un sottomondo che occupa un'ampia porzione dell'opera, talvolta sembra scordarsi del livello a questo superiore (ovvero il mondo del testo), ma – quando emerge dallo stesso – riesce facilmente a ricostruire quella che metaforicamente può essere definita una matrioska di mondi. Tuttavia, quando un lettore entra solo brevemente in un sottomondo, non scorda il mondo del testo (Stockwell 2005: 94).

Per un'analisi stilistico-cognitiva dei meccanismi empatici

Dati	<i>La Belle Dame sans Merci</i>
Genere	Ballata popolare (<i>plainte d'amour</i>)
Forma	Dialogo (narratore-cavaliere)
Ambientazione	Prato, grotta, collina
Dama in pericolo	Sì
Lessico	Semplice, informale e descrittivo
Caratteristiche del titolo	Contiene il nome dell'antagonista e un sintagma avverbiale in lingua francese
Campi semantici rilevanti	Corte, natura (e olfatto), parti del corpo
Sostantivi:	
Quantità	18% circa
Nomi propri	No
Caratteristiche	Preponderanza di sostantivi concreti
Aggettivi:	
Quantità	16% circa
Peculiarità	Il 48% degli aggettivi ha accezione negativa
Verbi:	
Quantità	16% circa
Caratteristiche	Preponderanza di verbi al <i>past simple</i> di carattere dinamico, i quali si concentrano nel cuore della ballata
Avverbi:	
Quantità	6% circa (se a questi si aggiungono i sintagmi preposizionali con valore avverbiale, 11%)
Peculiarità	Concentrazione degli avverbi di luogo nelle strofe finali
Altre osservazioni	Presenza di sintagmi preposizionali con valore avverbiale (soprattutto di luogo)
Proposizioni	Brevi e semplici
Congiunzioni:	
Quantità	9% circa

Caratteristiche	Ripetizione di “and”, utile ai fini ritmici
Sintagmi	Presenza di sintagmi nominali complessi
Pronomi personali:	
Quantità	11% circa
Rapporti di potere nettamente indicati dal ruolo del pronome all'interno della proposizione	Si
Ribaltamento di un primo ordine in cui il personaggio positivo è in posizione dominante	Si
Negazioni	2 (realizzate tramite l'inserimento dell'aggettivo “no”)
Ripetizioni	Frequenti
Presenza di metafore	Si
Discorsi diretti:	
Punteggiatura introduttiva	In prossimità del monologo del cavaliere
Personaggi (o gruppi di personaggi) a cui è data la parola	4
Personaggi (o gruppi di personaggi) muti	0
Circolarità del componimento	Si ²²

3.1 Interpretazione dei dati stilistici

Nel componimento keatsiano è riscontrabile una marcata presenza di termini descrittivi, atipica della ballata, che avvicina il

²² La circolarità del poema, secondo Finlayson (2000: 237), è da considerarsi un'influenza delle fonti medievali di Keats.

componimento alla lirica (Finlayson 2000: 236). Tuttavia, la metrica e l'argomento sono tipici del genere.²³ La moltitudine di "and" presente è sicuramente volta a dare un ritmo alla poesia; tuttavia, è possibile affermare che questa trasmette altresì l'angoscia di chi, spaventato, vuole fornire velocemente una grossa quantità di informazioni. Non è però il caso della congiunzione "and" posta al verso 45 che, unita a quella posta al verso 47 ("though"), denota una variazione degna di menzione:

[t]he paratactic structure of the stanzas, which has hitherto unraveled the action of the poem, is disrupted in the final stanza, in which the "And" of "And this is why" is imbued with significance – with the causality which has hereto been missing from the action of the poem. More important perhaps is the second couplet, "Though the sedge is wither'd from the lake, / And no birds sing" (47-48). With "Though" the poem clearly moves from a paratactic structure to a hypotactic structure. The relationship between nature and knight now has a logical and syntactic relationship which did not have in the first stanza, in which these two elements were simply juxtaposed (Finlayson 2000: 236).²⁴

²³ La natura descrittiva di questa ballata, nella quale viene mostrato anche un interesse verso gli aspetti psicologici del cavaliere, potrebbe essere un'eredità delle fonti medievali di Keats (Finlayson 2000: 236).

²⁴ "La struttura paratattica delle strofe, che ha fino a questo punto sbrogliato la trama della poesia, viene interrotta nell'ultima strofa, nella quale la congiunzione "and" facente parte del "And this is why" è pregnata di significato ovvero indica il nesso di causalità che prima mancava all'azione della poesia. Ancora più importante è forse il secondo distico, "though the sedge is wither'd from the lake, / And no birds sing" (47-48). Con il "though" la struttura paratattica della poesia diventa chiaramente ipotattica. La relazione tra la natura ed il cavaliere ha a questo punto una relazione logica e sintattica che non aveva nella prima strofa, nella quale questi due elementi erano semplicemente giustapposti".

Dunque, non solo la presenza della congiunzione “[a]nd” nell’ultima strofa è estremamente significativa poiché indica, seguita dal dimostrativo “this” e dal verbo predicativo *to be*, che la causa dell’attuale collocazione del cavaliere è imputabile alla *Belle Dame*, ma anche la presenza di un unico “[t]hough” all’interno della ballata sarebbe significativa poiché questa indicherebbe un nesso logico e sintattico tra il cavaliere e la natura. Si noti anche che, nelle prime due strofe, Keats presenta un’ambientazione autunnale, sinonimo di morte e perdita, riscontrabile anche a partire dalla parte finale della nona strofa dominata dall’immagine della fredda collina, la quale viene ripetuta nella chiusura dell’undicesima strofa (Finlayson 2000: 234). Tuttavia, la presenza di miele e di fiori, con i quali il cavaliere crea accessori per la *Belle Dame* (VII strofa), indica che l’incontro tra i personaggi non ha luogo durante l’autunno, bensì durante una stagione più calda identificabile con la primavera.²⁵

Si ritiene anche opportuno sottolineare che i personaggi della ballata (il cavaliere, la *Belle Dame*, i re, i principi e i guerrieri) possono essere divisi in gruppi (Finlayson 2000: 240). Infatti, la presenza di termini quali “pale”, “death-pale” e “palely”, che creano un sentimento di angoscia e paura crescente, aiuta il lettore a creare nel suo immaginario un vero e proprio gruppo di uomini ingannati²⁶ dalla *Belle Dame*, la quale viene considerata l’antagonista sin dai primi versi, poiché è *sans Merci* e non viene recepita come una dama in pericolo, soprattutto per via dei suoi “wild eyes” non associabili a bontà e purezza. Inoltre, la giustapposizione dei termini “sweet” e “moan” risulta di difficile

²⁵ Nella quinta strofa Keats riesce a creare un’immagine quasi definibile olfattiva (“I made a garland for her head, / And bracelets too, and fragrant zone”).

²⁶ Si noti come il lettore empatizza con questi.

interpretazione per il lettore, il quale è diffidente nei confronti della *Belle Dame*; inoltre, la donna, posta sul destriero dal cavaliere,²⁷ non mostra il comportamento tipico di una dama, bensì quello di un'incantatrice: si sporge intonando una canzone, assimilabile a un incantesimo ("A fairy's song"). Questa ipotesi è avvalorata dal fatto che il cavaliere, che conduce il destriero, viene portato nella magica grotta dalla *Belle Dame* ("She took me to her elfin grot"²⁸) e non ha nessun potere nel decidere la destinazione. Un altro evidente segno della malvagità della *Belle Dame* è sicuramente il "language strange" che utilizza per comunicare al cavaliere il suo amore; egli, nonostante il linguaggio sia "strange" e dunque a lui sconosciuto, comprende pienamente ciò che l'incantatrice afferma e lo riporta al narratore, e di conseguenza anche al lettore ("And sure in language strange she said, 'I love thee true'"²⁹).

Il cavaliere ha quindi credibilità agli occhi del lettore e viene percepito come vittima; questo avviene anche per via della presenza di altri personaggi caduti nel tranello della *Belle Dame*, tra i quali spiccano i guerrieri che, nell'immaginario comune, vengono considerati valorosi e astuti.

Un altro elemento che porta il lettore a diffidare della *Belle Dame* è la presenza di "as" nel seguente verso: "She looked at me as she did love";³⁰ infatti, il poc'anzi citato *as* può essere sostituito da *as if* e dunque la presenza di affetto da parte della *Belle*

²⁷ Si noti che solamente in questa strofa (VI) troviamo il pronome personale complemento femminile di terza persona.

²⁸ "Nella magica grotta mi condusse" (questa e successive traduzioni sono a cura di Mario Roffi).

²⁹ "Nel suo ignoto linguaggio ella mi disse: / 'Amo te solo'" (traduzione a cura di Mario Roffi). Si noti che l'unico avverbio di certezza presente nel componimento ("sure") conferma la lettura poc'anzi fornita.

³⁰ "Mi guardò come se mi amasse".

Dame nei confronti del cavaliere rimane sicuramente opinabile (Finlayson 2000: 244).

Osservando l'uso dei pronomi, si nota la sostituzione dei termini "Belle Dame" con il pronome personale complemento "her" solo nel verso in cui il cavaliere afferma di averla posta sul suo destriero (strofa VI, v. 21) mentre negli altri casi è presente il pronome personale soggetto ("she").³¹ Inoltre, si ritiene necessario rimarcare che il cavaliere per primo mostra interesse, creando accessori floreali per la *Belle Dame* (Finlayson 2000: 244) e aiutandola a salire sul suo destriero; tuttavia, l'uso dei pronomi indica chiaramente che l'incantatrice è la figura dominante nonostante questa non abbia voce nel dialogo con il narratore: l'episodio dell'incontro è, infatti, narrato interamente dal cavaliere, il quale pone l'incantatrice come soggetto della maggior parte dei verbi transitivi da lui utilizzati ("She found me roots of reli-sh sweet",³² "She took me to her elfin grot",³³ "She lulled me asleep"³⁴ (Keats 2011)) e, solo in due occasioni, pone sé stesso come soggetto di un'azione che ha un effetto diretto sull'incantatrice o su una parte del suo corpo ("I set her on my pacing steed",³⁵ "I shut her wild wild eyes"³⁶).

È inoltre utile osservare che non vi sono pronomi di terza persona singolare e che, di conseguenza, nessuno dei personaggi parla del cavaliere quando non è presente. Per quanto concerne i pronomi personali di prima persona singolare, ve ne sono 16 di

³¹ Nella ballata sono presenti 9 pronomi di terza persona singolare femminili di cui 8 soggetto e uno complemento.

³² "Cercò per me dolci radici".

³³ "Nella magica grotta mi condusse".

³⁴ "Mi cullò fino al sonno".

³⁵ "Sul mio corsiero al passo la posai".

³⁶ "Io le chiusi i folli folli occhi".

cui 12 soggetto e 4 complemento, i quali non si riferiscono sempre alla stessa persona siccome la ballata keatsiana è in forma dialogica. Mentre i pronomi personali complemento di prima persona singolare (“me”) si riferiscono tutti al cavaliere, il pronome personale soggetto di prima persona singolare (“I”) presente al verso 9 si riferisce al narratore,³⁷ mentre al verso 28 indica la *Belle Dame*. È altrettanto interessante notare che non vi è una punteggiatura volta a separare le parole del narratore che pone le domande da quelle del cavaliere, il quale, nella dodicesima strofa, riprende i versi pronunciati dal narratore all’inizio della ballata (Finlayson 2000: 233). I pronomi di seconda persona singolare hanno invece tutti la funzione di complemento e si riferiscono al cavaliere.

Per quanto concerne le parole piene, si è notato che circa un terzo di queste ha accezione negativa (“ail”, “starved”, “horrid”, “anguish”, “fever”, etc.) e si ritiene, dunque, che queste influenzino la percezione che il lettore ha dell’atmosfera generale e della *Belle Dame*. Particolarmente interessante risulta essere la presenza dell’esclamazione “Ah!”, la quale può avere anche un significato positivo, ma nel verso 34 è chiaro che assume un significato negativo, considerata la presenza dei termini “woe betide” (Cambridge Dictionary). Lo stesso effetto è riscontrabile al verso 10 dove gli indicatori di una fresca mattinata di primavera quali “moist” e “dew”, segnalano una situazione negativa siccome vengono giustapposti a termini quali “anguish” e “fever” che, uniti al pallore, denotano un soggetto malato (Finlayson 2000: 236).

Un altro elemento che all’interno della ballata acquisisce ac-

³⁷ Si noti che non si hanno informazioni sul narratore, individuabile nella persona del poeta o del lettore, il quale si occupa di porre domande al cavaliere (Finlayson 2000: 234).

cezione negativa è il sonno, considerabile metafora di morte. Il termine “dream” acquisisce un’accezione altrettanto negativa a causa dei termini presenti nella nona strofa; infatti, il superlativo “latest”, preceduto da “woe betide!” e dalla metafora precedentemente discussa, trasforma il sogno in un incubo. Inoltre, il risveglio dal sonno, che potrebbe essere considerato sinonimo di risurrezione, risulta altrettanto terrificante siccome il cavaliere si risveglia proprio nel luogo in cui vaga solo e pallido.

3.1 Osservazioni di carattere poetico cognitivo

Il titolo della ballata pone l’attenzione sulla *Belle Dame*; tuttavia, l’aspettativa del lettore che immagina di incontrare tale personaggio nei versi iniziali viene immediatamente delusa e l’attenzione viene volta a un nuovo personaggio, il cavaliere (*figure*).³⁸ Il focus si sposta successivamente sul giglio e sulla rosa che sta appassendo, i quali diventano brevemente *figures*, catturando l’attenzione del lettore, mentre il cavaliere si trasforma in *ground* (osservando l’*image schema*, si nota infatti che mentre i fiori costituiscono il *trajectory*, il cavaliere costituisce il *landmark*). L’attenzione si sposta nuovamente sugli esseri (apparentemente) umani e viene (re)introdotta la *Belle Dame*, la quale si presenta inizialmente come un personaggio passivo (vi è, infatti, preponderanza di verbi transitivi con oggetto la *Belle Dame*), prima di diventare un personaggio attivo nella settima strofa. Segue l’entrata in scena dei “re, principi e guerrieri pallidi” che catturano l’attenzione solo per un breve momento poiché sono personaggi statici,³⁹ prima che questa torni nuovamente sul cavaliere.

³⁸ Si noti che l’elemento nuovo, definito anche attrattore, cattura l’attenzione del lettore (Stockwell 2005: 18).

³⁹ Tale fenomeno è detto *inhibition of return* (Stockwell 2005: 19).

All'interno della ballata, i ruoli di autore reale, *extrafictional voice* e autore implicito si ascrivono a John Keats. Vi è invece una variazione continua dei ruoli di narratore e narratario. Infatti, le prime tre strofe vedono una voce narrante, la quale può essere identificata con John Keats, e il cavaliere nel ruolo di narratario⁴⁰, quindi – in un primo momento – il centro deittico corrisponde alla voce narrante. Lo *shift* deittico avviene a più piani tra la terza e la quarta strofa: il cavaliere assume il ruolo di narratore, mentre la voce di narratario (*shift* deittico personale). Contestualmente avviene anche uno *shift* deittico di tipo temporale poiché il cavaliere narra avvenimenti del suo passato (vi è dunque un *PUSH* e, di conseguenza, l'entrata in un sottomondo deittico accessibile solo a lui, che si identifica in questo modo come l'unico personaggio capace di riportare i fatti e affermarne la veridicità). Un ulteriore *shift* deittico di tipo personale ha luogo al verso 28, dove il pronome di prima persona singolare indica la *Belle Dame* e il pronome personale di seconda persona il narratario, individuabile nella persona del cavaliere. La situazione precedente viene subito ristabilita (*POP*) per via della brevità del discorso diretto. Nella decima strofa avviene un altro *PUSH*: il cavaliere narra un sogno all'interno del quale avviene un ulteriore *shift* deittico di tipo personale siccome vi è un discorso diretto contenente le parole dei cavalieri, re e guerrieri, i quali occupano il centro deittico e si rivolgono al "Knight-at-arms" con il pronome di seconda persona singolare. La situazione precedente viene, ancora una volta, ripristinata e la ballata si conclude con due *POP*: il cavaliere emerge sia dalla dimensione del sogno sia da quella del racconto del passato per collocarsi nel presente (mondo del testo) in cui conversa con la voce narrante.

⁴⁰ Il narratore si riferisce al cavaliere con elementi deittici di tipo relazionale ("Knight-at-arms").

Le strofe dalla sesta alla nona risultano di particolare interesse per quanto concerne la creazione dell'empatia. Osservando le proposizioni all'interno dell'intervallo poc'anzi citato, si nota che la maggioranza di queste contengono un verbo transitivo. Quelle presenti nella quarta, quinta e sesta strofa presentano il cavaliere nel ruolo di agente e la *Belle Dame* nel ruolo di paziente. La situazione, tuttavia, è rovesciata nelle strofe dalla settima strofa alla nona; si nota, dunque, la situazione esattamente opposta. Inoltre, colui che racconta gli avvenimenti (*speaker*) si configura per la maggior parte del tempo nel cavaliere, il quale si trasforma da eroe a vittima. In sintesi, il cavaliere: mantiene su sé stesso per il tempo maggiore l'attenzione del lettore; si configura come personaggio positivo; viene reso vittima e sconfitto da una forza soprannaturale della cui esistenza il lettore non dubita; ricopre il ruolo di *speaker* a lungo; occupa il centro deittico per la maggior parte del tempo; descrive l'intera vicenda, incluso il sogno. Per la combinazione delle suddette circostanze, si può affermare che il lettore sceglie inconsciamente di provare empatia per lo sventurato cavaliere.

4. Conclusioni

Con il presente contributo, si è cercato di dimostrare come un'ibridazione metodologica che combini un'analisi stilistica e una poetico-cognitiva possa contribuire a enucleare alcuni aspetti dei meccanismi empatici, i quali sono frequentemente legati a campi semantici, ruoli semantici, *PUSHes*, *POPs*, *shift* deittici, alla prolungata occupazione dell'*origo* da parte di un personaggio e ai sottomondi legati a quest'ultimo.

Il modello così definito ha evidenziato come gli *shift* deittici di tipo personale e temporale siano estremamente rilevanti al fine di individuare il motivo per cui il lettore empatizza con un determinato personaggio. Un ulteriore elemento fondamentale da considerare sono i ruoli semantici: difatti, quando un perso-

naggio occupa per un lungo lasso di tempo il ruolo di paziente, questi viene percepito come vittima dal lettore.⁴¹⁴²

Infine, è importante sottolineare come anche la presenza di sottomondi interviene a rendere il lettore empatico con un determinato personaggio: quando il lettore esperisce, ad esempio, un racconto inerente a un sogno, a un evento passato (*flashback*) oppure futuro (*flashforward*) si immerge, entrando nella nuova dimensione incontrata (*PUSH*).⁴³ In corrispondenza di sottomondi deittici, attitudinali o epistemici, il lettore tende a identificarsi col personaggio, considerato il ruolo preminente⁴⁴ che generalmente quest'ultimo occupa nell'ambito del racconto.⁴⁵ Infine, anche ricoprire il ruolo di *speaker* è determinante nel tentativo di provare empatia nei confronti del personaggio.

In conclusione, i risultati – seppur parzialmente collegati a fattori identitari – si fondano su una base costituita da dati matematici, che consente al lettore di verificare ciascuna affermazione. Ne consegue che il binomio stilistica-poetica cognitiva risulta particolarmente efficace poiché, unendo l'approccio

⁴¹ Si noti che una netta esagerazione in questa direzione può portare il lettore a dubitare di ciò che viene affermato.

⁴² Nella ballata oggetto di studio, *La Belle Dame sans Merci*, in un primo momento il cavaliere occupa il ruolo di agente e la *Belle Dame* quello di paziente; successivamente, i ruoli vengono invertiti.

⁴³ Si noti che spesso il lettore emerge da tali dimensioni (*POP*) dopo un breve lasso di tempo.

⁴⁴ Si noti che ciò avviene indipendentemente dalle caratteristiche del personaggio. Si pensi alle molteplici opere cinematografiche che vedono come protagonista un personaggio reo, con il quale lo spettatore empatizza (ad esempio, *A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971).

⁴⁵ È utile precisare che il lettore riesce a empatizzare anche con personaggi dai ruoli marginali se appaiono onesti.

quantitativo a quello qualitativo, permette una più profonda e ampia comprensione dei meccanismi empatici.

Riferimenti bibliografici

- Aijmer K. - Rühlemann C. (eds). 2015. *Corpus Pragmatics: A Handbook*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Austin J. L. 1962. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Bell A. - Ryan M.-L. (eds). 2019. *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Cambridge Dictionary Online Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://dictionary.cambridge.org>.
- Doležel L. 1985. "Literary Text, Its World and Its Style", in M. Valdes - O. Miller (eds). *Identity of the Literary Text*. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press, 189-203.
- 1989. "Possible Worlds and Literary Fictions", in A. Sture (ed.). *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin, de Gruyter, 223-242.
- Finlayson C. 2000. "Medieval Sources for Keatsian Creation in *La Belle Dame sans Merci*". *Philological Quarterly*, 79(2): 225-247.
- Fowler H. W. - Fowler F. G. 1908. *The King's English, 3rd edition*. Oxford: Clarendon Press.
- Grice H. P. 1975. "Logic and conversation", in P. Cole - J. Morgan (eds). *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*. New York: Academic Press, 41-58.
- Keats J. 1983. *Poesie*. Trad. It. M. Roffi. Torino: Einaudi.
- Keats J. 1999. *Selected Poems*. J. J. Barnanrd (ed.). Harmondsworth: Penguin.
- Joyce J. 2004. *Dubliners*. New York: Barnes & Noble Classics.
- Iser W. 1985. "Feigning in Fiction", in M. Valdes - O. Miller (eds). *Identity of the Literary Text*. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press, 204-230.

- Jauss H. R. 1985. "The Identity of the Poetic Text in the Changing Horizon of Understanding", in M. Valdes - O. Miller (eds). *Identity of the Literary Text*. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press, 146-174.
- Leech G. N. 1991. *A Linguistic Guide to English Poetry*. London: Routledge.
- Leech G. N. - M. Short. 2007. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Harlow: Pearson Education.
- Manning C. D. - Raghavan P. - Schütze H. 2008. *Introduction to Information Retrieval*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nørgaard N. - Busse B. - Montoro R. 2010. *Key Terms in Stylistics*. London and New York: Continuum International Publishing Group.
- Ricœur P. 1985. "The Text as Dynamic Identity", in M. Valdes - O. Miller (eds). *Identity of the Literary Text*. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press, 175-188.
- Searle J. R. 1969. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1976. "A classification of illocutionary acts". *Language in Society* 5: 1-23.
- 1979. *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stockwell P. 2005. *Cognitive Poetics: An Introduction*. London: Routledge.
- Tartaglione R. - Nocchi S. 2006. *Grammatica Avanzata della Lingua Italiana*. Firenze, Alma Edizioni.
- Wales K. 2001. *A Dictionary of Stylistics*. Harlow: Longman.

*Al di là di Iser: il ruolo delle determinanti
storiche e sociali nella definizione
del lettore implicito*

Carmen Dell'Aversano

Questo intervento – e la ricerca ben più estesa e approfondita di cui rappresenta una piccola parte – prende le mosse da un dato così universalmente noto da poter essere considerato banale: diverse delle posizioni più innovative e più produttive dell'ermeneutica letteraria del ventesimo secolo, dalla critica marxista, alle varie forme di critica psicoanalitica, allo strutturalismo sono nate dall'incontro con concetti e metodi delle scienze sociali. Dalla riflessione che ormai da diversi decenni conduco su questo fatto è emersa in me la convinzione che da questa 'serie di fortunati eventi', che hanno contribuito in maniera e misura così determinanti a definire la storia della teoria e della critica letterarie del Novecento, sia possibile inferire un principio di portata e di applicabilità generale, che riguarda la possibilità, e l'opportunità, di rinnovare il repertorio di concetti e di metodi dell'ermeneutica letteraria attraverso un dialogo sistematico, approfondito, e metodologicamente consapevole con le scienze sociali.

In particolare, in questo lavoro presenterò una parte circoscritta, che è possibile isolare dal contesto, ma che nella relazione con il suo contesto trova il suo senso più profondo, di un lavoro di considerevole portata che sto conducendo da anni, e il cui scopo è appunto sostenere, e dimostrare nella maniera più ampia e sistematica, l'opportunità di un dialogo fra teoria e critica letteraria da un lato e scienze sociali dall'altro, mostrando come

concetti e metodi dell'ermeneutica letteraria possano essere arricchiti, nella loro concezione e nella loro applicazione, da integrazioni provenienti da vari orientamenti metodologici sviluppati nelle scienze sociali negli ultimi settant'anni circa.

Questo dialogo può assumere essenzialmente due forme: la prima consiste nella creazione, a partire dall'applicazione di un ampio ventaglio di concetti delle scienze sociali, di nuovi orientamenti metodologici dell'ermeneutica letteraria. Si tratta di operazioni concettuali del tutto analoghe a quelle che hanno portato all'emergere della critica marxista o psicoanalitica o strutturalista; la differenza che distingue il mio approccio da quello della maggior parte degli esponenti di queste altre metodologie sta nella consapevolezza che operazioni di questo genere sono possibili in linea di principio in relazione a *qualsiasi* orientamento metodologico delle scienze sociali; nel mio lavoro finora ho dimostrato la possibilità (e, spero, l'interesse) di un'applicazione letteraria della *positioning theory* di Harré e van Langenhove (Dell'Aversano 2018) e della teoria queer (Dell'Aversano 2017), e ho rivisto in maniera abbastanza radicale la teoria del desiderio mimetico di René Girard (Dell'Aversano 2021); sto attualmente lavorando sulla Membership Categorization Analysis di Harvey Sacks e sulla psicologia dei costrutti personali di George Kelly. Questa pluralità di riferimenti implica, naturalmente, una relazione con i fondamenti di ciascuna di queste operazioni ermeneutiche assai diversa da quella che hanno avuto la maggior parte dei critici marxisti o freudiani: lungi dall'essere considerati come descrizioni oggettive della natura della realtà, sociale o psichica, nel mio lavoro i concetti e i metodi da cui parto rappresentano strumenti per la *costruzione di modelli*, ciascuno dei quali propone un'interpretazione, potenzialmente illuminante ma per definizione non esauriente, di una realtà che li trascende tutti, e che resta fundamentalmente incomprensibile.

Questa differenza di approccio si radica in una divergenza filosofica fondamentale, quella tra un'ontologia degli oggetti e un'ontologia relazionale, secondo cui ad essere reali, e pertanto conoscibili, e comunicabili attraverso il linguaggio, non sono essenze bensì unicamente *relazioni*.¹ L'attestazione probabilmente più nota di questa ontologia nelle scienze umane è la celeberrima definizione di Saussure del significato come sistema di differenze (Saussure [1916, 1968] 1970: 145); il ruolo fondante dello strutturalismo saussuriano nello sviluppo della teoria e della critica letterarie del Novecento (e, naturalmente, in quello delle scienze umane e sociali nel loro complesso) dovrebbe essere sufficiente a garantire a questa posizione filosofica un posto di analogia rilevante nella riflessione sulla letteratura; che questo non sembri essere il caso mi è sempre risultato inesplicabile.

In particolare, quelli che noi siamo abituati a considerare come oggetti realmente esistenti non sono entità ontologicamente autonome e stabili, bensì costruzioni socialmente condivise che emergono dalla relazione tra un linguaggio descrittivo e il *continuum* amorfo di tutto ciò che accade.² Un'immediata e importantissima implicazione logica di questa posizione è che non esiste alcun modo di sfuggire alla responsabilità di teorizzare sulla realtà, perché la realtà è percepibile, prima ancora che conoscibile, unicamente attraverso una presa di posizione teorica: l'unica alternativa a questa assunzione di responsabilità, etica

¹ Come osservano in un fondamentale lavoro teorico D. Stojnov e T. Butt (2002), questa posizione ontologica rappresenta il fondamento comune a tutta la galassia, considerevolmente variegata, di orientamenti in qualunque senso riconducibili al costruzionismo sociale e/o al costruttivismo radicale.

² Il preciso meccanismo linguistico alla base di questo processo è stato chiarito nella maniera più analitica da Hjelmslev [1943] 1968; le sue determinanti e conseguenze sociali sono l'oggetto del fondamentale lavoro di Berger e Luckmann 1966.

prima ancora che intellettuale, è nascondere la testa sotto la sabbia e prendere a prestito le teorie di qualcun altro, rifiutandosi di riconoscerne la natura di modelli, e scambiandole per la 'realtà oggettiva'.³

La seconda forma che può assumere il dialogo tra ermeneutica letteraria e scienze sociali, che è quella esemplificata dal presente contributo, consiste nell'esplorare i modi in cui concetti della teoria della letteratura possono essere arricchiti di nuove sfaccettature attraverso il collegamento con concetti, apparentemente molto lontani e completamente irrelati, elaborati in vari contesti e ambiti delle scienze sociali, e come questa operazione possa trasformare radicalmente concetti teorici anche molto importanti, rendendone il senso più profondo e più complesso, e giungendo ad illuminare aspetti della comunicazione letteraria prima difficilmente percettibili, ma di importanza fondamentale.

In questo lavoro argomenterò questa tesi con un *case study* specifico, riguardante il concetto di lettore implicito, elaborato dal fenomenologo della letteratura Wolfgang Iser in un libro del 1976, *Der Akt des Lesens*. Il contenuto fondamentale del mio intervento è una tesi fortemente controintuitiva riguardante la natura più profonda e generale della comunicazione letteraria. Questa tesi propone di reinterpretare il concetto di lettore implicito, che è uno dei concetti cardine della teoria della letteratura, alla luce di un elemento della riflessione di uno studioso il cui lavoro è comunemente considerato molto lontano dagli studi letterari, Michel Foucault. La tesi che sosterrò è che la *struttura della situazione comunicativa* nel testo letterario, a prescindere da

³ "Practical men who believe themselves to be quite exempt from any intellectual influence, are usually the slaves of some defunct economist": Keynes 1934: 383-384.

qualsiasi considerazione inerente ai *contenuti* comunicati, possa essere definita, in termini foucaultiani, come *potere*. Ritengo che questo collegamento inedito abbia la potenzialità di fondare un approccio completamente nuovo alla questione della significazione letteraria; per evidenti motivi di spazio avrò modo di esplorarne solo alcune delle implicazioni più importanti.

La teoria di Iser presenta il modello più dettagliato e più analitico (almeno tra quelli a me noti) della comunicazione tra testo letterario e lettore, enucleando le precise modalità secondo cui gli aspetti formali del testo letterario funzionano come un set di istruzioni; queste istruzioni prescrivono al lettore una serie ordinata di azioni che, nel loro insieme, compongono un *sistema di risposte*, il cui *effetto* è trasformare la virtualità potenziale del testo in un' *esperienza* reale; l'orientamento metodologico della teoria della letteratura a cui è possibile ricondurre la posizione di Iser, il *reader-response criticism*, riconosce appunto in questa *esperienza* del lettore il *significato* del testo letterario.⁴

No matter who or what he may be, the real reader is always offered a particular role to play, and it is this role that constitutes the concept of the implied reader. There are two basic, interrelated aspects to this concept: the reader's role as a textual structure, and the reader's role as a structured act [...].

[T]he reader's role as a textual structure [...] will be fully implemented only when it induces structured acts in the reader. The reason for this is that although the textual perspectives themselves are given, their gradual convergence and final meeting place are not linguistically formulated and so have to be imagined. This is the point where the textual structure of

⁴ “[T]he reader's response is not *to* the meaning, it *is* the meaning” (Fish 1980: 3, corsivi dell'autore); “meaning is no longer an object to be defined, but is an effect to be experienced” (Iser [1976] 1978: 10).

his role begins to affect the reader. The instructions provided stimulate mental images, which animate what is linguistically implied, though not said. A sequence of mental images is bound to arise during the reading process, as new instructions have continually to be accommodated, resulting not only in the replacement of images formed but also in a shifting position of the vantage point, which differentiates the attitudes to be adopted in the process of image-building. Thus the vantage point of the reader and the meeting place of perspectives become interrelated during the ideational activity and so draw the reader inescapably into the world of the text. (Iser 1976: 35-36)

In questi due passi (come in numerosi altri analoghi) ciò che Iser descrive è il modo in cui il testo letterario, attraverso la struttura testuale del lettore implicito, esercita, inducendo atti strutturati, un'azione sulle azioni del lettore reale: il lettore implicito non è infatti altro che il ruolo offerto dal testo al lettore reale, e pertanto (come ogni aspetto del testo) rimane una pura virtualità a meno di non essere realizzato da quest'ultimo ("the real reader is always offered a particular role to play, and it is this role that constitutes the concept of the implied reader").

Questa definizione in apparenza molto tecnica, la cui rilevanza può a prima vista sembrare circoscritta, ha in realtà implicazioni di portata, estensione, e profondità davvero straordinarie, che però non possono essere colte a meno di non collegare, come ho anticipato, i risultati teorici del lavoro di Iser a quelli conseguiti da un altro studioso, in un ambito la cui pertinenza agli studi letterari non è in genere considerata evidente. Si tratta di Michel Foucault, e in particolare della sua definizione di 'potere'. Tutta la riflessione di Foucault sul potere, che si è dispiegata nel corso di parecchi decenni, ha come fondamento l'idea che il potere non eserciti soltanto, e neppure soprattutto, una semplice azione repressiva, ma che rappresenti in primo luogo un'istanza *produttiva*, il cui effetto fon-

damentale, anche se nascosto, consiste nel far emergere nella realtà sociale quelle stesse entità che poi saranno visibilmente oggetto di repressione (Foucault 1975 e Foucault 1976).⁵

Questa concezione fondamentalmente dialettica del potere trova espressione nella definizione che Foucault ne ha dato verso la fine della sua carriera:

In effect, what defines a relationship of power is that it is a mode of action which does not act directly and immediately on others. Instead, it acts upon their actions: an action upon an action, on existing actions or on those which may arise in the present or the future. (Foucault 1982: 220)

L'“azione sulle azioni” che, secondo la definizione di Iser, il lettore implicito esercita nei confronti del lettore reale costituisce pertanto, secondo la definizione di Foucault, una forma di *potere*.

Queste osservazioni rappresentano secondo me la necessaria premessa, tanto fondamentale quanto generalmente misconosciuta, di qualsiasi analisi del funzionamento della comunicazione letteraria. Quali che siano i suoi obiettivi e le sue finalità, lo studio della comunicazione letteraria deve cominciare riconoscendo che la comunicazione letteraria, *per la sua stessa struttura* (definita nella maniera più dettagliata e analitica da Iser) è *necessariamente* una forma di potere, nel senso che al termine dà Foucault. In questo

⁵ Un esempio, sviluppato da Foucault 1976, è quello della sessualità; noi siamo abituati a pensare che, nella cultura e nella società dell'epoca borghese, la sessualità fosse oggetto di repressione da parte del potere; ma in realtà, per poter essere repressa, la sessualità ha dovuto prima essere *creata*, come oggetto di conoscenza scientifica, di norme giuridiche, e di politiche sociali; l'azione di quello che Foucault definisce 'potere/sapere' ha portato, ad esempio, a considerare quelli che in precedenza venivano ritenuti semplicemente comportamenti, desideri, o gusti come fattori identitari, e quindi all'emergere di categorie di soggetti sociali stigmatizzati, prima fra tutte quella degli 'omosessuali'.

senso, le affermazioni apparentemente megalomani di molti autori sul potere della letteratura non costituiscono un esempio di falsa coscienza, ma dimostrano una comprensione forse non analitica ma piuttosto lucida dei reali effetti della comunicazione letteraria; comprensione che è del resto confermata dall'unanime diffidenza (che arriva regolarmente alla repressione omicida) nei confronti della letteratura manifestata dai regimi autoritari o totalitari.

Può non essere fuori luogo osservare che (pur senza fare, ovviamente, riferimento al concetto di potere elaborato da Foucault), Iser si mostra perfettamente consapevole dell'intensità e della pervasività degli effetti del testo letterario sul lettore:

The constitution of meaning [...] gains its full significance when something happens to the reader. The constituting of meaning and the constituting of the reading subject are therefore interacting operations that are both structured by aspects of the text. [...] [The real reader] is given a role to which he must then adapt and so 'modify himself' if the meaning he assembles is to be conditioned by the text and not by his own disposition. Ultimately, the whole purpose of the text is to exert a modifying influence upon that disposition [...]. (Iser [1976] 1978: 152-153)

In termini foucaultiani, il potere che si dispiega attraverso la funzione testuale del lettore implicito (“[the real reader] is given a role to which he must then adapt”) ha come effetto ultimo quello di esercitare un influsso sul processo di soggettivazione (“and so 'modify himself'”).

In relazione a quest'ultima considerazione è fondamentale ricordare come, in uno dei suoi ultimi interventi (Foucault 1982: 208), Foucault abbia riconosciuto nel complesso di temi che ruotano attorno al neologismo *subjectivation* il nucleo fondamentale della propria attività intellettuale; la riflessione di Foucault valorizza la doppia accezione della parola 'soggetto', che indica la soggezione a qualcun altro, e al tempo stesso l'effetto identitario

della coscienza di sé (Foucault 1982: 212). Uno dei contenuti fondamentali della riflessione di Foucault sulla soggettivazione è che questi significati sono collegati dal *potere*. Non meno della soggezione, la coscienza di sé, e il conseguente emergere di un'identità, sono conseguenza di una forma di potere la cui natura fondamentale è, come già osservato, non repressiva bensì creativa;⁶ questa forma di potere trova la propria espressione più sistematica e più compiuta in quelle che Foucault (1988: 19) definisce “tecniche del sé”, vale a dire la pluralità di strumenti che la cultura mette a disposizione del soggetto affinché questo si autocostituisca; fra queste tecniche hanno un ruolo di considerevole rilevanza la letteratura e le narrazioni finzionali in genere. Ed è il *soggetto* costituito in questo modo ad essere *soggetto* al potere.

A questo proposito è molto importante osservare che la modellizzazione che Iser fornisce degli “atti strutturati” prescritti dal lettore implicito al lettore empirico, è, per quanto approfondita e rigorosamente formalizzata, alquanto parziale:

By bringing about a standpoint for the reader, the textual structure follows a basic rule of human perception, as our views of the world are always of a perspective nature. The observing subject and the represented object have a particular relationship one to the other; the ‘subject-object relationship’ merges into the perspective way of representation. It also merges into the observer’s way of seeing; for just as the artist organizes his representation according to the standpoint of an observer, the observer – because of this very technique of representation – finds himself directed toward a particular view which more or less obliges him to search for the one and only standpoint that will correspond to that view.

⁶ Un esempio, discusso sopra nella nota 5, è quello delle ‘identità sessuali’ che, prima di essere repressate, devono essere create, e proposte agli individui come componenti credibili della loro soggettività.

By virtue of this standpoint, the reader is situated in such a position that he can *assemble the meaning* toward which the perspectives of the text have guided him. But since this meaning is neither a given external reality nor a copy of an intended reader's own world, it is something that has to be *ideated* by the mind of the reader. A reality that has no existence of its own can only come into being by way of ideation, and so the structure of the text sets off a sequence of *mental images* which lead to the text translating itself into the reader's consciousness. (Iser [1976] 1978: 38, corsivi miei)

Da questa descrizione (nonché dai numerosissimi luoghi del testo in cui gli atti strutturati prescritti al lettore empirico vengono descritti in maniera straordinariamente approfondita e analitica) risulta evidente che, nel modello proposto da Iser, le azioni del lettore, e le esperienze che da queste conseguono, hanno luogo su un piano esclusivamente cognitivo e immaginativo, senza chiamare minimamente in causa le convinzioni e l'emotività.

A chiarire quali siano gli aspetti che Iser trascura sistematicamente è il confronto con l'illuminante descrizione della fenomenologia della lettura di Poulet:

Whenever I read, I mentally pronounce an I, and yet the I which I pronounce is not myself. [...] "JE est un autre." said Rimbaud. Another I, who has replaced my own, and who will continue to do so as long as I read. Reading is just that: a way of giving way not only to a host of alien words, images, ideas, but also to the very alien principle which utters them and shelters them. The phenomenon is indeed hard to explain, even to conceive, and yet, once admitted, it explains to me what might otherwise seem even more inexplicable. For how could I explain, without such take-over of my innermost subjective being, the astonishing facility with which I not only understand but even feel what I read? When I read as I ought, *i.e.* without mental reservation, without any desire to preserve my independence of judgement,

and with the total commitment required of any reader, my comprehension becomes intuitive, and any feeling proposed to me is immediately assumed by me. [...] reading implies something resembling the apperception I have of myself, the action by which I grasp straightaway what I think as being thought by a subject (who, in this case, is not I). [...]

Reading, then, is the act in which the subjective principle which I call I is modified in such a way that I no longer have the right, strictly speaking, to consider it as my I. I am on loan to another, and this other thinks, feels, suffers, and acts within me. (Poulet 1969: 57)

Le precisissime e commoventi descrizioni di Poulet sono di rilevanza teorica assolutamente cruciale, in quanto permettono di integrare e correggere la modellizzazione fortemente sbilanciata in senso cognitivo e visivo che Iser presenta degli atti strutturati prescritti ai lettori reali dalla struttura testuale del lettore implicito. Il confronto con la descrizione dell'atto della lettura proposta da Poulet rende appunto evidente come gli atti strutturati che compongono il ruolo che il lettore reale deve assumere secondo la teoria di Iser non siano affatto esclusivamente di natura visiva o cognitiva, come implica in maniera coerente e sistematica tutta la trattazione dello stesso Iser, ma riguardino anche e soprattutto le emozioni, gli atteggiamenti, e le convinzioni: l'ambito di azione del potere esercitato dal testo letterario sul lettore va pertanto considerato coestensivo alla soggettività.

Il collegamento tra il concetto foucaultiano di potere e quello iseriano di lettore implicito, e le sue ricadute sul processo di soggettivazione, sono, come ho già osservato, discretamente controintuitivi; per questo credo possa essere utile analizzare in maniera il più possibile dettagliata il modo preciso in cui il potere esercitato dal lettore implicito come atto strutturato influenza il processo di soggettivazione del lettore empirico. Si tratta di

una questione che Iser non considera, in quanto per poterla porre è necessario conoscere, e usare, strumenti teorici estranei al panorama concettuale degli studi letterari; affrontarla rappresenta tuttavia un compito fondamentale e non eludibile per chiunque sia interessato a comprendere le implicazioni più rilevanti del *reader-response criticism*, implicazioni la cui portata, come risulterà chiaro tra poco, non è in alcun modo limitata alla teoria letteraria, ma ha evidenti e macroscopiche ricadute psicologiche, sociali, etiche, e politiche.

In prima approssimazione, l'influsso che gli atti strutturati prescritti dalla struttura testuale del lettore implicito al lettore empirico esercitano sul processo di soggettivazione di quest'ultimo si esplica in questo modo: per poter performare gli atti strutturati che gli vengono prescritti, il lettore empirico deve orientare in un certo modo le proprie emozioni, la propria immaginazione, la propria attenzione, il proprio raziocinio: deve trovare interessanti e coinvolgenti (e non invece, ad esempio, insulse o insensate) determinate espressioni verbali, azioni, o eventi; deve considerare convincenti, e degne di empatia (e non invece, ad esempio, pretestuose, esagerate, o folli) certe motivazioni, certe emozioni, e certe reazioni; guardando il mondo deve percepire come degni di attenzione alcuni dati e non altri, deve considerare logiche concatenazioni causali ben precise; soprattutto, deve aderire ad un ben definito sistema di valori: ad esempio, per solidarizzare con la prospettiva del protagonista, o anche solo per comprenderla, è imprescindibile riconoscere come ammissibili i valori su cui si fonda; effetti estetici di base, come il comico o la *suspense*, dipendono dalla disponibilità, e prima ancora dalla capacità, del lettore di allinearsi alla struttura attanziale della situazione di derisione (che, quali che siano gli strumenti teorici per mezzo dei quali si sceglie di modellizzarla, è comunque fondata sulla solidarietà dell'uditorio con il derisore, a spese del deriso), o di concepire un interesse per 'come andrà a finire'

la vicenda; gli esempi potrebbero naturalmente moltiplicarsi all'infinito per ciascun aspetto, non importa quanto elementare o quanto complesso, della comunicazione letteraria. In pratica, per poter fruire del testo letterario performando gli atti strutturati definiti dalla struttura testuale del lettore implicito, il lettore empirico deve diventare (o essere già) *un certo tipo di persona*. Ed è fondamentale tener presente che, per i testi *socializzati* come testi letterari (e non semplicemente dotati di qualità formali, per quanto eccelse), questo tipo di persona non è definita dal testo: è definita dalla cultura.⁷ Non è un caso, pertanto, che negli ultimi anni questo vincolo strutturale sia emerso in maniera particolarmente inequivocabile alla consapevolezza della società (ma non ancora, per quanto mi risulta, della teoria letteraria) grazie alla riflessione di alcuni autori appartenenti a categorie discriminate. Credo possa essere opportuno ricordare, in quanto particolarmente nota e autorevole (anche se non formulata nei termini della teoria di Iser), almeno la presa di posizione di Toni Morrison:

For reasons that should not need explanation here, until very recently, and regardless of the race of the author, the readers of virtually all of American fiction have been positioned as white. I am interested to know what that assumption has meant to the literary imagination.
(Morrison 1992: XII)

⁷ Per non fare che un esempio banalissimo, è una persona che considera il *gamos* eterosessuale alla base di una relazione affettiva 'naturalmente' esclusiva e di una famiglia altrettanto 'naturalmente' fondata su legami di sangue come una conclusione euforica e appagante (e, soprattutto, tematicamente appropriata e narrativamente coerente) di praticamente qualsiasi vicenda, e che riesce ad empatizzare con le aspirazioni dei personaggi dirette appunto verso tale conclusione; aspirazioni e conclusione che rappresentano, com'è noto, una costante della letteratura occidentale dalla commedia nuova ai giorni nostri.

Anche se i termini che usa non sono quelli della teoria di Iser, qui Morrison pone in maniera esplicita e programmatica (“the readers of virtually all of American fiction have been positioned”, corsivi miei) la questione del lettore implicito (che rappresenta appunto, come ben sappiamo, uno degli oggetti fondamentali degli interessi teorici di Iser); ma ciò che maggiormente ci interessa in questo contesto è che la collega ad una questione che in tutto il corso della complessa e approfondita trattazione di Iser non viene neppure menzionata: quella di una sua definizione *sociologica* (“have been positioned as *white*”, corsivo mio), e della sua rilevanza per la storia e l'estetica letterarie: “I am interested to know what that assumption has meant to the literary imagination”.

In un'intervista successiva Morrison ha analizzato in dettaglio alcune importanti conseguenze di questo fatto, la cui notevolissima rilevanza, non solo politica ma anche teorica, dovrebbe essere oggetto di attenta considerazione nel contesto degli studi letterari:

I have had reviews in the past that have accused me of not writing about white people. I remember a review of *Sula* in which the reviewer said, “this is all well and good, but one day she” – meaning me – “will have to face up to her real responsibilities and get mature and write about the real confrontation for black people, which is white people.” As though our lives have no meaning and no depth without the white gaze. And I've spent my entire writing life trying to make sure that the white gaze was not the dominant one in any of my books. And the people who help [*sic*] me most arrive at that kind of language were African writers – Chinua Achebe, Bessie Head, those writers who could assume the centrality of their race, because they were African. And they didn't explain anything to white people. Those questions were incomprehensible to them, those questions that I would have as a minority living in an all-white country like the United States. But when I read the poetry of Césaire or the poetry of Senghor or the novels particularly, *Things Fall Apart*

was more important to me than anything, only because there was a language, there was a posture, there was a parameter. I could step in now and I didn't have to be consumed by or be concerned by the white gaze. That was the liberation for me. It has nothing to do with who reads the books – everyone, I hope, of any race, any gender, any country. But my sovereignty and my authority as a racialized person had to be struck immediately with the very first book. And it was strange because, in this country, many books – particularly then – you could feel the address of the narrator over my shoulder talking to somebody else, talking to somebody white. I could tell because they were explaining things that they didn't have to explain if they were talking to me. So, it's that. This is – it's profound for me. (Morrison 1998)

Come abbiamo già osservato, nei termini della teoria di Iser, la questione che Morrison affronta, e che colloca al centro della propria poetica, e del percorso pluridecennale che l'ha portata a definirsi come artista, è quella del lettore implicito. Quando Morrison scrive “I've spent my entire writing life trying to make sure that the white gaze was not the dominant one in any of my books”, ovviamente non ha alcuna intenzione, né alcun interesse, ad escludere un qualsiasi gruppo di lettori empirici, comunque definito, dalla fruizione della propria opera: “It has nothing to do with who reads the books – everyone, I hope, of any race, any gender, any country”. Ciò che le interessa è unicamente riuscire, come hanno fatto prima di lei i grandi scrittori africani, ad “assume the centrality of [her] race”. In relazione a questo è fondamentale riconoscere due fatti. Il primo è che le finalità che Morrison si prefigge sono insieme estetiche e politiche, e che è non soltanto impossibile, ma anche insensato, cercare di separare nella sua poetica il piano politico dal piano estetico: “there was a language, there was a posture, there was a parameter. I could step in now and I didn't have to be consumed by or be

concerned by the white gaze. That was the liberation for me". Il secondo è che il mezzo che Morrison individua per conseguire questo risultato insieme estetico e politico è di natura quintessenzialmente *pragmatica*: consiste nel sovvertire la forma della relazione comunicativa presupposta dal testo: "they didn't explain anything to white people". Risulta di conseguenza evidente che la sua definizione del "white gaze" si riferisce alla maniera in cui l'emittente del testo letterario dà forma al proprio destinatario (e, così facendo, esclude tutti gli altri possibili destinatari) attraverso scelte di carattere *comunicativo* che definiscono il lettore implicito come struttura testuale e come atto strutturato: "you could feel the address of the narrator over my shoulder talking to somebody else, talking to somebody white. I could tell because they were explaining things that they didn't have to explain if they were talking to me."

L'evidente rilevanza, non soltanto etica e politica, ma anche storico-letteraria, della lezione di Morrison dovrebbe essere sufficiente a dimostrare che la pragmatica della letteratura non può (anche se finora mi risulta l'abbia fatto tranquillamente) eludere il compito di occuparsi della definizione del lettore implicito; perché non è possibile studiare la letteratura come comunicazione senza porre prima o poi (preferibilmente prima...) la questione di *a chi* comunica la letteratura. Per questo è necessario porsi il problema del lettore implicito in relazione alla tassonomia delle categorie sociali,⁸ ed affrontarlo mediante un'indagine storico-letteraria sia della funzione testuale del lettore implicito, vale a dire di come il lettore implicito viene definito nei vari periodi e

⁸ Questo è uno dei motivi per cui la Membership Categorization Analysis, vale a dire l'analisi della tassonomia delle categorie in cui un gruppo sociale classifica i propri componenti, una branca della sociologia inventata da Harvey Sacks, rappresenta il principale fondamento metodologico del mio lavoro in questo ambito.

generi della storia della letteratura, attraverso la determinazione delle proprietà del soggetto sociale che può credibilmente performare gli atti strutturati che lo compongono,⁹ sia del complesso dei riferimenti all'interno del testo alla realtà extratestuale, che è quello che Iser definisce il repertorio,¹⁰ vale a dire dei presupposti informativi più elementari e fondamentali della comunicazione letteraria: dell'enorme quantità di automatismi e di impliciti percettivi, cognitivi, emotivi senza cui non è possibile leggere, nel vero senso della parola, un testo letterario, e che quindi devono rappresentare una parte scontata e aproblematica del patrimonio identitario di qualunque lettore.

Ora, una considerazione propriamente storico-letteraria di questa variabile, nel corso plurimillenario della letteratura occidentale e nella considerevole varietà dei suoi generi, permette di rendersi conto anzitutto che un approccio di abbagliante novità alla definizione del lettore implicito rappresenta una caratteristica distintiva di alcuni degli autori più straordinari del canone occidentale, alla quale potrebbe essere il caso di riconoscere un adeguato rilievo: in primo luogo sotto il profilo appunto storico-letterario, ripensando radicalmente costrutti analitici come "genere", "periodizzazione", "movimento" e simili, in modo da rendere finalmente oggetto del discorso specialistico una classe di innovazioni che finora sono completamente sfuggite alla coscienza della disciplina, e di prendere atto di cambiamenti storici in alcuni casi epocali, ad esempio l'emergere di testi letterari in cui il lettore implicito appartiene ad una categoria marginale,

⁹ Per un semplicissimo esempio si veda sopra la nota 7.

¹⁰ "The repertoire consists of all the familiar territory within the text. This may be in the form of references to earlier works, or to social and historical norms, or to the whole culture from which the text has emerged – in brief, to what the Prague structuralists have called the 'extratextual' reality." (Iser [1976] 1978: 70).

come quella delle donne o dei bambini; in secondo luogo analizzando sistematicamente le implicazioni etiche e politiche propriamente rivoluzionarie di non poche di queste innovazioni. Per ovvi motivi di spazio, mi limiterò a menzionare, nella forma più cursoria, una manciata di esempi tratti dal pantheon dei classici più stagionati e più indiscutibili:

Οἱ μὲν ἰππήων στροφήων, οἱ δὲ πέσδων, | οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ί] γᾶν μέλαι[ν]αν | ἔμμεναι κάλλιστον, ἐγὼ δὲ κῆν' ὄτ- / τω τις ἔραται· (Saffo, fr. 16, 1-4 ed. Voigt)

Alcuni dicono che sulla terra nera la cosa più bella sia un esercito di cavalieri, altri di fanti, altri di navi, io invece ciò che si ama (trad. Ferrari, adattata)

כְּמִקְרָה הַכֹּסִיל גַּם־אֲנִי יִקְרָנִי וְלִמָּה חֲכָמַי אֲנִי אֶז יוֹתֵר וּדְבָרַי בְּלִבִּי
שָׁגַם־זֶה הַבַּל: 61 כִּי אֵין זְכָרוֹן לַחֲכָם עִם־הַכֹּסִיל לְעוֹלָם בְּשִׁפְכָר הַיָּמִים
הַבָּאִים הַכֹּל נִשְׁפָּח וְאִיךָ יָמוּת הַחֲכָם עִם־הַכֹּסִיל:

“Anche a me toccherà la sorte dello stolto! Perché allora ho cercato d'essere saggio? Dov'è il vantaggio?”. E ho concluso che anche questo è vanità. Infatti, né del saggio né dello stolto resterà un ricordo duraturo e nei giorni futuri tutto sarà dimenticato. Allo stesso modo muoiono il saggio e lo stolto. (*Qohelet* 2:15-16, trad. Ceronetti)

Saffo implica chiaramente che non è perché qualcosa è bello che viene amato, ma è perché è amato che viene percepito come bello; l'autore del libro di *Qohelet* decostruisce un collegamento 'logico', vale a dire culturalmente obbligatorio, quello fra eccellenza, superiorità sociale, e immortalità memoriale: in entrambi i casi, ciò che scrivono non può essere non soltanto accettato, ma neppure veramente compreso, da un soggetto che cerchi di riformare, nella fruizione dei loro testi, il lettore implicito della letteratura precedente (e, in molti casi, anche successiva). Per fare un altro esempio, leggere Shakespeare vuol dire dover rinunciare a gran parte dei più radicati automatismi grammaticali

e sintattici acquisiti nella frequentazione della lirica e del dramma coevi, nonché alle certezze relative alla struttura attanziale della poesia erotica (“*Two loves I have of comfort and despair*”, corsivo mio). E si potrebbe continuare molto a lungo.

Nonostante questi e altri casi, in cui la definizione comunemente accettata del lettore implicito viene scardinata da una decostruzione senza compromessi (operazione al tempo stesso teorica e politica, la cui radicalità dovrebbe essere oggetto di maggiore attenzione ermeneutica), è tuttavia fondamentale tenere sempre ben presente che, nella stragrande maggioranza dei testi, il lettore implicito non rappresenta una variabile, bensì, al contrario, un'*invariante*: che esiste una lunga durata che attraversa epoche, lingue, culture, generi, visioni del mondo, che è la lunga durata di un'egemonia patriarcale, classista, e abilista che ha come ricaduta teorico-letteraria l'identificazione categoriale del lettore implicito con un'unica e sempre uguale tipologia di soggetto, che è quello che la sociologia definisce il “Member”,¹¹ il membro a pieno titolo di un gruppo sociale, a cui spetta pertanto il pieno godimento dei diritti, e che si definisce in opposizione alle categorie marginali dei soggetti immaturi (che sono esclusi temporaneamente dal godimento dei diritti) o devianti (che ne sono invece esclusi definitivamente); nella cultura occidentale contemporanea, i parametri che lo definiscono sono adulto, maschio, bianco, eterosessuale, cittadino del paese in cui abita, di classe media, non disabile; ma la cosa più rilevante è osservare come questa definizione si discosti in maniera appena percettibile dall'identificazione del lettore implicito di Omero o di Aristote-

¹¹ Uso la parola inglese perché si tratta di un termine tecnico della Membership Categorization Analysis; possibili traduzioni italiane sono ‘soggetto sociale normotipico’ oppure ‘membro a pieno titolo di un gruppo sociale’.

fane, che era adulto, maschio, attivo nel rapporto sessuale,¹² libero, cittadino, non disabile.

E l'inerzia quasi inconcepibile di questa definizione è confermata, tra l'altro, dal fatto che la cultura non si limita, come ho appena osservato, a specificare nella maniera più dettagliata le caratteristiche che il lettore implicito deve possedere, ma si occupa anche di stigmatizzare adeguatamente (con evidenti e universalmente note conseguenze sul loro status sociale e sulle loro possibilità di sopravvivenza nel canone letterario, e quindi nella memoria della cultura stessa) i testi che definiscono il loro lettore implicito come in qualsiasi modo e misura deviante rispetto alla definizione del *Member*: nel panorama letterario contemporaneo alcuni esempi immediatamente evidenti sono la *chick lit* o la *young adult fiction*; ma è importante ricordare, ad esempio, che la sistematica e meritoria opera di ricognizione e preservazione della letteratura favolistica popolare condotta dagli eruditi europei all'inizio dell'Ottocento ha avuto come ricaduta pragmatica quella di confinare la fruizione dell'intero genere della favola, in quanto espressione della creatività letteraria di una cultura subalterna, che definiva il proprio destinatario implicito in modi incompatibili con la definizione del *Member* della società borghese, ad una categoria marginale: quella dei bambini.¹³

¹² Ad essere stigmatizzati nell'antichità classica non erano i comportamenti omosessuali, ma unicamente il ruolo passivo nel rapporto sessuale; si veda Dover 1978; Hubbard 2003 presenta un'utile raccolta di fonti in traduzione; riferimenti sarcastici e insultanti a comportamenti maschili passivi abbondano in Aristofane, Marziale e Giovenale, fra gli altri.

¹³ In proposito sono illuminanti le osservazioni di Lewis: "The association between fantasy (including Märchen) and childhood, the belief that children are the proper readers for this sort of work or that it is the proper reading for children, is modern and local. Most of the great fantasies and fairy-tales were not addressed to children at all, but to everyone. Professor Tolkien has described the real state of the case. Certain kinds of furniture gravitated to the

Queste considerazioni sul lettore implicito permettono di comprendere meglio alcune implicazioni, di portata sorprendentemente ampia, del collegamento tra il concetto teorico definito da Iser e il potere nella forma in cui lo concepisce Foucault: in particolare, come vedremo in dettaglio tra poco, questo collegamento esercita un influsso tanto profondo e capillare quanto generalmente misconosciuto sul processo di soggettivazione. Prendere coscienza di questo fatto a prima vista tutt'altro che ovvio permette di porre le basi di una pragmatica della letteratura che riconosca la centralità del potere nell'esperienza del testo letterario.

Abbiamo già osservato che il modo in cui la letteratura agisce concretamente sui comportamenti sociali è imperniato sul funzionamento del meccanismo pragmatico che Iser ha definito e descritto come lettore implicito; adesso possiamo approfondire la nostra analisi osservando che questo funzionamento ha due aspetti: psicologico e sociale, che è possibile distinguere in astratto sul piano dell'analisi ma che nella realtà concreta dell'esperienza della lettura sono inestricabilmente connessi. Sotto il profilo psicologico, il testo letterario *impone* al lettore una serie di azioni da performare, pena l'interruzione della comunicazione fra testo e lettore; ma performarle è impossibile senza diventare *attivamente* complici in una certa costruzione della realtà, di cui è necessario dimostrare di aver perfettamente assorbito i copioni normativi che orientano e definiscono l'azione sociale: di conseguenza la fruizione del testo letterario, lungi dall'aver luogo su un piano parallelo e scollegato da quello della realtà sociale, rende obbligatori per il fruitore tutta una serie di atteggiamenti che

nursery when they became unfashionable among the adults; the fairy-tale has done the same. To imagine any special affinity between childhood and stories of the marvellous is like imagining a special affinity between childhood and Victorian sofas." (Lewis 1965: 71).

trovano la loro definizione e il loro senso nelle norme sociali in quanto definitorie di una realtà condivisa. Ed è appunto in questo che consiste l'aspetto sociale: l'atto della lettura trasforma, almeno per la durata della fruizione del testo, il lettore empirico in un'approssimazione del lettore implicito, che è definito in primo luogo da parametri appunto sociali, che sono quelli che abbiamo esaminato sopra.

Cito letteralmente il primo esempio che mi viene in mente, che ha il vantaggio di essere abbastanza atroce da risultare, mi auguro, memorabile: per trovare entusiasmante e divertente il momento in cui il protagonista degli *Acarnesi* di Aristofane festeggia la stipula della tregua separata con un rituale falloforico, il lettore/spettatore *deve* solidarizzare con il suo proposito di stuprare la giovane schiava di un concittadino (vv. 271-276, ed. Wilson):

πολλῶ γάρ ἐσθ' ἦδιον, ὃ Φάλης Φάλης, | κλέπτουσαν εὐρόνθ'
ὠρικὴν ὑληφόρον, | τὴν Στρυμοδώρου Θραῖτταν ἐκ τοῦ φελλέως,
| μέσην λαβόντ', ἄραντα, καταβαλόντα | καταγιγαρτίσαι.

È molto più dolce, Falete o Falete, cogliere una giovane boscaiola mentre ruba legna, la schiava tracia di Strimodoro della pietraia, prenderla alla vita, sollevarla, buttarla a terra, pigiarla per bene.¹⁴

¹⁴ Uno sguardo più attento al testo aiuta a precisarne alcuni impliciti: il verbo *καταγιγαρτίσαι*, da *γίγαρτον*, 'vinacciolo', è un'ovvia metafora dell'atto sessuale, e secondo alcuni interpreti indica addirittura la deflorazione (così intende ad esempio Marzullo 2003: 23 "coglierne il fiore", seguendo l'interpretazione di Starkie 1909: 65; la mia traduzione presuppone l'interpretazione di *γίγαρτον* come 'grappolo'; altri elementi della discussione sono sintetizzati in Olson 2002: 151). Ma a confermare che si tratti di stupro non è tanto la verginità o meno della schiava straniera, quanto la metafora filata con cui sono immaginati i 'preliminari' della copula, e che riprende il gergo tecnico della lotta a corpo libero: l'opponente più debole viene sollevato da terra e sopraffatto poi dal peso del rivale che gli si

Il secondo esempio che mi viene in mente, successivo di duemila-cinquecento anni, dimostra la deprimente continuità culturale di questo topos disgustoso nella lunga durata della 'civiltà' occidentale:

La única relación extraña fue la que mantuve durante años con la fiel Damiana. Era casi una niña, aindiada, fuerte y montaraz, de palabras breves y terminantes, que se movía descalza para no disturbarme mientras escribía. Recuerdo que yo estaba leyendo *La lozana andaluza* en la hamaca del corredor, y la vi por casualidad inclinada en el lavadero con una pollera tan corta que dejaba al descubierto sus corvas suculentas. Presa de una fiebre irresistible se la levanté por detrás, le bajé las mutandas hasta las rodillas y la embestí en reversa. Ay, señor, dijo ella, con un quejido lúgubre, eso no se hizo para entrar sino para salir. Un temblor profundo le estremeció el cuerpo, pero se mantuvo firme. Humillado por haberla humillado quise pagarle el doble de lo que costaban las más caras de entonces, pero no aceptó ni un ochavo, y tuve que aumentarle el sueldo con el cálculo de una monta al mes, siempre mientras lavaba la ropa y siempre en sentido contrario. (García Marquez 2004: 6).

Pertanto l'atto della lettura trasforma, almeno per la durata della fruizione del testo, il lettore empirico in un'approssimazione del lettore implicito, che è definito in primo luogo da variabili sociologiche, che sono quelle che abbiamo esaminato sopra; questa performance che il lettore empirico fornisce delle caratteristiche identitarie del lettore implicito, caratteristiche che, per la stragrande maggioranza dei testi, sono quelle del *Member*, vale a dire

butta sopra (materiali e bibliografia ancora in Olson 2002: 151). Il riferimento al furto della legna è messo in evidenza in quanto esso rappresenta la giustificazione dello stupro, che si configura così come la realizzazione del castigo che incombeva sui ladri da parte dal dio Falete (Fallo) custode degli orti; in assenza di una motivazione di questo tipo, lo stupro di uno schiavo altrui costituiva reato di *hybris* (lesione morale) contro il suo proprietario (Olson 2002: 150).

del soggetto sociale normotipico, viene sostenuta con concentrazione e intensità per tutta la durata dell'esperienza del testo, in quanto rappresenta una preconditione non negoziabile dell'atto della lettura come questo viene definito dalla teoria di Iser; di conseguenza essa non può non esercitare un'influenza tanto occulta quanto considerevole sul processo di soggettivazione del lettore empirico stesso: l'abitudine costante e reiterata ad identificarsi, attraverso gli atti strutturati che definiscono il lettore implicito, con la posizione (valori, desideri, progetti, sguardo sul mondo, relazioni interpersonali...) del soggetto sociale normotipico funziona come una specie di ginnastica identitaria, il cui risultato complessivo è quello di addestrare il lettore empirico, *quale che sia la sua reale identità sociale*, ad empatizzare con quella del soggetto sociale normotipico al punto da poterla performare in maniera ineccepibile ma, soprattutto, perfettamente 'spontanea'.

È fondamentale tener presente che la definizione del lettore implicito in termini di categorie sociali funziona, come tutte le definizioni, secondo principi strutturali, vale a dire come sistema di opposizione di tratti distintivi: un'importante conseguenza di questo fatto è che la definizione del lettore implicito come Member (nella forma attuale come adulto, maschio, bianco, eterosessuale, cittadino del paese in cui abita, di classe media, non disabile...), che accomuna una grande maggioranza dei testi che la nostra cultura definisce come letterari, al di là di qualsiasi distinzione di epoca, genere letterario, lingua, o visione del mondo, viene affermata e ribadita attraverso la presentazione alterizante nel testo di qualsiasi forma di vita deviante rispetto a questa definizione, come ad esempio la femminilità, la non eterosessualità, qualsiasi forma di disabilità, e qualsiasi età diversa da quella adulta, che vengono offerte come oggetti esotici allo sguardo del lettore implicito-*Member*.

Le conseguenze di questo stato di cose sono due, e sono entrambe devastanti. La più ovvia è che qualunque soggetto socia-

le che, nella fruizione di un testo letterario, performi il lettore implicito, si trova nella stragrande maggioranza dei casi a percepire le categorie marginali rappresentate nel testo come oggetto proprio e problematico di atteggiamenti eticamente ripugnanti che, a seconda della categoria e del genere letterario, possono variare dal compatimento lacrimoso, alla curiosità pruriginosa, al sensazionalismo disumanizzante. Ad esempio, il fatto che negli ultimi anni abbiano cominciato ad emergere rappresentazioni finzionali di persone non neurotipiche (un esempio è la serie Netflix *Atypical*), e che alcune di queste rappresentazioni siano anche tecnicamente in focalizzazione interna, non implica affatto che la comunicazione tra l'autore implicito e il lettore implicito venga rinegoziata sulla base di un punto di vista diverso da quello della normalità neurotipica. Questo non è soltanto problematico sotto il profilo etico e politico, ma preclude anche una serie di effetti estetici potenzialmente oltremodo interessanti; ad esempio, quello di una rappresentazione straniante ed esotizzata della neurotipicità, con il suo irrazionale conformismo, la sua assoluta mancanza di logica, la sua irredimibile ipocrisia, la sua cronica inaffidabilità, la sua cialtronesca approssimazione, la sua irrimediabile mancanza di spirito di osservazione: la possibilità di una narrazione della non neurotipicità, insomma, che non sia semplicemente *tecnicamente* in focalizzazione interna, ma che sia *ideologicamente e assiologicamente* allineata sulla posizione della persona non neurotipica, che guarda le persone neurotipiche e si chiede “chi accidenti sono questi aggregati di assurdità?”.

Negli ultimi anni diversi attivisti hanno problematizzato in maniera lucida e sistematica queste forme di rappresentazione: al loro coraggio non soltanto intellettuale si devono diversi utilissimi strumenti di analisi, che attualmente gravitano ancora ai margini della teoria e della critica della letteratura e degli altri media. Una delle più importanti è “inspiration porn”: il termine, coniato dall'attivista disabile Stella Young (Young 2012), desi-

gna la rappresentazione di persone disabili che ‘superano’, grazie a qualità e iniziative puramente individuali, la propria disabilità, e vengono celebrate per la loro capacità e disponibilità ad approssimare la performance della normalità nella forma definita e incarnata dalle persone non disabili; rappresentazioni di questo genere non soltanto occultano tendenziosamente il ruolo delle politiche sociali (e, soprattutto, della loro assenza) nella definizione della condizione delle persone disabili, ma soprattutto presentano la non disabilità come l’oggetto proprio e naturale delle aspirazioni esistenziali di tutti i soggetti, contribuendo in questo modo a perpetuare la convinzione che le vite disabili siano, in quanto tali, indegne di essere vissute. Il regista Spike Lee ha problematizzato la frequenza, nel cinema non solo commerciale, di personaggi neri che non soltanto hanno come unica funzione quella di offrire sostegno ai protagonisti bianchi, ma che vengono rappresentati come portatori di caratteristiche esotiche e alterizzate, in deprimente continuità con lo stereotipo illuminista del buon selvaggio (Gonzalez 2001). La rappresentazione ipersessualizzata, e in ultima analisi caricaturale, della fisicità dei personaggi femminili da parte di autori maschi è ormai da diversi anni oggetto di iniziative satiriche in genere assai godibili (Flood 2018, Snaith 2019).

Ma la conseguenza più spaventosa dell’influsso della definizione del lettore implicito come Member sul processo di soggettivazione è che il lettore implicito rappresenta, per qualunque lettore empirico non normotipico, la forma più insidiosa di falsa coscienza: e questa situazione veramente sinistra coinvolge potenzialmente, è bene tenerlo presente, la stragrande maggioranza dei lettori empirici, che costituiscono appunto quella “new majority” il cui emergere dalle “old minorities” è stato teorizzato da Angela Davis nella sua visione di unità della lotta politica progressista (Davis 2011). Per quanto questa tesi possa apparire a prima vista estrema, essa rappresenta in realtà una conseguenza

diretta e necessaria del processo descritto da Poulet nella sua disamina straordinariamente dettagliata del modo in cui l'io del lettore fa posto, nella propria stessa interiorità, ad un altro io, diventando niente più che lo sfondo delle rappresentazioni proposte dal testo. In pratica, un qualunque soggetto sociale empirico che non possa vantare il completo e ap problematico possesso delle proprietà che definiscono il lettore implicito (proprietà che, nella stragande maggioranza dei testi, sono quelle che costituiscono il patrimonio del soggetto sociale normotipico), *se vuole fruire dell'esperienza estetica del testo letterario* deve essere innanzitutto disposto a sostituire il proprio punto di vista e la propria sensibilità marginali con quelli che il testo prescrive come prerogative naturali e imprescindibili di chiunque possa ambire a performare adeguatamente gli atti strutturati (cognitivi, immaginativi, emotivi...) che definiscono il lettore implicito. Ad esempio io, quando da ragazzina lessi per la prima volta l'*Iliade*, trovai perfettamente 'naturale' empatizzare con la posizione di Achille, anche se i parametri della mia identità sociale avrebbero dovuto portarmi ad allinearli piuttosto con Briseide e, conseguentemente, a guardare con terrore e disgusto al suo stupratore.

Di conseguenza, un lettore empirico la cui identità sociale coincida con una posizione marginalizzata, invisibilizzata, o addirittura stigmatizzata dal testo non necessariamente farà reagire, nel senso chimico del termine, la propria esperienza con l'ideologia di cui il testo è portatore, e in particolare con le convenzioni della comunicazione letteraria (che gli richiedono un allineamento spontaneo e sincero con quell'ideologia), in quanto questa scelta avrebbe come risultato l'interruzione della relazione comunicativa con il testo stesso, e quindi dell'esperienza estetica, che però è l'esperienza che in quel momento egli è massimamente interessato a vivere. Un soggetto di questo tipo sarà perciò portato piuttosto ad immedesimarsi con il lettore implicito definito dal testo attraverso una performance corretta,

o almeno adeguata, degli atti strutturati che lo costituiscono, e che sostituiranno le reazioni che logicamente emergerebbero se egli continuasse ad occupare e a rappresentare la sua propria posizione. Ad esempio un lettore empirico omosessuale, trovandosi, nel canone occidentale, di fronte ad una modellizzazione della passione amorosa come quasi esclusivamente eterosessuale, potrà benissimo evitare di rendersi conto che una tale rappresentazione non soltanto non rispecchia la realtà (e pertanto non può in alcun modo rappresentare una guida alla sua comprensione), ma ha non semplicemente l'effetto bensì la finalità di privarlo di qualsiasi diritto non soltanto ad essere rappresentato (nel senso insieme percettivo e politico del termine), bensì ad *esistere*.

In questo senso, nei confronti dei soggetti sociali che non posseggono la dotazione necessaria a proporsi come *Members*, le rappresentazioni finzionali funzionano come una forma di *violenza simbolica*.¹⁵ Ed è piuttosto significativo (oltre che alquanto sinistro) che nella lunga durata della nostra cultura il primo esempio di questa violenza compaia all'inizio dell'opera che inaugura la storia della letteratura occidentale: si tratta dell'episodio di Tersite nel secondo libro dell'*Iliade* (270-277):

οἱ δὲ καὶ ἀχνύμενοί περ ἐπ' αὐτῷ ἠδὸν γέλασσαν· | ὧδε δέ τις
εἶπεσκεν ἰδὼν ἐς πλησίον ἄλλον· | ὦ πόποι, ἦ δὴ μυρὶ Ὀδυσσεὺς

¹⁵ Nel loro libro del 1970, *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Bourdieu e Passeron evidenziano come qualsiasi forma di azione pedagogica consista nell'imposizione di un arbitrio culturale da parte di un potere arbitrario e, al tempo stesso, nella dissimulazione di questa arbitrarietà e dei rapporti di forza che la fondano, e nella sua *naturalizzazione*: ad esempio, le differenze biologiche che separano i bambini dagli adulti servono a sostenere la naturalità dell'autorità degli adulti sui bambini e quindi del processo educativo. Il significato del termine può essere esteso a qualunque situazione di dominio mediato da processi culturali che ne dissimulano l'arbitrarietà, come appunto l'identificazione del lettore implicito con una specifica categoria sociale, ad esclusione delle altre.

ἐσθλά ἔοργε | βουλὰς τ' ἐξάρχων ἀγαθὰς πόλεμόν τε κορύσσω·
| νῦν δὲ τόδε μέγ' ἄριστον ἐν Ἀργείοισιν ἔρεξεν, | ὃς τὸν
λωβητῆρα ἐπεσβόλον ἔσχ' ἀγοράων. | οὐ θῆν μιν πάλιν αὐτίς
ἀνήσει θυμὸς ἀγήνωρ | νεικεῖεν βασιλῆας ὀνειδείοις ἐπέεσσιν.

A ciò [il colpo di scettro inferto da Odisseo alla schiena di Tersite] gli altri sorrisero, per quanto afflitti; | e qualcuno, guardando, diceva al vicino: | “Perdio, molto di buono ha fatto Odisseo, | dando buoni consigli e combattendo; | ma il meglio tra i Greci l’ha fatto oggi, | facendo tacere quel calunniatore arrogante. | Possiamo essere certi che il suo cuore superbo non lo spingerà più | a insultare i sovrani con parole offensive”. (trad. Paduano)

L'intervento di Tersite nell'assemblea dei soldati achei viene punito con la violenza fisica da Odisseo, e questa punizione suscita l'ilarità generale: gli astanti solidarizzano non con l'agredito bensì con l'aggressore. Questa reazione (che rappresenta il modello intratestuale della reazione che la struttura testuale del lettore implicito esige dal lettore empirico) è decisamente peculiare, per almeno due motivi: il primo è che i contenuti dell'intervento di Tersite (che per brevità non riporto: si tratta dei versi II 225-269) sono perfettamente omogenei a quelli del precedente intervento di Achille, che era stato ascoltato in maniera assolutamente rispettosa (I 149-171, 225-232); il secondo è che coloro che biasimano Tersite per essere intervenuto, e solidarizzano aggressivamente con la violenza di Odisseo (al punto da percepirla come una compensazione alla propria personale – e fondatissima – condizione di afflizione), sono soldati semplici come lui, e pertanto dovrebbero trovare l'episodio allarmante se non altro in quanto esso minaccia nella maniera più diretta ed evidente i loro diritti e interessi. La 'logica' narrativa motiva sia l'aggressione di Odisseo, sia la reazione dei commilitoni, sia la performance definita dal lettore implicito e prescritta al lettore

empirico, con la caratterizzazione di Tersite, con cui si apre l'episodio (II 212-219):

οἱ δὲ καὶ ἀχνύμενοί περ ἐπ' αὐτῷ ἠδὺ γέλασσαν· | ὧδε δὲ τις εἶπεσκεν ἰδὼν ἐς πλησίον ἄλλον· | ὦ πόποι, ἦ δὴ μυρὶ Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργε | βουλὰς τ' ἐξάρχων ἀγαθὰς πόλεμόν τε κορύσσων· | νῦν δὲ τόδε μέγ' ἄριστον ἐν Ἀργείοισιν ἔρεξεν, | ὅς τὸν λωβητῆρα ἐπεσβόλον ἔσχ' ἀγοράων· | οὐ θῆν μιν πάλιν αὐτὶς ἀνήσει θυμὸς ἀγήνωρ | νεικείειν βασιλῆας ὄνειδείους ἐπέεσσιν.

Tersite, che aveva in cuor suo molte parole confuse, | inutili disordinate, ostili ai sovrani, | ma gli sembrava che avrebbero divertito gli Achei. | Era il più brutto tra i Greci venuti a Troia: | si trascinava zoppo da un piede, le spalle curve | rientranti sul petto; sopra, la testa | era appuntita e coperta di rada peluria (trad. Paduano).

Un individuo del genere, ignobile, rancoroso, buffonesco, ma soprattutto di una bruttezza ripugnante e ridicola, rappresenta, per la sua appartenenza categoriale, un oggetto 'naturale' di violenza e di scherno.

Come già osservato, per riuscire a reagire contro la violenza simbolica che la rappresentazione finzionale da migliaia di anni esercita contro i soggetti sociali non conformi, non è affatto sufficiente che questi soggetti si collochino, nella realtà extratestuale, in una posizione eccentrica rispetto a quella definita dal testo per il lettore implicito identificato come soggetto sociale normotipico; è altresì imprescindibile che essi ritengano di avere il diritto di continuare ad occupare questa propria posizione eccentrica anche durante la fruizione del testo, invece di tentare con ogni mezzo di sfuggirla con vergogna attraverso una performance il più possibile corretta e convincente degli atti strutturati che la definizione del lettore implicito come soggetto sociale normotipico prescrive loro. E il motivo è che il più importante tra questi atti è l'identificazione sinceramente empatica con le preferenze,

gli obiettivi, e i valori del soggetto sociale normotipico, anche quando questi si pongono in insanabile contrasto con quelli delle categorie marginali, e pertanto con i loro propri. Le varie forme di decostruzione (in prospettiva femminista, antirazzista, omosessuale e queer, antiabilista...) che hanno rappresentato una delle proposte più innovative della teoria e della critica degli ultimi decenni sono nate esattamente da questo tipo di atteggiamento; ma è fondamentale notare che tale atteggiamento è stato reso concepibile, prima ancora che praticabile, non da progressi concettuali o da elaborazioni teoriche nel campo dell'ermeneutica letteraria, bensì da mutamenti, che non è esagerato definire rivoluzionari, nella struttura della società, come la lotta per i diritti civili dei neri negli USA, il femminismo, il movimento di liberazione delle persone omosessuali, che hanno conferito dignità di rappresentazione culturale alle esperienze e ai valori di varie categorie di soggetti sociali non normotipici.

Riferimenti bibliografici

- Berger P. – Luckmann Th. 1966. *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Garden City NY: Anchor Books.
- Bourdieu P. – Passeron J. C. 1970. *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris: Minuit.
- Ceronetti G. (a cura di). 1980. *Qohélet o L'Ecclesiaste*, Torino: Einaudi.
- Davis A. *The 99%: a community of resistance*. "The Guardian". 15 novembre 2011. <https://www.theguardian.com/commentisfree/cifamerica/2011/nov/15/99-percent-community-resistance> (ultimo accesso: 25 settembre 2021)
- Dell'Aversano C. 2018. "Positioning theory' e critica letteraria". *Strumenti critici* 33.2: 393-413.
- 2017. "Per un'ermeneutica queer del testo letterario", *Poli-femo* 13-14: 49-90.

- 2021. “*Phaedra’s Love* di Sarah Kane: per un’erotologia girardiana”, in R. D’Avascio – B. Del Villano (a cura di). *“I am much fucking angrier than you think”: Sarah Kane vent’anni dopo*, Napoli: Unior Press.
- Dover K. J. 1978. *Greek Homosexuality*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Fish S. 1976. “*Interpreting the Variorum*”. *Critical Inquiry* 2.3: 465-485.
- 1980. *Is there a text in this class?: The authority of interpretive communities*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Flood A. *A nice set of curves if I do say so myself’: A Twitter lesson in how not to write women*, “The Guardian”. martedì 2 aprile 2018. <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2018/apr/03/male-authors-write-female-characters-twitter> (ultimo accesso: 25 settembre 2021)
- Foucault M. 1976. *Histoire de la sexualité*, vol. I: *La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- 1975. *Surveiller et Punir*. Paris: Gallimard.
- 1988. “Technologies of the Self”, in L. H. Martin – H. Gutman – P. H. Hutton (eds). *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*. Amherst MA: The University of Massachusetts Press, 16-49.
- 1982. “The Subject and Power”, in P. Rabinow – H. Dreyfus. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago IL: University of Chicago Press, 208-226 (testo francese in M. Foucault, “Le sujet et le pouvoir”, in Id., *Dits et écrits*, vol. IV, testo 306: 222-243; una parte pubblicata anche come “Le pouvoir, comment s’exerce-t-il?” in H. Dreyfus – P. Rabinow (éds). 1982. *Michel Foucault, un parcours philosophique*. Paris : Gallimard, 308-321).
- García Marquez G. 2004. *Memoria de mis putas tristes*. Bogotá: Norma.
- Gonzalez S. “Director Spike Lee slams ‘same old’ black stereotypes in today’s films”. *Yale Bulletin & Calendar*. 2 marzo 2001.
- Hjelmslev L. T. 1943. *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*. trad. it. *I fondamenti di una teoria del linguaggio*. 1968. Torino: Einaudi.
- Hubbard T. K. (ed.). 2003. *Homosexuality in Greece and Rome. A Sourcebook of Basic Documents*. Berkeley: University of California Press.

- JPS Hebrew-English Tanakh: The Traditional Hebrew Text and the New JPS Translation*. 2nd ed. 1999 · 5759. Philadelphia: The Jewish Publication Society.
- Iser W. 1976. *Der Akt des Lesens*, München: Fink. trad. ingl. *The Act of Reading*. 1978. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Keynes J. M. 1986. *The General Theory of Employment, Interest and Money*. London: MacMillan.
- Lewis C. S. 1961. *An Experiment in Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morrison T., intervista con Charlie Rose 19 gennaio 1998: <https://charlirose.com/videos/17664> (ultimo accesso: 25 settembre 2021).
- Morrison T. 1992. *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Olson S. D. (ed.). 2002. *Aristophanes. Acharnians*, edited with introduction and commentary by S. D. Olson. Oxford: Oxford University Press.
- Poulet G. 1969. "Phenomenology of Reading". *New Literary History* 1.1: 53-68.
- Sacks H. *Lectures on Conversation*. G. Jefferson – E. Schegloff (eds). 1992. 2 voll. Oxford: Blackwell.
- Saffo. 1987. *Poesie*. introduzione di V. Di Benedetto, traduzione e note di F. Ferrari. Milano: Rizzoli BUR.
- Saussure F. de. *Cours de linguistique générale* (1968). [Lausanne-Paris, Payot, 1916], ed. critica a cura di R. Engler. Wiesbaden: Harassowitz; trad. it. T. De Mauro. 1970. Bari: Laterza.
- Snaith E. *This woman's tweet perfectly sums up how male authors write female characters*, "The Independent", 2 marzo 2019: <https://www.indy100.com/people/female-characters-books-male-authors-stereotypes-bad-writing-novels-8787036> (ultimo accesso: 25 settembre 2021)
- Starkie W. J. M. (ed.). 1909. *The Acharnians of Aristophanes*. London: MacMillan.

- Stojnov D. – Butt T. “The relational basis of personal construct psychology”, in R. A. Neimeyer – G. Neimeyer (eds). 2002. *Advances in Personal Construct Psychology*, vol. 5: New Directions and Perspectives. New York: Praeger, 81-110.
- Voigt, E.-M. (ed.). 1971. *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep.
- Young S. “We’re not here for your inspiration”, *The Drum (Australian Broadcasting Corporation)* 3 luglio 2012.

Drammaturgia musicale e libretto d'opera

TIZIANA PANGRAZI

Quando all'alba del XVII secolo prende forma quel complesso genere dell'arte musicale, destinato ad avere lunga fortuna e, in breve tempo, anche a divenire terreno privilegiato di dispute tra letterati, musicisti e compositori, il melodramma, non è un caso che nasca dallo "spirito della poesia" (Ronga 1956: 53). Infatti, la favola pastorale (e non la tragedia, si noti) costituisce quella "premessa di gusto e di cultura", quel "mondo fantastico preconstituito", simbolicamente riassunti nella "aerea squisitezza" (Ronga 1956: 58-59) del Tasso: questa permette a musicisti e poeti di affermare le ragioni di un nuovo contenuto drammatico e di un nuovo professionismo teatrale. Rispetto alla musica precedente, quella del madrigale, altrettanto nuove regioni del senso e del sentimento si schiudono all'occhio e all'orecchio in una consistenza "scenica" e nel fluire oggettivo della melodia: risultato di un processo genuinamente creativo, la nuova sensibilità, insieme fantastica e razionale, conquista la propria fisionomia di "immagine" nell'*azione scenica*. Tale sintesi poetico-drammatica diviene possibile grazie alla straordinaria combinazione 'storica' di almeno tre elementi. Un paio di questi giungono in eredità al nascente teatro musicale proprio dalla pastorale (quindi dal teatro letterario), lascito costituito, da un lato, dai valori dell' "intensità espressiva" per cui i valori 'sentimentali' del testo 'prevalgono' su quelli della musica (principio di ordine estetico) e, dall'altro lato, dalla suddivisione del dramma in atti o episodi (di solito cinque), il lieto fine, la libera combinazione di endecasillabi e

settenari sciolti (principio di ordine formale e metrico). Un terzo elemento è invece di natura 'epocale' e concerne il concetto stesso dell'arte, anche musicale, quello per cui *téchne* e *poésis* si co-appartengono: il principio imitativo. Questo, là dove si realizza la 'corretta' imitazione della natura (che nella musica equivale all'imitazione della voce, del parlato), è in grado di produrre la suprema bellezza dell'arte. È in virtù della 'fusione' di tali elementi che lo stile *rappresentativo* o *recitativo* può affermarsi. Al contempo, il 'moderno' compositore Claudio Monteverdi, da vero legislatore dell'arte musicale, può rivendicare a sé l'esigenza di disporre di un'orchestra per esprimere ogni varietà di affetti, il rifiuto di mettere in musica astratti personaggi che non siano umani,¹ l'irrinunciabile priorità di disporre di un libretto capace di muovere gli affetti per il suo contenuto e la sua carica drammatica. Il nuovo stile nasce dunque sul "gusto del concetto" e fine del musico è "dilettare e muovere l'affetto dell'animo" (Caccini 1601) di chi ascolta: nell'arte del *movere*, la "scintilla drammatica" (Einstein 1934 (2008): 63) che brilla nelle conturbanti opere monteverdiane scuote la tradizione musicale nelle fondamenta e dimostra indubitabilmente che, con la 'favola in musica', è possibile dar vita ad una musica viva, appassionata e altamente drammatica.

Se il termine "drammaturgia" indica l'arte di produrre drammi, nel senso della loro composizione e messa in scena, come pure in generale dell'"insieme dei procedimenti artistici", delle "norme pratiche" e dei loro "presupposti estetici", è senz'altro l'uso dell'aggettivo "musicale" a dimostrare che la musica è la "componente essenziale ed ineliminabile" (Della Seta 2010: 48)

¹ Così Monteverdi scrive ad Alessandro Striggio in una lettera del 6 dicembre 1616 rifiutando di comporre le musiche per la "favola marittima" di Scipione Agnelli, *Le nozze di Tetide*: "potrò io imitare il parlar de' venti se non parlano!" (Monteverdi 1973: 87).

di ciò che normalmente chiamiamo “opera”. Ancor più, il concetto di drammaturgia musicale implica che la musica sia “il fattore primario che costituisce l’opera d’arte (*opus*)” costituendola “in quanto dramma”; il dramma prende corpo “mediante la musica” (Dahlhaus 2005: 1). Insieme al melodramma, quale ausilio per l’ascoltatore poiché, “rappresentandosi [il dramma] in sale molto grandi, non è possibile far sentire a tutti la parola [...] e la tanta musica, mancando all’udito la parola, viene noiosa” (de’ Cavalieri 1600), nasce il libretto. Il libretto, un “caso di metonimia” (Beghelli 2004: 277) – il contenitore per il contenuto il cui attecchimento nel linguaggio teatrale si consolida alla fine del XVII secolo – contiene il testo letterario, poetico-drammatico di un melodramma, come pure di una composizione vocale, di un oratorio, di un’operetta, etc. Può altresì contenere: indicazioni sulla messa in scena, sui movimenti dei cantanti, sul contesto della rappresentazione, delle dichiarazioni di poetica dell’autore, l’organico strumentale e prescrizioni utili all’allestimento scenico. A prescindere dalla ricchezza di informazioni, dalla lunghezza e dal pregio in sé del testo poetico, il librettista (termine la cui diffusione è certamente ancora più tarda di quella di libretto) non scrive un libretto “per dar sfogo all’estro poetico” (Beghelli 2004: 279), quantunque anche grandi poeti possano aver prestato i loro versi al dramma in musica, bensì in funzione unicamente dell’intonazione musicale. A rivelare il carattere “non” autonomo del libretto, come pure quello di presentarsi come un’identità a sé stante” (Beghelli 2004: 279), può forse essere sufficiente la “semplice” constatazione che il libretto è oggetto di studio per lo più non di letterati bensì di musicologi, ponendosi tuttavia al contempo all’interno dell’ambito letterario. È certo che il libretto nasce esclusivamente “in funzione della sua realizzazione con la musica”, vale a dire che il suo compito è quello di essere “in costante rapporto con la parte che si accompagna al canto”, e che la sua struttura poetica è “in diretta relazione” con

la concezione drammatica non tanto del librettista, che pure ne è l'autore, quanto piuttosto con quella del compositore (Petrobelli 2005: 21). Tale 'divisione del lavoro', accettata e condivisa da entrambe le parti e valevole sicuramente per il Sei-Settecento, periodi-laboratorio di produzione e riproduzione di libretti nei quali il librettista 'comanda' sul compositore (l'esempio di Metastasio è quello più lampante), agli inizi dell'Ottocento con compositori come Bellini, Verdi, e successivamente con Puccini, viene decisamente superata a vantaggio di questi ultimi. Infatti costoro "entrano di prepotenza" nel merito e nel lavoro del librettista dettando a questo "le regole" della propria idea drammatico-musicale: in buona sostanza il compositore si impone sul librettista riducendo, con le parole di Pierluigi Petrobelli, il testo del libretto a "funzione ancillare" (Petrobelli 2005: 21-22). Inoltre accade anche che librettista e compositore siano talvolta la stessa persona (ad esempio: Wagner, Boito, Leoncavallo, Busoni, Dallapiccola) oppure che si creino efficaci, divenuti celebri, sodalizi artistici, anche ai nostri giorni (alcuni esempi: Mozart e Da Ponte, Boito e Verdi, Strauss e Hofmannsthal, Berio e Calvino, Corghi e Sarmago).

Il XX secolo, per una molteplicità di fattori, compresi l'uso delle tecnologie e la nascita intorno agli anni Trenta della figura del regista d'opera², via via sempre più affermatasi, ha imposto una riconsiderazione della nozione di drammaturgia nel suo insieme. In ogni caso, il problema peculiare è pressoché sempre il medesimo, quello del rapporto tra i due livelli costitutivi del teatro in musica: quello verbale e quello drammatico, al cui centro si pone la *fabula*, "la 'vicenda narrabile'" come "sostanza dell'opera" (Dahlhaus 2005: 32). L'affermazione non è banale, poiché il racconto può costituire la sostanza del dramma nella misura in

² Vedi Deshoulières 2002 e Petrobelli 2004.

cui “esprime l’idea sottesa all’opera” (Dahlhaus 2005: 35). E l’idea non è la trama della favola. Infatti, occorre che la favola sia ‘lavorata’, ‘metabolizzata’ nelle strutture musicali, e queste sono di natura squisitamente temporale. Al compositore spetta il compito di gestire il fluire del tempo dell’azione drammatica, del racconto, per cui questo può venir dilatato, contratto o rarefatto, ed un momento può allungarsi in un’eternità. Tale gestione musicale del tempo si realizza appunto nell’azione drammatica, vale a dire in quel “complesso di eventi scenici» capace di «motivare la forma musicale” (Dahlhaus 1981 (2014): 33). Quindi, non la narrazione come tale, la trama, costituisce il nucleo ‘esistenziale’ di un’opera, bensì il ‘concreto’ fatto che ad un certo punto un soggetto trovi la sua “scenica ragion d’essere” (Dahlhaus 2005: 23), la sua “flagranza scenica” (Dahlhaus 2005: 52).

Se il concetto di teatro di parola richiama il vedere, ancora il vedere costituisce, assieme all’ascoltare, il focus del teatro musicale. La ragione di tale vedere non risiede soltanto e semplicemente nel fatto che la nozione di ‘teatro in musica’ spesso indica un ‘contenitore’ nel quale confluiscono esigenze specifiche per l’allestimento dello spettacolo, componenti scenografico-architettoniche che concernono l’ambientazione, la coreografia; la ragione del vedere piuttosto risiede nel vero costituente teatrale: la scena. Questo termine ingloba ben tre significati tra loro connessi: lo spazio fisico della rappresentazione teatrale compreso tra il palcoscenico e il ‘fondale’ della scenografia; il luogo in cui si svolge l’azione drammatica; infine, un’unità drammatica del testo del libretto, spesso numerata, caratterizzata da “omogeneità di luogo e tempo” (Della Seta 2010: 107) scandita dall’entrata o dall’uscita di uno o più personaggi-cantanti: essa è luogo estetico-acustico in cui si concentra l’insieme dei mezzi teatrali. Quale unità più piccola del melodramma, rispetto all’atto, la scena di solito presenta un deciso momento drammatico che scandisce l’azione ed un momento lirico; formalmente è costituita dal recitativo, dall’a-

rioso e dall'aria. Senza qui dilungarsi troppo nelle definizioni e schematizzando, il recitativo³ è uno stile di canto che imita la recitazione parlata al quale è affidato il compito di far avanzare l'azione drammatica; l'aria⁴ invece è il momento della riflessione lirica, carico di *pathos*, della manifestazione degli affetti del personaggio. Nel corso dell'Ottocento la distinzione tra recitativo e aria, più o meno vigente fino ad allora (Metastasio separa nettamente recitativo – sviluppo della trama – e aria – espressione degli stati d'animo) – con Verdi, Bellini e Donizetti va via via stemperandosi, rendendo difficile distinguere la forma intermedia dell'arioso, fino a scomparire del tutto. Tali ed altre evoluzioni formali, in realtà, ci mostrano quanto e come il rapporto autentico tra recitativo e aria non sia quello di una mera opposizione quanto piuttosto quello di una 'reciprocità' volta a portare simultaneamente in avanti il dramma, la rappresentazione scenica e musicale di affetti e conflitti tra i personaggi. Il teatro musicale è sostanzialmente imitazione, una modalità di manifestazione dei sentimenti organizzata secondo i cosiddetti "numeri" o "pezzi chiusi" (duetto, aria, terzetto, finale, etc.), i brani, in sé conclusi e compresi negli atti, in cui sono partizionate le opere italiane dalla fine del Seicento fin dopo la metà dell'Ottocento. Tutto ciò non significa ridurre l'ascolto di un'opera, ad esempio, ad una sequenza di duetti e arie; piuttosto, significa che la 'verità' del teatro musicale riposa in una concatenazione di 'situazioni' drammatiche tali da 'accendere' la musica, poiché libretto e partitura, parole e musica presi in sé (quantunque anche di buona fattura) non sono autosufficienti per la riuscita del dramma. L'opera, come dramma del "presente assoluto" (Dahlhaus

³ Ha carattere declamatorio; in endecasillabi interi e/o spezzati (settenario).

⁴ Ha struttura strofica con ritornelli, ripetizioni, terzine, quartine o ottave di endecasillabi o settenari.

2005: 65), pretende che si metta in primo piano “la sostanza affettiva di ciò ch’è attualmente presente in scena” (Dahlhaus 2005: 7); l’opera vive nel ‘tempo discontinuo’ e drammatico della rappresentazione. L’alternanza tra azione che scorre e azione trattenuta, nello spettatore conduce ad una dissociazione tra tempo legato alla forma musicale e tempo legato al contenuto drammatico, una ‘divergenza’ percettiva del tutto ammessa poiché fondata esclusivamente su ragioni teatrali-musicali.

Ed ora vediamo un paio di esempi. *L’Orfeo* (1607) di Monteverdi è sicuramente il melodramma più riuscito del primo Seicento italiano. Dal punto di vista della spettacolarità, si può affermare che *l’Orfeo* “sia stato scritto sul palcoscenico”, mentre si può dubitare che Monteverdi abbia guardato al libretto “da un punto di vista [...] letterario”, e invece si può credere che non abbia accettato il testo “a scatola chiusa” (Lanza Tomasi 1971: 289). Troppo abilmente il libretto è costruito per essere soltanto il prodotto “d’un poeta sia pure sensibile alla musica e molto intelligente” (De’ Paoli 1979: 175) quale era lo Alessandro Striggio jr. Di certo il libretto “fu quale egli lo voleva” (De’ Paoli 1979: 176). La favola del cantore tracio messa in libretto da Striggio, similmente al racconto di Ovidio, mantiene l’impianto “bipartito” della narrazione in luce (I e II atto) e ombra (III e IV atto): anche nel dramma monteverdiano Euridice viene pianta da Orfeo *ad superas auras*, mentre nei due atti infernali Orfeo compie la catabasi. Nel V atto, in osservanza alla tradizione del lieto fine – nella versione del 1609 – Orfeo ascende in cielo con il suo padre divino Apollo. In realtà, a prescindere dal fatto che i personaggi facciano parte del repertorio mitico e tragico, ciò che a Monteverdi interessa è senz’altro “la verità di certe situazioni ‘umane’” (De’ Paoli 1979: 175), al punto di far iniziare concretamente il dramma soltanto con le parole della Messaggera che porta ad Orfeo la notizia della morte di Euridice (atto II: *La tua bella Euridice... La tua diletta sposa è morta*); è il momento del vi-

raggio dell'azione, e la dolorosa reazione di Orfeo (*Tu se' morta*) è nello stile recitativo, che Monteverdi riserva ai momenti dell'espressione ferma e dolorosa: l'arte del cromatismo, derivata dalla maestria madrigalistica del compositore, unita al cozzare delle dissonanze, ne accentua l'intensità patetica. L'arte drammatica di Monteverdi, il comporre "retorica alla mano" senza bisogno di specifiche teorizzazioni in materia, ha di mira soltanto il risultato espressivo apprezzabile all'ascolto; egli si basa "sull'ideale della lingua e del recitativo" (Unger 1941 (2003): 192); con lui la musica giunge a rappresentare l'extramusicale, identificando nella parola l'elemento intermedio tra sfera affettiva e mezzi musicali. La parola è ancorata al registro vocale più idoneo al carattere della composizione, ma soprattutto, contenendo in sé il principio della quantità metrica (un principio razionale), come pure il principio della qualità (il significato), 'comanda' sulla figura musicale determinando il contenuto sentimentale da rappresentare. In questo modo l'orazione sarebbe una 'interfaccia verbale' tra l'affetto/stile e i mezzi della scrittura musicale. Questo è il significato della cosiddetta *seconda prattica*, il neologismo monteverdiano per indicare il proprio modo di comporre rispetto a quello, ad esempio, di Palestrina.

Monteverdi comprende fin da subito che il canto di un personaggio può essere reso drammaticamente e scenicamente più efficace quando il personaggio si trovi in una 'situazione' eccezionale. Ad esempio Orfeo sgomento davanti alla Messaggera, oppure Orfeo disperato sulla soglia degli Inferi davanti a Caronte. Siamo all'inizio del III atto. L'aria *Possente spirto* è la preghiera di Orfeo all'infernale nocchiero affinché questi lo traghetti nel regno dei morti. Caronte si rifiuta, trovando la richiesta assurda, e il tono al contempo grave e regale della sua voce è l'emblema del divieto assoluto di cedere alla pietà. La preghiera di Orfeo (*al suono del organo di legno, e un chitarrone canta una sola de le due parti* – è scritto nella partitura) è l'aria più importante, più ampia

e più efficace dell'intera opera: è l'aria "per definizione", cantata dal cantore dei cantori di tutti i tempi. E qui i poteri incantatori della musica hanno il loro effetto; anche l'irremovibile Caronte si arrende alla supplica cadendo addormentato. L'aria poggia su un basso strofico accompagnato da strumenti obbligati (violini, cornetti, arpa doppia), cioè solisti che emergono dal tessuto orchestrale con funzione concertante. Questo 'poggiare' dell'aria sugli strumenti è una spia della mentalità orchestrale di Monteverdi: per la prima volta un compositore elenca gli strumenti in organico ad inizio della partitura. Questi non hanno un ruolo meno espressivo delle voci, anzi, la dottrina degli affetti è una formulazione delle possibilità espressive della parola come del suono, del nesso tra musica e sentimento. L'ambito di Monteverdi è quello del terreno pratico dell'arte con finalità espressive; egli lavora con l'imitazione delle inflessioni di voce e gli accenti del discorso parlato e le analogie del decorso emotivo, con lo scavo dei significati della parola.

Più sopra si è detto come l'opera consista in un «presente assoluto»: ed infatti è così: non vi è azione se non sulla scena. Tuttavia vi sono delle eccezioni, una di queste è proprio quella del racconto della messaggera che racconta ad Orfeo della morte di Euridice: ella pur commossa per l'evento luttuoso, mantiene uno stile recitativo 'libero' con funzione semplicemente di innesco dell'azione drammatica, non già di commento quale potrebbe essere invece richiesta in un'aria. In generale, il resoconto di antefatti, di informazioni, di avvenimenti pregressi che lo spettatore dovrebbe conoscere, non visibili e quindi non agiti sul palcoscenico, bensì raccontati, non appartengono all'opera. Anzi, sia nel teatro antico sia nel moderno, l'"azione nascosta" (tiscopopia) si configura addirittura come "un passo falso drammaturgico" (Dahlhaus 1983: 217). Ed a volte non è neppure necessario richiamare fatti precedenti, poiché irrilevanti oppure già noti allo spettatore: è il caso dell'*Orfeo ed Euridice* (1762) di

Gluck che si apre direttamente sulla tomba di Euridice. Il caso di un antefatto del tutto irrilevante per la comprensione del dramma lo si trova magnificamente in *Il Trovatore* (1853) di Giuseppe Verdi. Il libretto ha una trama così ingarbugliata che, come fa osservare Gabriele Baldini, “non riesce a raccontare”, per cui alla fine accidenti e complicazioni della vicenda vengono superati dal procedere dell’azione drammatica. A ciò si aggiunga la natura “estremamente elusiva” dei personaggi come dell’azione (Baldini 1983: 235) al punto che, per Massimo Mila, l’opera verdiana “non richiede neppure un particolareggiato esame di ogni scena” (Mila 1980: 38).⁵ Non elusivo però è il primo personaggio a comparire in scena, Ferrando, basso profondo, capitano degli armati del Conte di Luna, che, anzi, narra l’incidente, l’antefatto nascosto di qualche decennio anteriore rispetto ai fatti che si svolgono sul palcoscenico, del bambino di nobile lignaggio ammalato dall’anziana zingara madre di Azucena (prima donna mezzosoprano, zingara della Biscaglia): questa è il “motore primo” del dramma (Budden 1978 (1986): 63). La vecchia madre fu bruciata come strega, dopodiché Azucena per vendetta rapì il bambino con l’intenzione di gettarlo tra le fiamme, ma nell’eccitazione del momento, si era confusa finendo per gettarvi il proprio figlio. Dietro una vicenda con un inizio così fantastico, e destinata ancor di più a complicarsi, sta il dramma cavalleresco *El Trovador* (1836) della stella dei drammaturghi romantici spagnoli: A. García Gutiérrez. E soltanto un “vero poeta operistico” (Budden 1978 (1986): 64) come Salvatore Cammarano riuscì a tradurlo in un libretto di quartine di ottonari. Dal misfatto iniziale si snoda poi il tortuoso racconto dell’amore tra Leonora (soprano, dama di compagnia della principessa d’Aragona) e Manrico (tenore, ufficiale del principe Urgel e presunto figlio di

⁵ Vedi anche Della Seta 2014.

Azucena); della gelosia (e dell'amore per Leonora – *Il balen del suo sorriso*), della promessa del Conte di Luna (baritono, giovane gentiluomo aragonese) fatta a suo padre in punto di morte di rintracciare “la maledetta/figlia, ministra di ria vendetta” (racconto di Ferrando); della sete di vendetta di Azucena. Il personaggio di Azucena prende forma ‘sentimentalmente’, e quindi complessità e grandezza drammatiche, nel contrasto-unione dei suoi due amori, quello filiale e quello materno. Il suo contrassegno drammaturgico è il fuoco, anzi il “delirio del fuoco” (Baldini 1983: 251), scultoreamente reso a tal punto evidente in figura ritmica da Verdi in *Stride la vampa!* che finisce per avvampare tutto il dramma; anche Manrico vedrà però davanti a sé il rogo che si sta preparando per sua madre (*Di quella pira*). Ma non mancano neppure il sangue e il veleno, e neppure la dimensione spirituale-metafisica della pace di un convento. Nel corso del dramma, nel quale i quattro personaggi si rincorrono, si incontrano, si scontrano, si riconciliano, tutti nodi narrativi giungono al pettine: Leonora preferisce la morte piuttosto che consegnarsi al Conte di Luna (*Prima che d'altri vivere... io vollen tua morir!...*); questi affida Manrico, rivale in amore, ai suoi armati per l'esecuzione (*Sia tratto al ceppo!*); Azucena riesce a scampare il rogo e ad ottenere vendetta per sua madre (*Sei vendicata, o madre!*) rivelando al Conte di Luna che Manrico in realtà era suo fratello Garzia rapito nella culla (*Egli era tuo fratello!...*). L'evidenza scenica dei personaggi fa sì che essi generino un “groviglio” di amore e odio che li mantiene dall'inizio alla fine “in una tensione non mai allentata” (Baldini 1970 (1983): 237). Tutto questo però è possibile perché la scrittura musicale esprime la sostanza tragica della loro vicenda umana; diversamente, i personaggi non avrebbero una loro vita letteraria: i versi non furono scritti da Cammarano “per stare da soli” (Budden 1978 (1986): 64), ma per fondersi con la ‘logica’ drammaturgica espressa dalla musica. Nel corso dell'Ottocento, tale logica è ta-

citamente condivisa da ascoltatori e compositore (ancora entrambe le parti si comprendono): si tratta di 'convenzioni' (oggi per noi irriconoscibili e quindi incomprensibili), affermatesi nel tempo, per le quali, in un'arte estremamente sociale quale è il teatro musicale, autori, pubblico ed esecutori condividono il medesimo codice linguistico senza la cui padronanza non si possono afferrare i significati e le strutture del dramma. L'insieme delle convenzioni formali che si forma all'inizio del secolo grazie all'opera di codificazione di Rossini, resta valido per i compositori successivi e per ciò che riguarda Verdi fino ancora ad *Aida* (1871). Proprio tale insieme di 'convenienze' determina l'organizzazione complessiva del dramma e delle sue singole parti interne: i cosiddetti pezzi chiusi non sacrificando la logica drammatica, trovano una distribuzione formale e contenutistica nell'opera nota come "solita forma". Si tratta di un'espressione coniata nel 1859 da Abramo Basevi (contemporaneo di Verdi) per designare la morfologia dell'opera italiana in uso nel XIX secolo. Proprio la combinazione di un libretto "fantasma", certamente ideale affinché venisse "affatto inghiottito dalla musica", consentendo così "in pieno la vita musicale dei personaggi e quella sola",⁶ e della forza compositivamente strutturante dei pezzi chiusi, ha generato la "straordinaria partitura [quella del *Trovatore*]" che è al centro della civiltà musicale italiana" (Baldini 1970 (1983): 259).

Riferimenti bibliografici

Baldini G. 1983. *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi* (1970).

Milano: Garzanti.

Basevi A. 1859. *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*. Firenze: Tofani.

⁶ Corsivo mio.

- Beghelli M. 2004. "Il libretto d'opera", in C. Fiore (a cura di). *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*. Palermo: L'Epoca, 277-313.
- Budden J. 1986. *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*. Vol. II (1978). Torino: EDT, 61-124.
- Caccini G. 1601. *Le nuove musiche*. Firenze: Marescotti.
- Cavaliere E. de'. 1600. "A' Lettori", in *Rappresentatione di Anima, et di Corpo*. Roma: Mutij.
- Dahlhaus C. 2005. *Drammaturgia dell'opera italiana*. Torino: EDT.
- 1983. "Euripide, il teatro dell'assurdo e l'opera. Sul problema della ricezione dell'antico nella storia della musica", in C. Dahlhaus, *Dal dramma musicale alla Literaturoper*. s.l. s.e., 209-241.
- 2014. "Le strutture temporali nell'opera". 1981, in C. Dahlhaus, *Dal dramma musicale alla Literaturoper*, Roma: Astrolabio, 29-41.
- De' Paoli D. 1979. *Monteverdi*. Milano: Rusconi.
- Della Seta F. (a cura di). 2010. *Le parole del teatro musicale*. Roma: Carocci.
- 2014. "“Ma infine nella vita tutto è morte!” Cosa ci racconta *Il Trovatore?*", in I. Bonomi – F. Cella – L. Martini (a cura di). *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*. Milano: Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere, 57-89.
- Deshoulières C. 2002. "La regia moderna delle opere del passato". In J.-J. Nattiez (a cura di). *Enciclopedia della musica*. Vol. II, *Il sapere musicale*, Torino: Einaudi, 1029-1063.
- Einstein A. 2008. *Geschichte der Musik (1934)*. Trad. it. Emma Pasquali. Milano: SE.
- Tomasi G. L. 1971. *Guida all'opera da Monteverdi a Henze*. Milano: Mondadori.
- Mila M. 1980. "Il melodramma di Verdi" (1933), in M. Mila, *L'arte di Verdi*. Torino: Einaudi.
- Monteverdi C. 1973. *Lettere, dediche e prefazioni*. A cura di D. De' Paoli. Roma: De Santis.

- Petrobelli P. 2005. "Il libretto: a cosa serve?", in M. Tatti (a cura di). *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*. Roma: Bulzoni, 21-28.
- 2004. "La regia dell'opera: lettura storica o interpretazione attuale?", in J.-J. Nattiez (a cura di). *Enciclopedia della musica*. Vol. IV, *Storia della musica europea* Torino: Einaudi, 951-955.
- Ronga L. 1956. *La nascita del melodramma dallo spirito della poesia*. In L. Ronga. *Arte e gusto nella musica. Dall'Ars nova a Debussy*. Milano e Napoli: Ricciardi, 53-74.
- Unger H. H. 2003. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rethorik im 16.-18. Jahrhundert* (1941). Trad. it. E. Zoni. Firenze: Alinea.

*Gli avantesti delle opere abbandonate.
Georges Perec e la disseminazione
dei fantasmi del romanzo*

DANIELA TONONI

1. L'idea della creazione e il fantasma del romanzo

Nel parlarci di Barthes e del suo saggio *La préparation du roman* (Barthes 2015), Agamben (2014: 92-118) riflette a più riprese sul concetto di opera incompiuta individuando in una più moderna concezione della creazione autoriale, l'origine di quell'attenzione che, a partire della seconda metà del '900, viene rivolta ai documenti preparatori e avantestuali (Cf. Contini 1992).

Accantonata infatti l'idea dell'opera come immagine di una concezione teleologica del mondo, Agamben riprende la definizione barthesiana di "œuvre fantasmée" e individua nel "limbo pieno di fantasmi" lo spazio esistente fra l'idea della creazione e l'opera creata, cioè quello spazio riservato al processo di scrittura e individuato dalla critica genetica come la "terza dimensione della letteratura" (Grésillon 1994). È proprio nell'"œuvre fantasmée", nella quale secondo Barthes si esprime anche il desiderio creativo dell'autore, che Agamben inserisce tutto ciò che precede la creazione, dall'incompiuto al frammentario, dall'idea dell'opera alla sua pianificazione, riassumendo in sé da una parte il desiderio puro dell'autore e, dall'altra, quella volontà di scrivere che precede la reale formalizzazione del testo.

Il "fantasma del romanzo" di Barthes coincide quindi con le fasi preliminari della genesi dell'opera durante le quali lo scrit-

tore si rappresenta nel suo ruolo di artigiano della parola intento a programmare le fasi di quella che sarà la sua creazione:

Il me semble – car je n'ai guère ici que mon propre témoignage – que ce que je fantasme, c'est la fabrication d'un objet ; je me fantasme comme fabriquant cet objet, en programmant les phases de fabrication, à la façon d'un artisan : penser au chef-d'œuvre, pièce pour rien des compagnons, en vue d'un objet final, visionné dans sa totalité matérielle ; à la façon d'un artiste, du moins romantique : cet objet, est-ce le livre ? Oui, en un sens ; mais comme je vais avoir besoin du mot pour l'opposer à une autre forme écrite, je dirais génériquement le Volume : pure surface d'écriture, structurée formellement, mais non encore par le contenu (Barthes 2015 : 375).

Ma l'opera incompiuta, così centrale nella riflessione di Agamben, permette di affrontare un altro aspetto del processo di scrittura ovvero quello che si manifesta in assenza della volontà creatrice e che ne rappresenta la sua esatta inversione: compresi nel fantasma del romanzo, tra forme del desiderio e quelle della volontà¹, troviamo anche le forme dell'abbandono.²

La sospensione dell'atto creativo, insieme alle ragioni che l'hanno prodotta, spingono a considerare l'opera abbandonata

¹ Barthes scrive: "Vouloir-Écrire a toujours un objet fantasmatique. Et par conséquent, il y aurait des Fantasmes d'écriture. Il faut d'ailleurs prendre à ce moment-là l'expression 'fantasmes d'écriture' dans sa force désirante, c'est-à-dire, comprendre le fantasme du vouloir écrire quelque chose à égalité avec les fantasmes dits sexuels [...] Le Vouloir-Écrire dont je parle ici, c'est celui du Roman et que la forme fantasmée n'est pas le poème ou la pièce de théâtre, mais le Roman" (Barthes 2015: 58).

² Agamben interpreta l'abbandono del testo come atto intrinseco all'opera stessa estendendolo a ogni opera compiuta nella quale la fine del processo creativo è da interpretare come rinuncia da parte dell'autore a continuarne la redazione. "ogni opera di poesia e di pensiero, non può essere conclusa, ma solo abbandonata (e, eventualmente, continuata da altri)" (Agamben 2014: 12).

come una forma di *inachèvement* volontario e a differenziarla dall'opera interrotta accidentalmente senza che vi sia stata l'esplicita volontà dell'autore. Ma l'abbandono è preceduto da considerazioni e tracce che ne rendono intellegibile il processo, soprattutto se queste vengono individuate in documenti avantestuali dove spesso l'autore, non solo pianifica la costruzione del testo ma ragiona su di esso rintracciando via via le criticità che ne condizionano l'avanzamento.

Alla luce di queste considerazioni preliminari sembra importante, interrogando il processo di scrittura attraverso la critica genetica, comprendere in che modo l'opera abbandonata dialoghi con le altre opere dell'autore e che funzione abbia nell'evoluzione della sua poetica.

2. La critica genetica e l'*inachèvement*

Nel definire la critica genetica Almuth Grésillon, nel suo celebre *Éléments de critique génétique* individua nei manoscritti non solo un supporto materiale ma un "lieu de mémoire des œuvres *in statu nascendi*" (Grésillon 1994: 1).³ Proprio la definizione del manoscritto come "lieu de mémoire" del processo di scrittura sottolinea la natura profondamente dinamica dello spazio di creazione: all'osservazione del testo si sostituisce così quello dell'*avant-texte*⁴ che lontano dall'essere inerte permette di

³ La critica genetica si afferma negli anni Settanta e si impone come evoluzione dello Strutturalismo, nel tentativo di porre ad analisi il processo creativo stesso e le metamorfosi del testo (Louis Hay 2002) attraverso lo studio dei manoscritti moderni. Come sottolinea Almuth Grésillon, si tratta di studiare «les manuscrits de travail des écrivains en tant que support matériel, espace d'inscription et lieu de mémoire des œuvres *in statu nascendi*» (Grésillon 1994: 1).

⁴ Rimandiamo alla definizione di Jean Bellemin-Noel: "avant-texte: ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les 'variantes', vu sous

individuare quella che Grésillon definisce ‘poetica dell’invenzione’.

Così, attraverso l’analisi delle varianti concepite dall’autore durante il processo di scrittura e attraverso le correzioni che, in base alla loro funzione,⁵ informano sulle modalità di trasformazione del testo, è possibile rintracciare le narrazioni abbandonate, i progetti incompiuti che sono importanti quanto quelli che conducono l’autore al manoscritto definitivo.

Il testo abbandonato non chiude il cerchio della creazione ma si manifesta e si trasforma principalmente nelle prime due fasi individuate dalla critica genetica⁶, ovvero quelle pre-redazionali e redazionali, poiché il passaggio alla fase pre-editoriale collocherebbe la creazione già al di là dell’incompiutezza, avvicinandola alle ultime fasi del processo di scrittura.⁷ Nel ragionare

l’angle de ce qui précède matériellement un ouvrage, quand celui-ci est traité comme un texte, et peut faire système avec lui ” (Bellemin-Noel 1972 : 15).

⁵ Fra le correzioni più comuni riordiamo la correzione per sostituzione e la correzione per soppressione. La *correzione per soppressione* determina l’elisione di un segmento scritto in una fase precedente a quella di revisione senza che questa comporti ulteriori aggiunte differenziandosi dalla *correzione per sostituzione* con la quale al processo di elisione di un segmento segue l’inserimento di un segmento sostitutivo che può collocarsi nello stesso piano della scrittura se la sostituzione è immediata o sopra, sotto o in interlinea rispetto al segmento eliso se questa avviene in tempi diversi da quello di redazione. A queste si aggiungono la *correzione di gestione* (d’uso), la *correzione di dislocazione* e la *correzione di sospensione*. La tipologia di correzione, la frequenza e la ripetizione di alcuni interventi potrebbe infatti permettere di individuare e di enucleare le ragioni di un abbandono.

⁶ Sul rapporto fra scritture interrotte e critica genetica si rimanda a Lebrave (2003: 126-165); Contat, Ferrer (1998); Levaillant (2003:101-125).

⁷ Le quattro fasi in cui la critica genetica suddivide il processo creativo – fase pre-redazionale, fase redazionale, fase pre-editoriale e fase editoriale – scandiscono il processo creativo e definiscono il testo dallo stadio esclusivamente progettuale alla sua testualizzazione e pubblicazione.

sull'*inachevement* in senso generale, la critica genetica individua in indizi grafici, lessicali e testuali (Lebrave, Grésillon, Viollet 1986: 63-66) gli elementi utili a isolare i motivi dell'interruzione della produzione testuale. Se gli indizi grafici e lessicali (uno spazio bianco, una sintassi incompleta) insistono su elementi della frase interessando quindi una porzione minima del testo, l'indizio testuale⁸ rappresenta, per la sua potenziale estensione e nel rapporto che esso istituisce con il testo nel suo insieme, quello che meglio informa sui motivi che hanno determinato l'abbandono di un'intera opera secondo gradi differenti di intenzionalità dell'autore. Tuttavia le ragioni dell'abbandono e le tappe che hanno scandito l'allontanamento dell'autore dal progetto di scrittura, devono essere ricercate nelle fasi pre-redazionali ancor prima che in quelle redazionali, poiché è in esse che l'io autoriale attiva un dialogo con se stesso attraverso un sistema di postulazioni che lo obbligano a riconsiderare la sua scrittura, a esplicitare le incertezze strutturali, tematiche, linguistiche, stilistiche e, in alcuni casi, a interrogare con estrema sincerità l'originalità della sua opera.

L'opera abbandonata non esaurisce quindi la sua ricchezza nelle sole ragioni del suo abbandono, poiché rappresenta certamente una tappa fondamentale nell'evoluzione dello stile e della poetica dell'autore, oltre a essere spesso un laboratorio nel quale individuare nuclei tematici poi sviluppati in progetti successivi.

A tal proposito, fra i documenti pre-redazionali, i quaderni o le note sono il luogo più importante in cui si manifesta il dialogo autoriale poiché rappresentano uno spazio ben diverso da quello

⁸ Per una definizione di indizio testuale: "Les indices textuels concernant des énoncés que l'on pourrait considérer comme achevés au niveau syntaxique, dans le cadre d'une linguistique de la phrase, mais qui se révèlent être incomplets dans le cadre du texte défini comme ensemble d'énoncés" (Lebrave, Grésillon, Viollet 1986: 61).

dedicato alla testualizzazione. La pagina accoglie il flusso della scrittura immediata all'interno di uno spazio intimo e soggettivo poiché la ricezione è riservata dall'autore esclusivamente a se stesso. Lo spazio diventa pluridirezionale e ibrido nella misura in cui accoglie tutte le forme e tutte le tipologie grafiche dalle note ai disegni, dai numeri alle riflessioni spontanee, prima che questi vengano ordinati durante il processo di testualizzazione.

3. Georges Perec e gli avantesti dei progetti abbandonati

Nel riflettere sul progetto abbandonato *Lieux* di Georges Perec, recentemente pubblicato per le edizioni Seuil, Philippe Lejeune affermava “Le propre des projets abandonnés, c’est d’être des avant-textes de rien. Mais ici le projet lui-même met en question la notion d’avant-texte et semble jeter un défi à la génétique textuelle dans la mesure où il en anticipe paradoxalement la démarche” (Lejeune 1991: 141).

Sebbene *Lieux* rappresenti un'eccezione fra tutti i progetti incompiuti di Perec, Lejeune tuttavia ne sottolinea un aspetto molto importante che è possibile estendere a tutta la produzione dell'autore: i progetti abbandonati di Perec possono considerarsi comunque degli avantesti di qualcosa che verrà realizzato più avanti, poiché essi, anche in assenza di un'opera definitiva, partecipano alla costruzione di un progetto più ampio. E questo è ancor più vero se si pensa che tutta l'opera perecchiana, pur nella sua estrema varietà di stili e generi, è una continua sperimentazione di forma e senso tesa alla ricerca incessante di una scrittura capace di conciliare il senso dell'avventura romanzesca alla dimensione autobiografica.

Se Perec non avesse lavorato alle opere che lasciò incompiute, probabilmente non avrebbe potuto completare la redazione di quelle che, in fin dei conti, sono il prodotto stesso di quegli abbandoni. La ragione è da ricercare nella centralità della dimen-

sione autobiografica che, declinata in maniera sempre diversa, nasce dall'esigenza di rappresentare se stesso non solo nel suo rapporto con il reale quotidiano, ma anche in quello più complesso con la Storia e con la sua infanzia di orfano della Shoah. La centralità del progetto autobiografico è tale da spingere il teorico Philippe Lejeune, a estendere anche a Perec il concetto di "spazio autobiografico"⁹ poiché tutti i progetti di scrittura, rappresentano per l'autore le tappe di una complessa impresa di rimemorazione, necessaria e irreversibile, che solo l'equilibrio tra scritture della finzione e scritture dell'io, rende possibile.

4. Disseminazione e proliferazione

Ripercorrendo l'opera di Perec e distinguendo i progetti realizzati da quelli sospesi e abbandonati, Philippe Lejeune osserva come la presenza di innumerevoli rimandi strutturali e tematici fra le varie opere dell'autore, non derivi mai dalla fusione di progetti incompiuti ma, semmai, dalla proliferazione e disseminazione (Lejeune 1991: 19) di temi, strutture e contenuti. Questo doppio movimento, che si realizza all'interno dello spazio autobiografico, genera un sistema di interdipendenze che interessa anche le opere abbandonate, nelle quali la scrittura interrotta si presenta come un continuo tentativo di avvicinamento alla scrittura autobiografica che Perec realizzerà con *W ou le souvenir d'enfance*, scritto fra il 1969 e il 1974.

In una lettera a Maurice Nadeau (Perec 1990: 42-53), Perec illustra il suo ambizioso progetto autobiografico che avrebbe dovuto comprendere *L'Arbre. Histoire d'Esther et de sa famille* (ini-

⁹ Per il concetto di "espace autobiographique" si rimanda a Lejeune (1996: 41-43, 165-196). Philippe Lejeune utilizza il concetto di spazio autobiografico per *W ou le souvenir d'enfance* (1991: 74) poiché in quest'opera la finzione e l'autobiografia si combinano in un'unica verità.

ziato nel 1967),¹⁰ *L'Âge* (iniziato nel 1966 e abbandonato nel 1968), *Lieux*¹¹ (iniziato 1969 e abbandonato nel 1975) e concludersi proprio con *W*.

L'avant-texte¹² dell'*Arbre* si compone di un dossier (cote 58) nel quale sono ordinate e testualizzate le informazioni che Perec raccoglie nel *Cahier de notes* (cote 69) man mano che l'indagine familiare gli consente di approfondire aspetti diversi della vita dei suoi antenati, quali ad esempio l'alfabetizzazione, il rapporto con l'ebraismo, la diaspora e altri argomenti di carattere storico/culturale.¹³

Nel passaggio al dossier 58 Perec ricostruisce la storia della sua famiglia dedicando intere sezioni ai Lamblin, ai Vitorv, ai Mallet, ai Bienenfeld, ai Rifxa, ai Peretz e ai Wallerstein e includendo, via via che procede nella narrazione degli eventi, versioni diverse dell'albero genealogico tanto più precise quanto più ricca è la ricostruzione della storia dei suoi avi.

Pur essendo una testualizzazione intermedia, ancora molto lontana dalla forma romanzesca, questo documento pre-redazionale rappresenta un'elaborazione ulteriore rispetto al *cahier de notes* operando già scelte stilistiche e narrative: le descrizioni fisiche, le informazioni sui luoghi e sulle abitazioni, i racconti delle imprese leggendarie di Jacques Bienenfeld (cote 58, f. 44), le

¹⁰ "C'est la description, la plus précise possible, de l'arbre généalogique de mes familles paternelle, maternelle, et adoptive(s). Comme son nom l'indique, c'est un livre en arbre, à développement non linéaire" (Perec 1990: 44).

¹¹ Inizialmente l'opera doveva intitolarsi *Lieux où j'ai dormi*. Per la descrizione di questo progetto vedi anche *Espèces d'espaces* (Perec 1974: 76-77).

¹² Tutti i manoscritti di Georges Perec sono conservati alla *Bibliothèque de l'Arsenal, Archives et Manuscrits, Fonds Perec*. È a questo fondo che ci riferiremo nel presente lavoro.

¹³ Troviamo all'interno del dossier pagine di Israel *Aujourd'hui, Femmes en Israel* (1960), *Les Kibboutz* (par Moshe Keren), *L'éducation des enfants, La seconde génération, La vie culturelle* che restituiscono l'esigenza di Perec di portare avanti le sue ricerche.

passioni artistiche di alcuni componenti della famiglia, le informazioni sul modo di gestire l'educazione dei bambini e dei giovani, sono elaborate all'interno di una dimensione narrativa tipica del genere romanzesco. Questo accade perché il recupero memoriale è finalizzato alla realizzazione del romanzo familiare in una sorta di inversione generazionale che trasforma l'autore da discendente in creatore. D'altronde, Perec non intende ricostruire semplicemente la sua storia familiare, ma dare attraverso la scrittura una nuova esistenza ai membri della sua famiglia, come dimostra la citazione de *L'esprit pur* di Vigny che è presente fra gli appunti nel dossier 69 (f. 14):

Dans le caveau des miens plongeant mes pas nocturnes,
J'ai compté mes aïeux, suivant leur vieille loi.
J'ouvris leurs parchemins, je fouillai dans leurs urnes
Empreintes sur le flanc des sceaux de chaque roi.
À peine une étincelle a relui dans leur cendre.
C'est en vain que d'eux tous le sang m'a fait descendre ;
Si j'écris leur histoire, ils descendront de moi.

Nonostante avesse lavorato molto all'*Arbre* anche grazie all'aiuto della zia Esther le cui interviste costituiscono il nucleo principale del progetto, le difficoltà riscontrate nel raccogliere tutte le informazioni, come anche l'entità del materiale da recuperare e da riordinare, spingeranno Perec ad abbandonare il progetto ritenendolo forse troppo ambizioso. Stessa sorte, ovvero quella dell'abbandono, toccherà anche al romanzo *L'Age*, che i critici chiamano "livre fantôme" in ragione dell'esiguo corpus di documenti avantestuali utili a ricostruirne il progetto: "Un livre Fantôme. Mort-né, ou presque. Né en 1966, mort en 1968. Personne n'en avait jamais entendu parler et pour cause : Perec n'avait guère de raison d'évoquer un projet abandonné. Mais ce non-livre représente pourtant un tournant capital dans son œuvre", ci dirà Lejeune (1991: 23).

L'affermazione di Lejeune dimostra come un romanzo abbandonato, un *non-livre* anche solo abbozzato, può rivelarsi una tappa fondamentale nell'evoluzione della poetica del suo autore: le note sparse relative al progetto de *L'Age* mostrano infatti alcune importanti scelte che riguardano forma e contenuto, e che verranno riprese da Perec in opere successive. Tra queste, l'esigenza di una scrittura intima e la tentazione dell'autobiografia:

/10 novembre:

Il faudrait dire Je. Il voudrait dire Je.

Que ses mots déchirent les pages tracent leurs sillons

Noirs dans la vie même, mots brulants d'une vertu qui ne s'éteindrait jamais/

(Cote 72,3,3, 15)

Inoltre, questo testo si arricchisce nello stesso manoscritto di versioni più ampie dove Perec già pone il problema della lingua ordinaria quale strumento inadatto a rappresentare il reale e anticipa la necessità di disarmare la parola liberandola dagli artifici retorici e dall'ipocrisia:

/Il faudrait dire Je. Il voudrait dire je

Il voudrait que chacun de ses mots portent

Il voudrait que sa parole sorte vraie, patente, irréfutable

Quelle trace dans l'évidence d'une sincérité, d'une lucidité

Implacable et sereine les signes surs d'un savoir, d'un pouvoir /

(Cote 72, 3,3, 10)

Quest'esaltazione della parola "vraie, patente, irréfutable" non è altro che un'anticipazione del lavoro che Perec attuerà sulla lingua per renderla neutra e arrivare a quell'*écriture blanche* che gli permetterà di scrivere *W ou le souvenir d'enfance*, dove la neutralità e la trasparenza della scrittura che si impongono come alternativa necessaria alla lingua ordinaria, permetteranno di scrivere "un racconto povero di exploit e di ricordi, fatto di bra-

ni sparsi, di assenze, di oblio, di dubbi, di ipotesi, di magri aneddoti".¹⁴

D'altronde la questione della lingua è ripresa più volte anche all'interno di un altro progetto abbandonato, quello dei *Fragments d'un Ninipotch* che pur giudicato da Perec di dubbio valore (Perec 1990 : 51),¹⁵ porta in sé una serie di questioni fondanti della scrittura perecchiana. Proprio all'interno delle note relative ai *Fragments*, troviamo quella che Perec definisce la *Rhétorique de l'indicible*:

/C'est comme si les lettres qui se formes brulaient la page vierge. Les mots désormais n'ont plus de sens. Il faut avoir le courage de les transpercer, de les faïller. Il faut aller au-delà de leur sens stupide, de ces petits sens [...], ancrés dans nos consciences pitoyables, par la force de l'habitude, par paresse. Il faudrait que chaque fois que nous disons soleil nous soyons illuminés et presque brûlés, que le mot ciel jamais ne perde cette étranger sensations d'infini/
(Cote 72, 2, 31, 9 r)

Ma il riferimento a una lingua capace di rappresentare il reale senza costruirne una visione alterata non è l'unica questione che permette di rivalutare il progetto dei *Fragments* e di riconsiderare il loro ruolo nella costruzione della poetica di Perec. D'altronde sarà proprio Perec a rivelare come quest'opera abbandonata

¹⁴ Si legge sulla quarta di copertina del romanzo *W*: "L'autre texte est une autobiographie : le récit fragmentaire d'une vie d'enfant pendant la guerre, un récit pauvre d'exploits et de souvenirs, fait de bribes éparses, d'absences, d'oublis, de doutes, d'hypothèses, d'anecdotes maigres" (Perec 1993).

¹⁵ Così scrive Perec: "Mais, un premier enthousiasme passé, je me suis à moi-même conseillé la prudence, me souvenant fort à propos d'un projet ancien, un peu analogue, intitulé *Fragments d'un Ninipotch*, que je n'ai pas pu tenir plus de six mois (j'en ai relu depuis des passages assez marrants, mais je pense que l'ensemble était foireux)".

costituisca un primo tentativo, seppur fallimentare,¹⁶ di romanzo totale che poi tenterà con *W*.

La struttura tripartita e l'idea del "livre-miroir" che si ripete all'infinito, il metaletterario e la funzione dell'autobiografia spirituale del personaggio Ninipotch costituiscono alcuni degli elementi poi ripresi non solo in *W* ma anche in *Un homme qui dort* dove il personaggio, isolatosi dal mondo, vaga indifferente per la città in uno stato semi-sonnambulismo. Ad osservarlo da vicino quest'ultimo romanzo sembra riprendere il processo di trasformazione che Perec fa subire alla lingua proprio a partire dai *Fragments*, individuando così nei processi di disseminazione e proliferazione citati da Lejeune la nota distintiva delle scritture interrotte di Perec: i progetti abbandonati si integrano in forma diversa all'interno delle opere compiute e di esse diventano parte, facendo sì che il desiderio del romanzo assuma infine le forme della scrittura.

Riferimenti Bibliografici

Agamben G. 2014. *L'uso dei corpi. Homo sacer IV*. Vicenza : Neri Pozza.

Agamben G. 2014. *Il fuoco e il racconto*, Milano: nottetempo.

Barthes R. 2015. *La préparation du roman*. Paris: Seuil.

Bellemin-Noel J. 1972. *Le texte et l'avant-texte*. Paris : Larousse.

Contat M. - Ferrer D. (ed.) 1998. *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*. Paris: CNRS éditions.

¹⁶ Così Perec descrive il progetto a Maurice Naudeau: "Mais, un premier enthousiasme passé, je me suis à moi-même conseillé la prudence, me souvenant fort à propos d'un projet ancien, un peu analogue, intitulé *Fragments* d'un Ninipotch, que je n'ai pas pu tenir plus de six mois (j'en ai relu depuis des passages assez marrants, mais je pense que l'ensemble était foireux)" (Perec 1990: 51).

- Contini G. 1992. *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*. Pisa: Scuola normale superiore.
- Grésillon A. 1994. *Éléments de critique génétique*. Paris : PUF.
- Hay L. 2002. *La Littérature des écrivains*. Paris: éditions Corti.
- Lebrave J-L - Grésillon A. - Viollet C. 1986. "On achève bien les... textes". *Considérations sur l'inachèvement dans l'écriture littéraire. Revue de linguistique*. 34-35. Paris: CNRS, 63-66.
- Lebrave J-L. 2003. "L'écriture interrompue" in *Le Manuscrit inachevé. Écriture, création, communication*. Paris: CNRS, 126-165.
- Lejeune Ph. 1991. *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*. Paris: P.O.L.
- Lejeune Ph. 1996. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Levaillant J. 2003. "Inachèvement, Invention, Écriture d'après les manuscrits de Paul Valéry" in *Le manuscrit inachevé. Écriture, création, communication*. Paris: CNRS, 101-125.
- Perec G. 1974. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée.
- Perec G. 1990. *Je suis né*, Paris : Seuil.
- Perec G. 1993. *W ou le souvenir d'enfance*. Gallimard : Paris
- Perec G. *L'Arbre*, Ms Cote 58, *Fonds Perec*. Bibliothèque de l'Arsenal, Archives et manuscrits. Paris.
- Perec G. *L'Arbre*, Ms Cote 69, *Fonds Perec*. Bibliothèque de l'Arsenal, Archives et manuscrits. Paris.
- Perec G. *Projets et fragments 1964-1971*, Ms Cote 72, *Fonds Perec*. Bibliothèque de l'Arsenal, Archives et manuscrits. Paris.



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo

Università di Napoli L'Orientale
stampato nel mese di dicembre 2022



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

Teorie, Metodologie e Saperi a confronto riunisce alcuni contributi scaturiti dall'intenso scambio intellettuale che ha caratterizzato, nella primavera del 2021, le conferenze della prima edizione dei *Venerdì di Argo*. La natura sperimentale degli incontri, svolti per incoraggiare forme di dialogo e raffronto tra discipline e prospettive teoriche e metodologiche di tradizione anche lontana, si rispecchia nella eterogeneità dei saggi presentati, nella intersezione tra i saperi che i contributi raccolti hanno il merito di testimoniare.

DANIELA TONONI è professoressa associata di Letteratura Francese presso l'Università degli Studi di Palermo. Specialista dell'Oulipo, dell'opera di Georges Perec e di Raymond Queneau, responsabile scientifico del progetto SIR *Textual Genetics and chaotic system. A new approach to the writing process*, ha affrontato nelle sue ricerche le declinazioni e le trasformazioni della scrittura autobiografica, il rapporto con la memoria e la testimonianza. Membro associato dell'équipe *Autobiographie&Correspondances* dell'ITEM (Paris) ha riservato una parte importante della sua ricerca alla critica genetica dedicando una monografia a Queneau (*GénétiQueneau*, UGA, 2019) e curando diversi lavori (*GénétiQue textuelle : approches croisées et études de cas*, (avec Florence Pellegrini) PUB, 2023) in collaborazione con istituzioni straniere.