Bérénice

Fondata nel 1980

RIVISTA QUADRIMESTRALE
DI STUDI COMPARATI E RICERCHE SULLE AVANGUARDIE

Diretta da
Gabriel-Aldo Bertozzi

Angelus Novus Edizioni

Nuovo sito internet di

Bérénice

http://www.angelusnovus.it/berenice
e-mail: angelusnovuspress@gmail.com

Volume stampato con il contributo del
Dipartimento di Studi Comparati
Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara

BÉRÉNICE
Rivista quadrimestrale di studi comparati e ricerche sulle avanguardie
diretta da Gabriel-Aldo Bertozzi
N.S., anno XVI, n. 43, marzo 2010

SOMMARIO

Speciale Dialogismo (a cura di Rosa Maria Palermo Di Stefano)

Rosa Maria Palermo Di Stefano	*Presentazione*	pag.	5
Maria Augusta Coppola	*Sul* Sermo excerptus de libro Regum *ælfriciano e dintorni*	»	7
Sabrina Costanzo	*A proposito di "Traidor" di Reinaldo Arenas*	»	17
Carmela Valentina Davì	*Il Mediterraneo: un dialogo attraverso il mare*	»	25
Maria Rosaria Gioffré	*Dialogismi nell'immagine filmica e televisiva*	»	35
Laura Lucia Rossi	*Progetto «Enthymema»*	»	53
Alessandra Diazzi	*Il dialogismo retorico*	»	55
Daniele Borghi	*I vantaggi del canale* open journal	»	57
Mariavita Cambria	Online Dialogism: the case of online newspaper	»	63
Marzia Trivellini	*Dialogismo e politica: Il messaggio di Gordon Brown*	»	73
Maria Grazia Sindoni	*Models of verbal and non-verbal interaction in Web 2.0 textuality*	»	85
Stefania Sini	*Michail Bachtin in dialogo con il suo tempo*	»	94
Donatella Siviero	*Prefazioni autoriali nel romanzo spagnolo tra Otto e Novecento*	»	105
A. Parysiewicz e T.A. Ostakhova	*Il dialogo tra lingue nei dizionari: il caso russo-italiano*	»	119
A. Parysiewicz	*Intellettuali russi a Messina nell'Ottocento e nel primo Novecento*	»	127
Stefania Taviano	Mimì Aguglia and Sicilian theatre as symbol of Mediterranean identity	»	141
Dario Tomasello	*Tra* Enquêtes *e* En quête*: la scrittura corsar di AbdelFattah Kilito*	»	152

PRESENTAZIONE

di ROSA MARIA PALERMO DI STEFANO

Per la seconda volta *Bérénice* ospita Atti del Convegno su "Testo, Metodo, Elaborazione elettronica". Col n° 22 della rivista (speciale Salon du Livre), si inaugurava la manifestazione messinese; qui si inaugura un suo nuovo corso. Infatti, non potendo in un unico appuntamento accogliere i tanto numerosi partecipanti, il Convegno, per questa VI edizione, si è sdoppiato: un primo nucleo di relatori si è incontrato a Catania (6 e 7 novembre 2008) sul tema delle *Dissidenze*; ad esso ha risposto, in maniera speculare, il gruppo incontratosi a Messina (8 e 9 ottobre 2009), sul tema dei *Dialogismi,* termine questo analizzato nella complessità delle sue accezioni, vale a dire secondo una prospettiva formale, intertestuale e intersemiotica. La nuova formula dà seguito ai suggerimenti di alcuni 'fedeli' della manifestazione, instaurando un percorso tematico ma di ampio respiro.

Bérénice ospita parte delle relazioni di questo secondo gruppo di studiosi; nel contempo, il resto degli interventi – concernente in prevalenza la francesistica e in lingua francese – viene pubblicato nel numero 19 di *Plaisance*.

L'accoglienza sotto le prestigiose copertine di *Bérénice* e di *Plaisance* sancisce il favore con cui il Convegno è ancora accolto.

Gli organizzatori (Rosa Maria Palermo, Domenico Antonio Cusato, Domenica Iaria, Simonetta Micale e Stella Mangiapane) ringraziano il Direttore, prof. Gabriel-Aldo Bertozzi, per l'amicizia, la fiducia e la preferenza loro accordata.

SUL *SERMO EXCERPTUS DE LIBRO REGUM* ÆLFRICIANO E DINTORNI

di MARIA AUGUSTA COPPOLA

La storia fiammeggiante e tormentata della ricca, seducente, invidiata Gladys Eysenach […] che dagli uomini è stata amata con furore e dedizione assoluti, e che sopra ogni altra cosa ha voluto continuare a esserlo, e per riuscirci ha calpestato con inconsapevole e disperata ferocia chi le stava attorno – arrivando fino a uccidere, è narrata magistralmente da Irène Némirovsky sotto il titolo *Jézabel*[1]. L'ascendenza del nome è dichiarata, leggendosi presto, nell'opera, il richiamo all'*Athalie* di Racine. Nella scena d'esordio del romanzo[2], ambientata nell'aula del tribunale in cui Gladys Eysenach subisce il giudizio per l'omicidio del giovane studente Bernard Martin, suo presunto amante, il sogno della protagonista della tragedia biblica raciniana in cui le si mostra la madre Gezabele affiora nelle parole del teste Constantin Slotis: quel sogno è quanto il suo vicino di camera Bernard Martin gli ha recitato – egli riferisce – in risposta alla sua pungente osservazione sulla visita della bella signora sconosciuta[3]. Nel corso della storia, come a Jezabel Bernard si riferirà parlando di Gladys con la sua amata Laurette[4], e così continuerà a nominarla nei suoi soliloqui[5] – in parte, peraltro, idealmente rivolti alla ragazza, partita per la Svizzera, purtroppo tardivamente, allo scopo di curarsi –; e così, infine, una volta appreso della morte di Laure, la identificherà, animato da un odio più violento che mai che lo sospingerà a rivedere ancora una volta la donna – il lettore sa ormai che è sua nonna! – in un incontro fatale per entrambi[6].

Per chi abbia familiarità con la tragedia raciniana *Athalie* il nome Jezabel costituisce una via di accesso alla lettura della storia della bella Gladys che può anche condurre a supporre l'esi-

stenza del legame di parentela tra la donna e il giovane prima che la trama del romanzo lo sveli; in ogni caso, suggerisce una precisa collocazione del personaggio, un "mostro" dalla insaziabile avidità di potere. Ma se tale familiarità è ipotizzabile come ovvia, pare[7], nella Francia degli anni '30, all'epoca cioè della pubblicazione dell'opera della scrittrice russa rifugiatasi in quel paese con la famiglia allo scoppio della rivoluzione d'ottobre, c'è da chiedersi se lo sia per la attuale vasta platea di lettori del romanzo della Némirovsky[8].

Pur non annoverandosi tra i personaggi, perché gli avvenimenti portati in scena nella "tragedia tratta dalla Sacra Scrittura" che Racine stampò nel 1691[9] si svolgono dopo la morte di Gezabele[10], ella vi è menzionata con relativa frequenza e in modo tale da risultare presenza tutt'altro che secondaria. Madre della sanguinaria superba regina Atalia, Gezabele è più volte ricordata come tale, in qualche caso insieme con il marito, il re Acab: la nominano Abner "uno dei principali ufficiali del re di Giuda", il gran sacerdote Ioiadà e Atalia stessa; talora, nell'evocazione di eventi del passato, si dice di circostanze della sua vita, in particolare dell'orribile fine da lei conosciuta; infine, Gezabele occorre quasi sinonimo di efferatezza[11]. Non c'è atto della tragedia in cui non risuoni il nome della regina idolatra, che soprattutto indimenticabile campeggia dopo che, nella quinta scena del secondo atto, Atalia narra dell'inquietante sogno – potente invenzione scenica di Racine – in cui la madre le era apparsa commiserevole nel preannunciarle, quale sua degna figlia, la prossima sconfitta ad opera del Dio dei Giudei.

Nella *Athalie* dunque, noto esempio di ri-Scrittura[12], Gezabele occupa spazio considerevole; uno spazio, però, che nella narrazione degli eventi che si verificano alla morte del re Acazia, le è accordato da Racine, non dal testo biblico. Qui, infatti, di Atalia, che viene citata per la prima volta in *2 Re* 8,26 nella genealogia dei re di Giuda, in quanto madre di Acazia[13], e la cui storia, che costituisce la materia della tragedia raciniana, è narrata in *2 Re* 11,1-20 e in *2 Cr* 22,10-23,15, la madre Gezabele non è mai ricor-

data[14]. Ma l'insistito richiamo al rapporto di sangue che lega Atalia a Gezabele serve a caratterizzare, nella tragedia, più e meglio di qualsivoglia indicazione, la regina usurpatrice che tenta di sterminare la stirpe davidica. Gezabele, infatti, al di là della pur negativa rappresentazione offertane dalla Bibbia[15], è personaggio divenuto ben presto, nella tradizione letteraria, incarnazione stessa del male, emblema di empietà e turpitudine[16]. E' nello spazio di questo immaginario su Gezabele, più che consolidato ai suoi tempi, che Racine evidentemente si muove impiegando la figura nella sua tragedia: da lei si riverbera su Atalia, non può non riverberarsi su Atalia, in forza del rapporto filiale[17], la luce fosca che da Gezabele promana. Non a caso, nella prefazione alla tragedia, Racine segnala la notoria malvagità in particolare di Gezabele, pur attribuendo ad entrambi i genitori di Atalia la fama di persecutori sanguinari dei profeti[18].

Come testimonianza letteraria precoce del processo di radicalizzazione ed estremizzazione degli aspetti negativi che ha conosciuto in letteratura la figura di Gezabele[19] può ben addursi il *Sermo excerptus de libro Regum*, l'opera dalla cui analisi il presente lavoro ha preso avvio, incrociando poi casualmente il romanzo di Irène Némirovsky. Tramandato nella collezione in prevalenza a carattere agiografico, nota come *Lives of Saints*, che Ælfric allestì tra il 992 e il 1002, il *Sermo* è un testo poco studiato del pur studiatissimo Ælfric, esponente di spicco del movimento riformatore benedettino fiorito in Inghilterra nel tardo periodo anglosassone, abate di Eynsham, prolifico ed elegante scrittore: redatto nella caratteristica prosa ritmica allitterante ælfriciana, è una drastica riduzione dei libri biblici corrispondenti, nella odierna denominazione, al "*Libro dei Re*" cui si viene espressamente rinviati nel titolo come alla fonte dell'*excerptus*, vale a dire i due *Libri di Samuele* e i due dei *Re*[20]. Suo esplicito intento è offrire, con la narrazione delle vicende di alcuni dei sovrani di Israele e di Giuda, un paradigma di retta condotta di vita nella fedeltà a Dio.

La composizione si apre ricordando in estrema concisione Saul, il primo re del popolo di Israele, e Davide, suo successore,

del quale anche si menzionano alcune delle straordinarie imprese, da lui compiute prima di diventare re (rr. 1-36). Con una breve frase di passaggio (rr. 37-44), che segnala l'omissione del racconto delle vicende di molti di coloro che regnarono su Israele, si arriva, d'un balzo, ad Acab. A questo punto la narrazione si distende. Sebbene numerosissimi dati vengano in ogni caso tralasciati, si leggono con relativa puntualità gli accadimenti che si svolgono durante il periodo di sovranità di quel re, sino alla sua miseranda morte (rr. 45-226). A seguire, si leggono gli eventi che si verificano durante i periodi di regno di Acazia e Ioram, i due figli di Acab che gli succedettero (rr. 227-336); infine, la storia di Ieu (rr. 337-385). Una frase riassuntiva (rr. 386-388) – in parte identica a quella che marca il salto narrativo dal regno di Davide a quello di Acab – fa sorvolare lunghi tratti del testo biblico. Il filo della narrazione riprende ricordando quattro re del regno di Giuda (rr. 388b-472). Con la dichiarazione dell'impossibilità di riferire le svariate vicende dei re d'Israele o le modalità di vita di quel popolo il racconto termina.

Gezabele entra in scena in quanto moglie di Acab, citato come esempio di re malvagio che in dispregio del Creatore aveva scelto di servire Baal: ella viene immediatamente caratterizzata quale *forcu͛ ost wifa*[21] 'la più infame delle donne' e detta di natura crudele; si aggiunge, inoltre, che ella indusse il marito ad ogni sorta di iniquità, così che insieme irritarono Dio con le loro nefandezze (rr. 49-52). Per l'ascoltatore o il lettore del *Sermo* l'immagine della regina si staglia, dunque, da sùbito netta, in tutta la sua negatività. La comparazione con il luogo del testo biblico corrispondente permette di cogliere l'atteggiamento di Ælfric verso il personaggio[22]: in *1 Re* 16,31 molto sobriamente è detto che Acab, del quale si è riferita la malvagità e l'idolatria, "*insuper duxit uxorem Jezabel, filiam Ethbaal, regis Sidoniorum*": non vi si qualifica dunque in alcun modo la donna, mentre si continua a dire della cattiva condotta di Acab agli occhi del Signore. Beninteso, negli elementi che identificano la sposa del re sono impliciti gli aspetti da cui si evolverà la cattiva fama di Gezabele: si tratta di una straniera – è la

principessa della casa regnante di Tiro - ed è dedita al culto di divinità altre da Jahweh.

Aggiunte rispetto al testo biblico che sono reiterate esplicite indicazioni delle qualità negative di Gezabele si registrano più d'una volta lungo il *Sermo.* Allorché la regina per ritorsione contro Elia, che ha ucciso i profeti di Baal suoi protetti, giura per le sue divinità di sopprimere il profeta (*1 Re* 19,2), Ælfric specifica che il giuramento avviene *mid syrwigendum mode* 'con disposizione d'animo ingannevole' (r. 157). Elia se ne andrà, intimorito (*1 Re* 19,3); per Ælfric *for-fleah helias ˛æt fracode wif* 'Elia fuggì dalla donna malvagia' (r. 160). Poco oltre, nel corso della narrazione dell'episodio della vigna di Nabot acquisita con fraudolenza dalla regina per il marito, la menzione della moglie del re è accompagnata la prima volta dall'aggettivo *yfel* 'cattivo' (r. 182), la seconda da *hetelic* 'maligno' (r. 194). Nel menzionare i genitori di Acazia, il primo dei figli di Acab a succedergli, la regina è qualificata ancora una volta *fracod* 'malvagia'(r. 229). L'aggettivo *awyrigende* 'maledetto' (r. 324), invece, che accompagna il nome della regina menzionata quando vengono ricordati a Ieu i motivi per cui Dio onnipotente lo ha unto come re d'Israele, vale a dire perché stermini la stirpe di Acab e Lo vendichi delle malefatte di Gezabele, anticipa il *maledictam* con cui Ieu si riferisce a lei quando, dopo aver mangiato e bevuto, ordina infine che si vada a seppellirla (*2 Re* 9,34).

Ben oltre la breve qualificazione dispregiativa, addizionale rispetto alla Scrittura, va invece un luogo testuale in cui l'orientamento verso la svalutazione della figura di Gezabele, che emerge di nuovo in tutta evidenza, mostra implicazioni sul versante della sessualità sinora non considerate, ma importanti nel costituirsi al negativo della sua immagine. Mi riferisco al brano che narra della terribile morte della regina, gettata giù dall'alto del palazzo in cui si trova, calpestata dalle zampe dei cavalli e lasciata così a lungo insepolta da essere divorata dai cani. La vivida, drammatica scena che offre il testo biblico (*2 Re* 9,30-37) mostra all'inizio Gezabele che, saputo dell'arrivo del vittorioso Ieu, "*depinxit oculos suos stibio, et ornavit caput suum, et respexit per fenestram ingredientem Jehu per por-*

tam". Tra i commentatori biblici si discute se la rappresentazione di Gezabele che guarda dalla finestra con gli occhi dipinti e la testa ornata la qualifichi come prostituta sacra, o addirittura come la divinità stessa[23], oppure se in tale rappresentazione sia da vedere il regale comportamento di una donna che è conscia dell'approssimarsi della morte e con dignità va ad essa incontro. Sulla posizione assunta da Ælfric nell'intendere il passo, invece, non sembra si possano nutrire dubbi. Nel *Sermo*, Gezabele viene appellata nel contesto per due volte *sceande* 'svergognata' (r. 344 e r. 350), in un caso a spiegazione del termine *hæts* 'maliarda' (r. 350). Tali appellativi, entrambi evidentemente privi di riscontro nella Bibbia, risuonano come echi di due notazioni precedenti sulla deprecabile condotta di vita tenuta da Gezabele durante il periodo di sovranità del figlio Ioram. La prima è aggiunta di Ælfric. Nel dire dell'ascesa al trono di quel re, egli annota che la madre del sovrano viveva in maniera indegna (rr. 270-272):

> and his modor gezabel manfullice leofode
> on fulum forligere and on ælcere fracodnysse
> o‿*æt* godes wracu hire wælhreownysse geendode.

"e sua madre Gezabele visse peccaminosamente in turpe immoralità e ogni malvagità finché la vendetta di Dio non pose fine alla sua crudeltà".

La seconda precede di poco, nel testo, i due appellativi segnalati ed è messa in bocca a Ieu, che rinfaccia al re Ioram il comportamento immorale nonché la pratica della magia della madre di lui (r. 332 s.):

> Gyt ðinre modor manfullan forligr
> and fela unlybban syndon forðgenge.

"Le peccaminose immoralità di tua madre e le molte magie perdurano".

Questa seconda notazione ha corrispondenza nel versetto 22

di *2 Re* 9: "*Cumque vidisset Joram Jehu, dixit: Pax est, Jehu? At ille respondit: Quæ pax? Adhuc fornicationes Jezabel, matris tuæ, et veneficia ejus multa vigent*", che si interpreta come indicazione dell'esercizio da parte di Gezabele di pratiche legate al culto di falsi dèi[24].

A voler tirare le somme sulla presentazione di Gezabele nel *Sermo*, si potrebbe dire che dalle mani di Ælfric la regina esce con un make-up pesante, nei colori di moda.

[1] Pubblicato nel 1936, il romanzo è apparso nel 2007 a Milano, per i tipi Adelphi ("Biblioteca Adelphi", 508), nella traduzione italiana di L. Frausin Guarino, conservando per titolo il nome *Jezabel. ?* La citazione d'apertura proviene dal risvolto di copertina di questa edizione. A tale edizione ci si riferirà anche in seguito per ogni rinvio all'opera.

[2] Precede la scansione della narrazione in capitoli, nei 22 capitoli di lunghezza ineguale, ma costantemente brevi (i due più ampî, vale a dire il quarto e il tredicesimo, non si estendono oltre le 10 pagine) in cui si ripercorre la storia di Gladys, una lunga parte (di 37 pagine) che coglie la vicenda nel suo drammatico punto d'arrivo. Da questo culmine la storia poi si snoderà, riavvolta su se stessa, a cominciare dal primo ballo della fanciulla Gladys, a Londra, "in una lontana e magica sera di giugno" (p. 47) in cui quella che era stata "una bambina, fragile e triste, di fianco a una madre detestata […] si sentiva donna, bella, ammirata, ben presto amata…Amata…" (p. 48).

[3] "«[…] E che cosa ha risposto?». «Mi ha recitato il sogno di Athalie, signor presidente». «Che cosa?». «"Mia madre Jezabel mi si è innanzi mostrata…". E' Racine, no?»" (p. 41).

[4] "'Tu torna, pensa solo a tornare, e vedrai, le farò sputare sangue, a quella donna, fino all'ultima goccia… Vuoi sapere il suo nome?...Si chiama Jezabel… Non capisci, ma non importa…Anch'io non so niente di te, ma ti amo…Ti amo tanto, Laure… Quando tornerai, ti comprerò bei vestiti, gioielli, tutto con il denaro di Jezabel…Vedrai, cara, vedrai…" (p. 175).

[5] "Laurette…mia povera cara…Sei spacciata , va' là…E dire che con i soldi di Jezabel avrei potuto comprarti dei dolci, dei vestiti… Avresti potuto avere un po' di felicità, povera piccola…E invece no, neanche questo… Neanche questo hai avuto…" (p. 177). "Ah, basta che guarisca, che ritorni, e farò sputare l'anima a Jezabel, le prenderò tutto quello che possiede… La tormenterò, le farò maledire il giorno in cui è nata…

Nella sua mente andava formandosi uno strano legame fra la sua amante e la donna che lui chiamava Jezabel, come la terribile madre di Athalie" (p.178).

[6] "«[…] Vorrei prendere Jezabel per le spalle e scuoterla, scuoterla, scuoterla, » pensò con rabbia «fino a far cadere quella maschera imbellettata!... Oh, come la odio! … E' lei la causa di tutto! […]»" (p. 181). "«Un anno di questa vita, una sbornia la domenica, e dimenticherò Laure… Dopo tutto, ho vent'anni… Non voglio crepare

di dolore… Non voglio,» ripeté con cupo accento di sfida, rivolto a un dio invisibile «sì, ma…i soldi di Jezabel… Quel denaro guadagnato così facilmente… Donne di questo tipo corrompono tutto quello che toccano…»" (*ibid*). "«A Jezabel dirò… Oh, se ne ricorderà, di questa notte! […] E' una notte di festa, Jezabel starà sicuramente ballando in qualche veglione, se non sta facendo l'amore in casa sua… Balla e si diverte… Quella vecchia, quello spettro, quel mostro!... Ma no! Perché dire così? Sembra giovane. Vecchia, vecchia, vecchia strega, » ripeté in un cupo delirio «questa notte la farò piangere! Voglio vedere le sue lacrime…»" (p.182).

[7] Nella recensione di M. Bertini al romanzo, apparsa in "L'indice", leggo che la tragedia era "testo canonico delle scuole del tempo". In ogni caso, in *La vita di Irène Némirovsky* di O. Philipponat e P. Lienhardt, appena pubblicata da Adelphi ("La collana dei casi", 80), apprendiamo che il nonno materno di Irène, Jonas, che padroneggiava il francese, sapeva recitare il sogno di Athalie (p. 36) e lo faceva recitare alla nipotina (p. 257).

[8] All'iniziale successo goduto per l'appunto negli anni '30 dalla scrittrice subentrò per lei un periodo di oblio legato alla tragica sua vicenda personale. Com'è noto, in quanto ebrea, fu colpita dalle leggi sui "cittadini stranieri di razza ebraica" promulgate in rapida successione nell'ottobre del 1940 e nel giugno del 1941 e visse emarginata, ma continuando a scrivere con impegno, pur nella lucida convinzione dell'esito negativo della situazione. Arrestata nel luglio del 1942, fu trasferita nel campo di concentramento di Ausschwitz dove di lì a poco trovò la morte. Soltanto molti anni dopo la fine della guerra vennero pubblicate le opere da lei scritte prima dell'arresto. Riscoperta, la Némirovsky conosce oggi una rinnovata meritata notorietà. In Italia le sue opere sono stampate da Adelphi, salvo *Un bambino prodigio*, del 1926, pubblicato a Firenze, da La Giuntina nel 1995. Due racconti brevi, *Notte in treno* e *Giorno d'estate* sono stati stampati a Pistoia da Via del Vento, rispettivamente nel 2008 e 2009.

[9] La stampa in due edizioni , una in-4º e una in-12º, fu preceduta da tre recite o «prove» che ebbero luogo a Saint-Cyr dinanzi ad una cerchia ristretta di pubblico. Sulla storia delle rappresentazioni e della fortuna della tragedia, nonché sulle traduzioni in italiano, informa la *Nota* premessa alla traduzione allestita da M. Ortiz, in Jean Racine, *Teatro*, Firenze, Sansoni, 1963.

[10] Sùbito dopo aver ragguagliato su taluni aspetti della situazione storica rappresentata, al fine di consentire una lettura senza intoppi della sua tragedia, Racine, nella prefazione all'opera, afferma che ne è soggetto "Joas reconnu et mis sur le Trône" e che pertanto la tragedia si sarebbe dovuta intitolare *Joas*. "Mais la plupart du monde n'en ayant entendu parler que sous le nom d'Athalie, je n'ai pas jugé à propos de la leur présenter sous un autre titre, puisque d'ailleurs Athalie y joue un personnage si considérable, et que c'est sa mort qui termine la Pièce." Si cita da Racine, *Œuvres complètes*. I. *Théâtre – Poésie*. Édition présentée, établie et annotée par G. Forestier, Paris, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), 1999, p. 1010.

[11] Per 10 volte occorre, nella tragedia, il nome Jézabel: I 1 (˜ 2), I 2 (˜ 2), II 5, II 9, III 5, III 6, IV 3, V 6. L'esito del mio censimento ha trovato conforto nella *Concordance du Théâtre et des Poèsies de Jean Racine*. Tome II, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1968. – Alle occorrenze indicate va aggiunta l'allusione in II 7:

Atalia mena vanto della vendetta con cui ha risposto alle sventure subite dai suoi familiari, tra queste ricordando la morte della madre, il cui nome, peraltro, in questo caso, non menziona.

[12] P. Boitani, *Ri-Scritture*, Bologna, il Mulino, 1997, cita l'*Athalie* di Racine, innumerevoli essendo i possibili esempi da addurre, tra i primi nomi che gli vengono in mente (p. 8).

[13] Pochi versetti prima, a lei si allude, in quanto moglie di Ioram re di Giuda, senza però menzionarne il nome, come figlia di Acab (2 *Re* 8,18).

[14] Anche nei due riferimenti che si leggono nelle *Cronache*, della madre di Atalia non si fa menzione: nel primo (*2 Cr* 21,6) ella, moglie di Ioram, è detta figlia di Acab; nel secondo (*2 Cr* 22,2) è detta figlia di Omri.

[15] Una rappresentazione in cui viene da molti riconosciuto, peraltro, un momento di grandezza: con coraggio, infatti, la regina sarebbe andata dignitosamente incontro alla morte. Ma in merito ved. oltre. – Su Gezabele nella Bibbia informa l'esauriente «voce» *Isebel* di W. Thiel in *Religion in Geschichte und Gegenwart*. Vierte, völlig neu bearbeitete Auflage, Tübingen, Mohr Siebeck, 2001, vol. 4, col 246. Congruo spazio le è dedicato tanto nella rassegna di figure femminili veterotestamentarie fatta da M. C. Callaway, *Women in the Old Testament*, in *What the Bible really says*, ed. by M. H. Smith and R. J. Hoffmann, New York 1993, pp. 197-211, tanto nel contributo di P. R. Ackroyd, *Goddesses, Women and Jezebel*, in *Images of Women in Antiquity*. Edited by A. Cameron and A. Kuhrt, London, Routledge,1983, pp. 245-259.

[16] Il fenomeno, che si osserva già nelle opere esegetiche relative ai *Libri dei Re*, in cui di Gezabele si narra, può essere seguito lungo i secoli in innumerevoli testi letterari appartenenti ai generi letterari più disparati, sino ai nostri giorni. E' particolarmente vivo nel mondo anglofono, dove può arrivare anche alla banalizzazione, ovvero scadere nell'uso volgare. – Alla figura di Gezabele nel Medioevo J. M. Ziolkowski dedica il primo capitolo (pp. 5-24) della sua monografia *Jezebel. A Norman Latin Poem of the Early eleventh Century*, New York - Bern - Frankfurt a.M. - Paris, Lang ("Humana Civilitas", 10), 1989. Una panoramica sull'immagine di Gezabele in letteratura, a partire dalla delineazione che ne fa il testo biblico, offre J. H. Gaines, *Music in the Old Bones. Jezebel Through the Ages*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1999.

[17] Significativa nel senso indicato appare la sovrapposizione dell'una figura sull'altra nelle parole di una fanciulla del Coro, nella scena finale dell'atto secondo:

Pendant que du Dieu d'Athalie,
Chacun court encenser l'autel,
Un Enfant courageux publie
Que Dieu lui seul est éternel,
Et parle comme un autre Élie
Devant cette autre Jézabel.

[18] "Joram, Roi de Juda [...] épousa Athalie fille d'Achab et de Jézabel, qui régnaient en Israël, fameux l'un et l'autre, mais principalement Jézabel, par leur san-

glantes persécutions contre les Prophètes" , *ed.cit.,* p. 1010.

[19] Anche se non mancano opere che di Gezabele offrono un'immagine positiva. Le segnala debitamente Gaines nella monografia sopra citata.

[20] E' la versione latina di Gerolamo ad intitolare *Libro dei Re* l'opera, articolata in 4 parti, che i LXX, dando ad essa il titolo *Libro dei Regni*, avevano formato unendo il libro profetico attribuito a Samuele, scisso in due libri, ai due libri dei Re.

[21] Si cita, anche in seguito, dall'edizione dei *Lives of Saints* allestita da W. W. Skeat, London ("Early English Text Society", Old Series 76,82,94,14), 1881-1900 ; rist. in 2 voll. 1966. Le traduzioni sono mie. – Converrà ricordare che Skeat stampa il testo secondo le convenzioni osservate nella stampa di versi.

[22] D'altronde il giudizio di Ælfric su Gezabele non si ricava soltanto dal *Sermo*. Gezabele è da lui ricordata, infatti, anche nell'omelia sulla decollazione di San Giovanni Battista (29 agosto), appartenente alla raccolta dei *Sermones Catholici* (ed. P. Clemoes, Oxford, Oxford University Press, 1997): in quanto responsabile dell'uccisione di Nabot, è menzionata insieme con Erodiade e Dalila tra gli esempi di donne malvage, più temibili di qualsiasi bestia feroce. Sulla fonte utilizzata da Ælfric per il brano si veda M.Godden, *Ælfric's Catholic Homilies. Introduction*, *Commentary and Glossary*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 273.

[23] Così Ackroyd, *op.cit.*, p. 258. Callaway, *op.cit.*, p. 205, ravvisa nell'immagine della donna che guarda fuori dalla finestra – probabilmente derivata dalla letteratura dei popoli vicini di Israele – l'atto convenzionale con cui una prostituta, mostrando le proprie attrattive, palesava la sua disponibilità. Descrizione degradante per una donna nell'Antico Testamento, varrebbe per lei la qualifica di prostituta. Ma vedi il commento al luogo in J.A.Montgomery, *A Critical and Exegetical Commentary on The Books of Kings*, ed. by H.S. Gehman, Edinburgh, Clark ("The International Critical Commentary", 2), 1951, rist. 1967, p. 403, e la nota in *II Kings.* A New Translation with Introduction and Commentary by M. Cogan and H. Tadmor, Garden City, N.Y., Doubleday Company ("The Anchor Bible", 11), 1988, p. 111 s.

[24]Cogan- Tadmor, *op.cit.*, p. 110; Montgomery, *op.cit.*, p. 401 s.

A PROPOSITO DI "TRAIDOR" DI REINALDO ARENAS

di SABRINA COSTANZO

Nelle pagine della propria autobiografia, dal titolo *Antes que anochezca*, lo scrittore cubano Reinaldo Arenas, dopo aver riferito della persecuzione subita nell'Isola – per la sua natura di scrittore indipendente, nonché di omosessuale – e aver narrato dell'esilio negli Stati Uniti, mette a confronto i due Paesi, asserendo che:

> La diferencia entre el sistema comunista y el capitalista es que, aunque los dos nos dan una patada en el culo, en el comunista te la dan y tienes que aplaudir, y en el capitalista te la dan y uno puede gritar […].[1]

L'animosità nei confronti del regime castrista, da una parte, e la delusione per il sistema americano, dall'altra, sono gli elementi che fungono da fili conduttori, tra le altre opere, al volume denominato *Adiós a mamá*, in cui il complesso percorso – geografico, politico e culturale – realizzato dall'autore è immediatamente posto in evidenza dal sottotitolo, *De La Habana a Nueva York*. Si tratta di una raccolta di racconti, eterogenei in quanto a estensione, contenuto e momento di redazione. Le informazioni offerte dal peritesto ne consentono la precisa collocazione temporale all'interno di un arco che va dal 1963, anno di stesura di "Algo sucede en el último balcón", al 1987, anno della genesi di "La gran fuerza".

In questo lavoro si prenderà in esame il racconto che inaugura la raccolta, composto nel 1974 e intitolato "Traidor". La storia che vi si narra, ambientata in una futura – e, pertanto, immaginaria – era post-castrista, ruota intorno a tre figure, carenti di uno statuto anagrafico, che si rappresentano nel testo attraverso

altrettanti pronomi: *yo*, *usted*, *él*. A mano a mano che la narrazione procede, gli elementi forniti consentono di ricostruirne, seppure parzialmente, le identità.

La prima persona designa, evidentemente, l'istanza dell'enunciazione. Il racconto si presenta, infatti, come il lungo e ininterrotto fluire dei pensieri e dei ricordi del personaggio focale che, solo più tardi, scopriremo essere una ormai anziana signora vissuta a Cuba sotto il governo di Fidel. Il suo discorso assume da subito il valore di una testimonianza resa ad un anonimo interlocutore, al quale la donna si rivolge ripetutamente con l'appellativo di *usted*. È quanto accade già nell'*incipit* della narrazione:

> Hablaré rápido y mal. Así que no se haga ilusiones con su aparatico […]. Aunque no sé, a lo mejor si hablo mal la cosa sea aún mejor para usted.[2]

Anche per questa figura il racconto manca, per dirla con Barthes, di "informanti"[3]. La sua identità si definisce, pressoché esclusivamente, nel contrasto con l'intervistata. Attraverso le parole di quest'ultima, il rapporto tra i due personaggi si propone nelle coppie antitetiche *vieja/joven* e *nosotros/ustedes*. La prima dicotomia denuncia, evidentemente, il divario generazionale che intercorre tra l'anziana e il suo intervistatore. La seconda, indicando i due soggetti attraverso dei pronomi plurali, rafforza la carenza di individualità che li contraddistingue e ne mette in evidenza la natura di rappresentanti di momenti storico-sociali diversi.

Coevo e, dunque, compartecipe delle esperienze dell'intervistata è, invece, quello che deve considerarsi il vero protagonista, benché *in absentia*, del racconto. La rievocazione dell'anziana donna ripercorre, infatti, i momenti più salienti e tribolati della vita di questa terza figura diegetica, a cui ci si riferisce per mezzo dell'uso del pronome *él*. Si tratta di un controrivoluzionario finito al servizio del regime e, paradossalmente, giustiziato come castrista in seguito alla caduta dello stesso. L'epilogo della vicen-

da, oltre a palesare il significato tragicamente ironico del titolo – "Traidor" –, fornisce il dato più significativo nella ricostruzione delle identità messe in gioco nel racconto. Vi si rivela che le informazioni carpite dall'intervistatore, relativamente alle vicissitudini attraversate dal dissidente, non rispondono a una mera curiosità giornalistica, come è dato supporre in un primo momento, bensì a un interesse filiale. Il testo si conclude, infatti, con le seguenti, inaspettate parole della donna:

> […] de pie ante el pelotón libertario que lo fusilaría gritó: "¡Abajo Castro! ¡Abajo la tiranía! ¡Viva la Libertad!"… Hasta que la descarga cerrada lo enmudeció, estuvo repitiendo aquellos gritos. Gritos que la prensa y el mundo calificaron de "cobarde cinismo". Pero que yo, escríbalo ahí por si no funciona el aparitico, puedo asegurarle que fue lo único auténtico que dijo *su padre* en voz alta durante toda su vida.[4]

La sinteticità con cui viene riferito lo scioglimento dell'intreccio, nell'ultimo paragrafo del racconto, provoca un brusco crollo della tensione narrativa che caratterizza le undici pagine precedenti. A generare quel crescendo di *pathos*, che scandisce la sempre più impaziente attesa, da parte del controrivoluzionario, di un cambiamento, di un sovvertimento del sistema politico vigente, concorre ciò che Genette definisce il modo della narrazione[5].

Come si diceva, il testo si costituisce del discorso immediato – nel senso, inteso dal critico francese, di "immediatamente emancipato […] da qualsiasi tutela narrativa"[6] – e ininterrotto di un'anziana signora che, davanti ad un registratore, si abbandona ai propri pensieri, all'avvicendarsi di considerazioni e ricordi, in un continuo passaggio – per lo più con effetto comparativo – dal presente diegetico al passato. A prima vista, il racconto sembra, dunque, constare del flusso di coscienza di un personaggio focale, alla presenza di un tacito ascoltatore. A ben guardare, tuttavia, la situazione comunicativa proposta al suo interno è molto più complessa. Vi sono dei momenti in cui la figura dell'astante smette di delinearsi come mera istanza di ricezione – la cui pre-

senza è denunciata esclusivamente dalle apostrofi con cui la donna vi fa riferimento – per assolvere ad una funzione più importante. Le modalità secondo cui si sviluppa il discorso dell'intervistata lasciano intuire, a tratti, una partecipazione attiva dell'interlocutore al processo comunicativo, nonostante i suoi enunciati non figurino nel testo.

Si pensi, innanzi tutto, ai numerosi interrogativi, privi di replica, posti dall'anziana. In qualche caso, essi possono intendersi come quesiti di natura retorica e, pertanto, l'assenza di riscontro non stupisce. In altre occasioni, si tratta di richieste di rassicurazioni, per le quali la mancanza di risposta pare inammissibile. Si veda il seguente esempio:

> ¿Qué digo, qué estoy diciendo? ¿Es cierto que puedo decir lo que me da la gana? ¿Es verdad? Dígamelo.[7]

Il tono perentorio – suggellato dall'imperativo finale – con cui la donna si rivolge al proprio intervistatore mette in evidenza come le conferme chieste siano la *conditio sine qua non* per il prosieguo delle confidenze rese dalla stessa. Se ne deduce che la carenza di responso riscontrata nel testo non è il riflesso di un reale silenzio dell'interlocutore ma, piuttosto, il frutto dell'elisione dei suoi interventi dal racconto.

Ulteriori elementi di denuncia della cooperazione dell'*usted* alla comunicazione diegetica sono quelle affermazioni della signora che possiedono un chiaro valore di replica a considerazioni o domande omesse dall'opera. Nella prima pagina, ad esempio, si legge:

> […] tiene usted que quedarse ahí, de pie, o sentarse en esa silla sin fondo –sí, ya sé que se están vendiendo fondos– y preguntarmevi.[8]

Nella proposizione riportata per inciso, introdotta dall'affermazione olofrastica ("sí"), può evidentemente riconoscersi una risposta ad un enunciato non riferito. Meritevole di attenzione è anche il verbo con cui si conclude la dichiarazione, "preguntar-

me". Esso implica, innegabilmente, l'alternarsi della donna e del suo intervistatore nei ruoli di emittente e ricevente del messaggio.

Alla luce di tali elementi appare, dunque, chiaro come le incongruenze, i salti temporali, i bruschi cambiamenti di tema che caratterizzano l'eloquio della testimone non siano frutto di una libera associazione di idee, ma di uno scambio di battute che giunge al lettore in maniera censurata.

La peculiare tipologia comunicativa proposta da Arenas potrebbe definirsi come "monodialogo". Essa non può, infatti, ricondursi alle forme rispettivamente del monologo e del dialogo, ma mutua delle caratteristiche da ciascuna di esse. Lo scrittore cubano astrae, dal contesto dialogico a cui appartiene, il discorso di un personaggio, per riproporlo all'interno di un racconto che ne ammette in maniera esclusiva la voce.

Può essere interessante analizzare le motivazioni e le intenzioni che soggiacciono all'adozione di una simile strategia. Sarebbe, infatti, erroneo ipotizzare che il fine ultimo di tale scelta sia quello di conferire maggiore incisività alla testimonianza della donna. Proprio le sue parole, d'altra parte, forniscono le chiavi di lettura fondamentali per la comprensione dei propositi perseguiti dall'autore. L'elisione della voce dell'*usted* dal testo appare, innanzi tutto, come la conseguenza dell'estraneità del personaggio al contesto storico-sociale vissuto e rievocato dall'intervistata. Quest'ultima denuncia più volte, lungo il suo discorso, l'incredulità nonché l'incapacità di intendimento mostrate dal suo interlocutore, attraverso dichiarazioni quali "ya veo que no me cree"[9], "no me entiende"[10], "ésas son cosas que no se pueden entender si no se han padecido"[11].

A sottolineare la discrepanza di esperienze che separa le due figure concorre anche l'aspetto linguistico. Sono molteplici i momenti in cui l'anziana digredisce dal proprio racconto, per riflettere brevemente sulla desuetudine di lemmi in voga durante l'era castrista:

> Así que me pide usted que hable, que aporte, que coopere –perdón, sé que este lenguaje no es de esta época– […].[12]

> […] los criminales ajusticiados (*ajusticiados*, ¿ésa es aún la palabra?) […].[13]

> Trabajo ha costado […] superar esas "tendencias" –¿así se llaman todavía?–.[14]

Il divario cognitivo che intercorre tra i personaggi ne rivela, come si diceva, la natura di rappresentanti di due diverse generazioni. A tale proposito, la donna dimostra una forte coscienza del proprio ruolo quando, rivolgendosi al giovane, afferma di rendergli la sua testimonianza "Sólo para demostrarle que sin nosotros ustedes no son nada"[15]. Alla luce di tale rivendicazione, la scelta di Arenas pare rinviare a un ulteriore significato. Il privilegio comunicativo concesso all'anziana assume il valore di una rivalsa della generazione privata del diritto di parola e di pensiero – "entonces no se podía pensar"[16] – su quella beneficiata della "libertad de 'expresión'"[17]. Questa interpretazione trova conferma in un'altra peculiarità del racconto. Alla forma monodialogica che caratterizza la comunicazione diegetica si contrappone il frequente ricorso al dialogo rintracciabile sul piano metadiegetico. La vicenda rievocata dalla donna – avente per protagonista il controrivoluzionario deceduto – deve, infatti, intendersi come una narrazione di secondo grado, all'interno della quale è possibile apprezzare il ripetuto passaggio dalla diegesi alla mimesi. Si veda il seguente esempio:

> No participe en nada, váyase –¿se puede ir uno ahora?–. Es increíble. Irse… "Si pudiera irme", me decía él, me lo susurraba, luego de haber llegado de una jornada infinita; luego de haber estado tres horas aplaudiendo, "si pudiera irme, si pudiera, a nado, otra cosa es ya imposible, remontar este infierno y perderme…" Y yo: *Cálmate, cálmate, bien sabes que es imposible, pedazos de uñas traen los pescadores.*[18]

Nel brano citato possono rilevarsi le diverse forme secondo cui si rappresenta la comunicazione, rispettivamente sui due livelli narrativi e in rapporto ai due diversi interlocutori. Alla carenza di replica che caratterizza l'enunciato iniziale della donna, chiaramente rivolto all'*usted*, fa seguito l'esposizione, per mezzo dell'uso del discorso diretto, dello scambio di battute tra la stessa e l'*él*. Se sul piano della diegesi il dialogo rimane, dunque, incompiuto, sul livello metadiegetico esso si realizza pienamente. Ciò si deve al fatto che l'interlocutore di secondo grado, in quanto compartecipe delle esperienze vissute dal personaggio focale, assurge anch'egli a portavoce di quella generazione che gode del diritto esclusivo di espressione all'interno del testo.

Nel racconto si assiste, dunque, a una sorta di inversione – dei protagonisti, nei relativi contesti – in virtù della quale la parola è concessa a coloro che non ne hanno mai beneficiato e interdetta a chi è solito usufruirne. Tale operazione, mentre offre un riscatto alla generazione del passato, crea un significativo parallelismo tra la stessa e quella del presente diegetico. Il diniego di ogni facoltà di estrinsecazione imposto all'*usted* si presta, infatti, a un'ulteriore lettura. Esso sembra alludere a quella mancanza di fiducia, nutrita dalla donna – e dall'autore –, nei confronti della democraticità di qualunque forma di governo. Si badi, infatti, che nel testo non si fa alcun riferimento alla natura del nuovo assetto politico, vale a dire quello instauratosi dopo che "[…] Fidel Castro se cayó, lo tumbaron o se cansó […]"[19]. Questa indeterminatezza può, evidentemente, attribuirsi all'assenza di un referente storico concreto: se infatti la temporalità rievocata ricostruisce un contesto reale (l'epoca castrista), il presente diegetico, come si è detto, non è che il frutto dell'immaginazione dell'autore. D'altra parte, la mancata definizione del nuovo ambito di riferimento, sembra tesa a conferire validità universale allo scetticismo della donna che, a proposito dello *status quo*, commenta:

> Ahora se puede pensar […] ¿verdad? Sí. Y eso sería ya un motivo de preocupación, si es que algo aún me pudiese preocupar. Si se puede pensar en voz alta, es que no hay nada que decir[20].

> Cambian los tiempos. Oigo hablar otra vez de libertad. A gritos. Eso es malo. Cuando se grita de ese modo: "Libertad!", generalmente lo que se desea es lo contrario[21].

Concludendo, il racconto preso in esame mette in rilievo la maestria con cui Arenas piega gli strumenti narrativi alle proprie esigenze. In particolare, risulta evidente la sua capacità di rielaborare gli elementi di natura formale – nel caso specifico il dialogo, nei suoi diversi gradi di rappresentazione – in modo da renderli non soltanto funzionali al messaggio trasmesso dall'opera, ma addirittura imprescindibili per la decodificazione dei significati che soggiacciono alla stessa.

[1] R. Arenas, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 309.

[2] Idem, *Adiós a mamá. De La Habana a Nueva York*, Barcelona, Áltera, 1995, p. 19.

[3] "[…] gli informanti […] sono dati puri, immediatamente significanti. […] l'informante (ad esempio l'età esatta del personaggio) serve ad autenticare la realtà del referente, a radicare l'invenzione nella realtà". R. Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA. VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, p. 21.

[4] *Adiós a mamá*, cit., p. 30. Il corsivo è mio.

[5] Cfr. G. Genette, *Figure III*, trad. Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, p. 208 e ss.

[6] Ivi, p. 221.

[7] *Adiós a mamá*, cit., p. 21.

[8] Ivi, p. 19.

[9] Ivi, p. 20.

[10] *Ibid.*

[11] Ivi, p. 23.

[12] Ivi, pp. 21-22.

[13] Ivi, p. 22.

[14] Ivi, p. 23.

[15] Ivi, p. 19.

[16] Ivi, p. 20.

[17] Ivi, p. 22.

[18] Ivi, p. 26.

[19] Ivi, p. 20.

[20] *Ibid.*

[21] Ivi, p. 21.

IL MEDITERRANEO: UN DIALOGO ATTRAVERSO IL MARE

di CARMELA VALENTINA DAVÍ

Durante la sua storia millenaria, il Mediterraneo ha rappresentato il crocevia di popoli e culture diverse, che ha messo in contatto, permettendo l'incontro tra le stesse ed influenzandone lo sviluppo culturale e l'evoluzione. La sua specificità risiede infatti nel rappresentare un vero e proprio "mare fra le terre" e dunque luogo privilegiato dell'incontro, confronto e scontro tra le civiltà che ne abitano le coste: esso non è mai stato dominio di un solo popolo, mai nessun impero è riuscito a dominare solidamente questo "mare di frontiera", mai oggetto di alcuna egemonia culturale. Le stesse tradizioni greca e latina, da molti ritenute protagoniste indiscusse dello scenario mediterraneo, sono sempre state in balia di un vorticoso intreccio di culture, le quali si confondevano e si ridefinivano continuamente grazie, a causa ed attraverso l'influenza dell'altro, evolvendosi in maniera diversa, testimoniando forme embrionali di intercultura. Esperienze di influenza reciproca che portavano all'introduzione all'interno delle culture di elementi provenienti da realtà diverse, pur sempre in maniera autonoma ed adeguata ai contesti e alle necessità locali.

Comprendere i significati che il Mediterraneo porta con sé non è impresa semplice. E' necessario ripercorrere i passi di una storia millenaria arricchita da miti ancestrali e racconti di imprese eroiche intessute di verità e fantasia, scoprire nelle sue acque la culla di civiltà e culture diverse che nel tempo hanno vissuto relazioni controverse, ma anche profondamente arricchenti, nella direzione di un equilibrio cui ancora miriamo quale baricentro di una convivenza pacifica tra i popoli del vecchio continente.

Lo sguardo storiografico di Fernand Braudel, che ha saputo dedicare pagine di straordinaria intensità e originalità a questo mare, illumina chiaramente il senso della complessità che esso porta con sé[1].

A fronte di una morfologia diversificata dei suoi territori, fatta di coste meravigliose, paesaggi aspri e desertiche distese, si determinarono tra le popolazioni dinamiche dialettiche che ne hanno fatto un luogo di contaminazione per eccellenza. Questa diviene necessariamente la prima chiave di lettura della quale avvalersi per conoscere e comprendere.

In *Memorie del Mediterraneo*, è ancora Braudel che ricorda come il pluralismo sia sempre stato distintivo di questo mare e abbia sempre saputo avere il sopravvento sul singolare: il Mediterraneo è sempre diverso, agli occhi di una pluralità di civiltà e culture, quasi come esistessero cento diversi Mediterranei, che riflettono, come uno specchio d'acqua, la realtà della terraferma[2].

Il un affascinante brano del suo *Breviario Mediterraneo*, Predrag Matvejevic rivela che:

> In ogni periodo, sulle varie parti della costa c'imbattiamo in contraddizioni: da un lato la chiarezza e la forma, la geometria e la logica, la legge e la giustizia, la scienza e la poetica, dall'altro tutto ciò che a queste particolarità si contrappone. I libri sacri della pace e dell'amore e le guerre di religione, crociate e jihad. Un ecumenismo generoso accanto a un ostracismo feroce. L'universalità e l'autarchia. L'agorà e il labirinto. La gioia dionisiaca e il macigno di Sisifo. Atene e Sparta. Roma e i barbari. L'Impero d'Oriente e quello d'Occidente. La costa settentrionale e quella meridionale. L'Europa e l'Africa. Il cristianesimo e l'islam. Il cattolicesimo e l'ortodossia. La tradizione giudeocristiana e la persecuzione degli Ebrei. […] L'estensione dello spazio, la peculiarità del paesaggio, la compattezza d'assieme creano l'impressione che il Mediterraneo sia ad un tempo un mondo a sé e il centro del mondo: un mare circondato da terre, una terra bagnata dal mare. Il sole che gli sta sopra e lo illumina generosamente come fosse il cielo solo per amor suo o appartenesse unicamente ad esso. L'effetto dei raggi solari provoca determinati atteggiamenti psicologici, di durata sta-

> bile o passeggera. L'apertura e la trasparenza della volta celeste provocano stati di misticismo e paura dell'aldilà. Il Mediterraneo ha innalzato monumenti alla fede e alla superstizione, alla grandezza e alla vanità.[3]

Nel corso della storia antica, dunque, il Mediterraneo ha sempre assunto un valore fondamentale nella definizione identitaria dei popoli abitanti sulle sue coste. Nel periodo in cui, per esempio, l'Impero Romano aveva ormai conquistato tutti i territori che vi si affacciavano, questo mare aveva assunto una funzione unificante e accomunante. Racchiuso e delimitato dalle *Colonne d'Ercole*, il Mediterraneo rappresentava, infatti, una sorta di "cortile interno" o "piscina privata", un'estensione della propria dimora, che quasi la delimitava, veicolando sentimenti di solidarietà e fratellanza tra i popoli.

Era proprio questo il significato che la formula nomenclativa *Mare Nostrum*, con la quale gli antichi romani definivano ed indicavano il Mediterraneo, assumeva.

Ma con il susseguirsi degli avvicendamenti storici, lo stesso popolo dovette imparare a comprendere l'impossibilità di possedere il Mediterraneo: esso non si vende, non si piega al controllo, non sottostà a leggi umane e riapre costantemente il vortice all'interno del quale ingloba ogni popolazione che ad esso si accosti, ridipingendo con i suoi colori il momento dell'incontro.

Con l'evolversi delle dinamiche sociali, con l'avvento delle vecchie e nuove politiche migratorie, il Mediterraneo, col trascorrere dei secoli, come uno specchio in grado di riflettere sensazioni, emozioni e sentimenti, ha modificato il proprio volto di fronte al pensare comune, divenendo, alle volte, anche ostile, nemico, generatore di dolore e sofferenza. Quelle Colonne d'Ercole, precedentemente invalicabili, divennero lentamente la porta aperta verso l'ignoto, l'imprevedibile, lo sconosciuto, che separa ed allontana.

Attraverso di esso si verificarono distacchi e abbandoni, causa di enormi sofferenze: esso spesso ha rappresentato per colui che

abbandonava la terraferma, la consapevolezza dell'essere fuori, ormai lontano da casa, solo. Ma, d'altro canto, lo stesso mare ha saputo sempre rappresentare, anche un'occasione di riscatto, sociale o economico, la sfida di un nuovo sapere, di incontri e conoscenze nuove, ma anche la via per tornare un giorno a casa e, dunque, la casa stessa.

Non si perdeva, infatti, ma si recuperava costantemente, se pur con accezioni diverse nel corso della storia, quell'antico concetto di *Mare Nostrum*, maturando di volta in volta, però, la consapevolezza della sua eccezionale peculiarità, quella dell'essere luogo di frontiera, confine e muro "liquido".

Reputo interessante in proposito il riferimento al significato etimologico del termine "frontiera", che, negli scritti di Franco Cassano risuona di straordinarie potenzialità che al mare stesso si attribuiscono[4]. Esso unisce in quanto separa, si immagina come un immenso calderone che mette insieme ciò che gli appartiene, separandolo da ciò che ne rimane fuori, quasi a determinare un rapporto del tutto originale tra identità e differenza, al quale attribuisce una sacralità che si traduce in una "inevitabile reciprocità del finire, come inevitabile e reciproco viene il sospetto che il confine non sia stato giustamente apposto."

> Il Mediterraneo è da sempre un mare di frontiera, su cui si affacciano tre continenti e tre religioni. […] il suo sapere è, per definizione, un sapere composito,una saggezza che ospita più saggezze, perché le ha accumulate e mescolate senza forzature e senza curarsi dell'ortodossia, rispettando la molteplicità dei toni e dei colori.[5]

Il mare, dunque, come realtà di mezzo, è ciò che riflette, altresì, la posizione del migrante, da un punto di vista sociale, nonché esistenziale: colui che abbandona la casa, non per crearsene una diversa, bensì al fine di ritornarvi migliorandone le condizioni di vivibilità, si trova spesso al di fuori di tutto, come dislocato in diverse e non definite realtà del globo.

Tommaso Bordonaro fu migrante siciliano del XX secolo e

fornisce un'interessante definizione di questo processo: la *spartenza*, che, ricondotto al linguaggio dialettale sembra derivare dal verbo *spartire*, che significa, appunto, separare, dividere, spezzare, è il termine a cui tutto viene ricondotto e di cui il mare sembra essere l'immagine.

Scrive, infatti, Bordonaro nel suo racconto autobiografico, in un italiano ibridato di termini dialettali, sgrammaticato e, talvolta, americanizzato:

> Pensiamo al 19 (marzo) che è San Giuseppe, il nostro patriarca che ci manda la provvidenza e continuiamo con un po' di malinconia. Il mio cuore non gioisce, vagava tanta confosioni nella mia mente. Chisà quanti dei miei parenti nel mio paesetto che pensano a me specialmente il giorno di San Giuseppe. Pensavo con una tenerezza del cuore quanti lagrimi della mia mamma pure triste; ma già si è fatta notte ed io prometto a San Giuseppe una messa e lire mille per mettermi al parte della festa e liberarci presto da queste orribile onde di acqua.[6]

Il mare, l'acqua, appunto, appare qui come ulteriore causa di dolore. Le sue onde e la sua forza contribuiscono a crearne un'immagine negativa, identificandolo come una minaccia per l'incolumità anche fisica dei migranti. Esso è generatore di sofferenze e patimenti, un'entità dal carattere ambiguo ed imprevedibile: bisogna averne paura, perché è impossibile avere la certezza che non provochi altro dolore e non faccia dell'altro mare.

Questo traspare dai versi di Domenico Azzaretto, poeta vernacolo nativo di Ioppolo, nella provincia di Agrigento:

> Du puureddu dici unnè chi sfunnu
> Chianci ca lascia li figli e la muglieri
> Essennu ad altu mari senza funnu
> Si cadu mi mancianu li feri
> Si c'è timpesta va scoppu a lu funnu
> Mi tocca di muriri come nu misseri
> Nun avennu aiutu e nun sapennu nutari
> Certu cà mezzu l'acqua mi fucari.[7]

In effetti, è proprio il mare l'oggetto transazionale della separazione, ciò che definisce la *spartenza* e ciò che evoca il ricordo e la malinconia nel migrante, il quale, guardando a quella indefinita e quasi infinita distesa azzurra, sa che oltre è la sua casa.

Domenico Galvano, nel raccontare l'esperienza migratoria di un giovane di nome Stefano, scrive:

> Di tanto in tanto, su uno dei ponti della nave, fissava lo sguardo nell'immensità del mare, verso poppa perché in quella direzione era il suo paese e, con la fantasia, andava sciogliendo un gigantesco gomitolo il cui capo aveva lasciato alla ringhiera di un balconcino dove, la sera precedente alla partenza, si era affacciata la sua ragazza per porgergli, tra le lacrime, il suo saluto e sentirsi ripetere, ancora una volta, l'arrivederci a presto.[8]

Il Mediterraneo è ancora il crocevia di coloro che abbandonano i propri territori di origine. In tal senso, offre certamente la possibilità di ritornare, di ritrovarsi, di riunire famiglie e persone, permette anche l'incontro di culture e di popoli diversi. Ma ugualmente, questo mare continua a simboleggiare il viaggio, la partenza, la migrazione, il dolore, la tragedia.

In quel mare, che nel nostro caso rappresenta una frontiera fluida, c'è un via vai di immagini che scorrono fatte da vissuti millenari di persone che l'hanno attraversato con itinerari ed obiettivi diversi. Esso è il cross cultural "liquido", fatto dalle storie di queste persone, dagli incroci culturali, dalla loro diversità etnica. In questo senso, esso può facilmente definirsi anche "non luogo" o non-lieux, secondo il linguaggio dell'antropologo francese Marc Augé, perché possiede una configurazione fisica che rende possibile l'esistenza reale pur in luoghi non antropologici del vivere sociale[9]. Un ambiente reale dell'esistenza che sovverte però i canonici riferimenti spazio-temporali, capovolgendo le rassicuranti strutture sociali, per definirsi in maniera nuova e destabilizzante. E' esattamente, d'altra parte, quanto suggerito dal filosofo francese Foucault, che accosta alla realtà dell'esistenza fisica solidamente ancorata a criteri ufficiali ed immodificabi-

li, l'eterotopia, che apre piuttosto nuovi spazi e nuove scansioni temporali, proprio come avviene nell'esatto momento dell'incontro tra più culture e più orizzonti di senso, che si mescolano ed entrano in relazione. E' l'esperienza di una sovversione dei canoni comuni che, lungi dall'essere solo ideale, come l'utopia, si realizza in un luogo reale e fisico dell'esistenza.

Il rapporto tra utopia e eterotopia è considerato più attentamente da Michel Foucault, allorché egli ritiene che ambedue siano soggette ad una sorta di esperienza condivisa, quasi si trattasse di immagini riflesse nello "specchio":

> Lo specchio è, dopotutto, un'utopia, dal momento che esso è un posto senza luogo. Nello specchio, io vedo me stesso là dove io non sono, in uno spazio irreale, virtuale, che si apre al di là della superficie; […] ma esso è anche un'eterotopia nella misura in cui lo specchio esiste in realtà, laddove esso esercita una sorta di neutralizzazione della posizione che io occupo.[10] (traduzione di C. Davì)

Laddove, dunque, le utopie designano ambienti privi di localizzazione effettiva, le eterotopie sono invece luoghi reali dell'esistenza. Il mare potrebbe allora definirsi un non-luogo o anche un'eterotopia avente una fisicità extraterritoriale. A questo punto, l'interpretazione dell'uso dei luoghi, può contribuire nel dire cos'è la convivenza multiculturale, ossia nello sperimentare una concezione diversa di luogo che, come già visto, è anche 'non-luogo'. Il *non luogo* del muro liquido, così come considerato, è tanto un'utopia quanto una eterotopia: ma sia nell'uno che nell'altro senso, esso potrà avere dimensioni proprie a seconda della 'posizione' che occupano i gruppi umani nella sfera terrestre.

Parlare del Mediterraneo, quindi, significa assumere un punto di vista completamente diverso, effettuare un salto teorico che ci discosti dai canoni che siamo abituati ad assumere in prospettiva storica o antropologica, nonché essere pronti ad accettare l'imprevedibilità e l'incontrollabilità degli eventi.

Non sempre l'incontro multiculturale si traduce in coesistenza più o meno pacifica, ma spesso si trasforma in lotta feroce e

si alimenta di politiche universalistiche ed aggressive, così come di presunzioni assolutistiche. Oggi il pluriverso mediterraneo sembra messo a rischio e lacerato da forti tensioni e contrasti, che tendono a marginalizzare o travisare il ruolo del *mare nostrum*, percepito ormai come un'area di insicurezza e instabilità. Samuel Huntington descrive gli effetti delle nuove guerre che vedono il Mediterraneo quale culla di fondamentalismi ed epicentro di scontro tra i popoli e che determinano un allontanamento da ideali interculturali di integrazione e convivenza pacifica, stigmatizzando ed impoverendo il valore di culture millenarie, riducendo lo stesso mare ad un confine tra due trincee monoculturali[11].

Su quelle che Huntington definisce *linee di frattura tra le civiltà*, oggi il Mediterraneo, quale epicentro massimo, viene polarizzato nello scontro tra estremi contrapposti, e quella "inevitabile reciprocità" concettualizzata da Cassano sembra perdere il suo significato più profondo, mentre appare dimenticato quel senso della "misura" che deriva dall'insegnamento dell'esperienza mediterranea.

> "Misura" vuol dire allenarsi all'altro, rendere compatibili le ragioni, smilitarizzare le culture, spingerle a deporre le armi, simboliche e materiali.[12]

La sapienza del Mediterraneo, originatasi dalla durezza dei conflitti che ne hanno fatto scenario, rappresenta, nel qui ed ora, il riferimento principale al quale attingere per estirpare quelle concezioni culturaliste che impediscono il sorgere di una prospettiva comune improntata al dialogo e alla conoscenza reciproca. E' dunque importante che l'Europa riscopra le proprie origini e la propria storia mediterranea, da cui trae il proprio senso civico e democratico, la dove risiede la sua grandezza, rinnovandolo di volta in volta nella tensione al dialogo e al riconoscimento delle peculiarità altre.

Il Mediterraneo non ha una identità unitaria, ma si origina e si struttura nella pluralità. Secondo il pensiero di Matvejevic:

> Il mediterraneo non è solo geografia. I suoi confini non sono definiti né nello spazio, né nel tempo. Non sappiamo come fare a determinarli e in che modo: sono irriducibili alla sovranità o alla storia, non sono né statali, né nazionali: somigliano al cerchio di gesso che continua ad essere descritto e cancellato, che le onde e i venti, le imprese e le ispirazioni allargano o restringono […]. Qui popoli e razze per secoli hanno continuato a mescolarsi, fondersi e contrapporsi gli uni sugli altri, come forse in nessun'altra regione di questo pianeta. Si esagera evidenziando le loro convergenze e somiglianze, e trascurando invece i loro antagonismi e le differenze. Il Mediterraneo non è solo storia.[13]

Il mediterraneo non può essere considerato, dunque, come un'entità semplice e coerente. Lo stesso Braudel, ancora, lo definisce

> un crocevia antichissimo. Da millenni tutto vi confluisce complicandone e arricchendone la storia: bestie da soma, vetture, merci, navi, religioni, modi di vivere.[14]

Oggi tali differenze non si sono attenuate, ma continuano a determinare pluralismo e diversità in questo mare, dal quale trarre insegnamento per uno sguardo ampio e capace di mettere in relazione punti di vista distanti e contrapposti.

Il pensiero meridiano di cui parla Cassano si identifica, dunque, con un nuovo paradigma culturale, attraverso il quale svincolarci dall'ideologia egemonica occidentale, che condurrà al declino del Mediterraneo stesso nella sua propria verità essenziale, separandocene coscientemente e dunque riappropriandoci della nostra dignità di soggetti pensanti.

Il pluralismo è una sfida e il Mediterraneo ne è scenario e spettatore: attraverso il mare è possibile promuovere quel dialogo inter-culturale che sia in grado di interrompere il processo in atto di chiusura e radicamento nella propria diversità, favorendo il sorgere di una originale e propria concezione di modernità.

Lasciando parlare il Mediterraneo, ascolteremo le necessità incombenti di rinnovamento e riabilitazione dell'Europa e del

suo mare, che consista ne "la completa trasformazione del senso della grandezza"[15], come sostenuto da Simone Weil, vale a dire nel fare del pluralismo una ricchezza e uno strumento di crescita, che spazzi via la convinzione della forza di una cultura egemonica e di una civiltà dominatrice, approdando ad un nuovo senso di grandezza.

[1] F. Braudel, *Il Mediterraneo*, Milano, Bompiani, 2007

[2] F. Braudel, *Memorie di mediterraneo*, Milano, Bompiani, 2007

[3] P. Matvejevic, *Breviario Mediterraneo*, Milano, Garzanti, 2007, pp. 22-23

[4] Franco Cassano, *Pensiero meridiano*, Bari ,Laterza, 2003

[5] Ivi, p. 24

[6] T. Bordonaro, *La spartenza*, Torino, Einaudi, 1991, p.49

[7] F. Brancato, *L'emigrazione siciliana negli ultimi cento anni*, Cosenza, Pellegrini, 1995, p.168

[8] D. Galvano, "La partenza di Stefano", in F. Brancato, *Op. cit.*, 1995

[9] Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della submodernità*, Milano, Elèuthera, 2005

[10] M. Foucault, "Of other spaces", in *Diacritics*, Vol. 16, No. 1., 1986, pp. 24

[11] S. Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York, Simon & Schuster, 1996 trad. it. *Lo scontro di civiltà e il nuovo ordine mondiale*, Milano, Garzanti, 1997

[12] F. Cassano, "Necessità del Mediterraneo", in *Punti di vista sull'internazionalizzazione* vol. 4, Roma, Grafica Romana S.r.l., 2006

[13] P. Matvejevic, *Op. cit.* pp. 18-19

[14] F. Braudel, *Op. cit.*, p. 8

[15] S. Weil, *La prima radice*, Milano, Comunità, 1980.

DIALOGISMI NELL'IMMAGINE FILMICA E TELEVISIVA

di MARIA ROSARIA GIOFFRÈ

La nostra riflessione ha come oggetto la possibilità di rintracciare il dialogismo nella narrazione filmica e in quell'interminabile racconto che è l'universo televisivo. Infatti, per Bachtin, da cui proviene il concetto di dialogismo cui facciamo riferimento, la parola non è mai monologica perché è sempre ricevuta e indirizzata a qualcuno e in essa risuonano sempre significati e voci di parole altrui. Nella sua concezione, il romanzo moderno – e quello di Dostoevskij in particolare – è il punto di arrivo di un processo di emancipazione della parola dall'autoritarismo del monologismo, di cui, per lo studioso russo, è invece vittima il teatro a causa dell'uso della voce alta nello spettacolo; e il cinema, che Bachtin giudica simile al teatro, ma sul quale non si è mai particolarmente soffermato[1].

Partendo proprio da quest'ultimo giudizio bachtiniano, ci chiediamo allora se l'emancipazione, che lo studioso russo ha osservato nel romanzo moderno a proposito della parola, possa riguardare anche l'immagine. Si tratta a nostro parere di una domanda fondamentale, perché sottende un importante interrogativo: l'immagine può accogliere lo spettatore senza dominarlo, senza imporgli la sua visione, senza schiacciarlo con la sua autorità?

Per rispondere a questa domanda, cercheremo innanzitutto di delineare alcune fondamentali differenze esistenti tra i due linguaggi. Partiamo dalla distinzione pasoliniana tra *lingue scritto-parlate* e *lingue audio-visive*: "Le lingue scritto-parlate sono traduzioni per evocazione; le lingue audio-visive (cinema) sono traduzioni per riproduzione"[2]. Così scriveva Pasolini in *Empirismo Eretico*,

delineando uno spartiacque fondamentale. A livello etimologico, "evocare" è "chiamare dal mondo dei morti", "riprodurre" significa invece "produrre di nuovo", "fare una o più copie dell'originale"[3]. Mentre l'evocazione risuscita la realtà, la fa vivere, la riproduzione fa una copia di quella realtà, un'imitazione. una copia necessariamente parziale o ridotta. Quindi la prima differenza riguarda la resa della realtà, e concerne sia le "immagini pretecniche", sia le "immagini tecniche" e cioè "la fotografia, il cinema e la televisione"[4]. Osserviamo infatti che, come sostiene Bergson – e conferma Deleuze – anche la percezione riduce la reale entità dell'immagine[5] e la riduce a un mero riflesso. E Blanchot va oltre Bergson e afferma che l'immagine, invece che restituirci la presenza della realtà, ci regala un'assenza, produce "la cancellazione del mondo", più che essere presenza di una cosa è, al contrario, "la dissoluzione di questa cosa"[6]. "Vivere un avvenimento in immagine", secondo Blanchot, "vuol dire non più impegnarvisi con una decisione libera"[7]. L'immagine ci afferra, "ci priva, di esso e di noi, ci tiene al di fuori, fa di questo di fuori una presenza in cui "Io" non "si riconosce" e "rischia anche di rinviarci sempre non più alla cosa assente ma all'assenza come presenza, al doppio neutro dell'oggetto nel quale l'appartenenza al mondo si è dissipata"[8].

Dobbiamo quindi chiederci come fa uno strumento ipnotizzante e per ciò stesso sostanzialmente autoritario e monologante come l'immagine filmica e televisiva a liberarsi dal suo autoritarismo e ad emanciparsi raggiungendo i risultati osservati nella parola del romanzo moderno? Può farlo?

Nella sua teoria, Bachtin parla di una innata vocazione dialogica di qualsiasi atto comunicativo, della natura essenzialmente dialogica e sociale del linguaggio. Ci dice, in particolare, che "ogni parola effettivamente pronunciata (o scritta con qualche determinata intenzione), che, cioè, non giaccia addormentata in un vocabolario, è espressione e prodotto dell'interazione sociale di tre componenti: il parlante (l'autore), l'ascoltatore (il lettore) e colui (o ciò) di cui si parla (l'eroe)"[9]. Considerando anche l'immagine

filmica e televisiva un atto comunicativo nel quale ci sia un soggetto dell'enunciazione[10], colui che questa enunciazione la riceve – lo spettatore – e il suo oggetto, possiamo sottolineare come, in quanto atto comunicativo, l'immagine porta in sé i segni del dialogismo, porta in sé i segni di quello che Bachtin chiama "orientamento sociale dell'enunciazione" e definisce come "dipendenza dell'enunciazione dal peso socio-gerarchico dell'uditorio". "Questo orientamento sociale", precisa Bachtin, "sarà sempre presente in qualsiasi enunciazione realizzata dall'uomo" e in esso "si riflette l'uditorio dell'enunciazione"[11].

Ma come cambia l'impatto dell'uditorio sull'enunciazione e, viceversa, l'impatto di quest'ultima sull'uditorio, come cambia l'equilibrio dialogico, se la comunicazione e l'espressione hanno, come materia segnica, non più la parola, ma l'immagine?

Pasolini, pur definendo il film "parola senza lingua"[12], tenta un avvicinamento tra la lingua del cinema e le *lingue scritto-parlate* e, al contrario di Christian Metz ed Umberto Eco[13], intravede nel cinema "una forma di doppia articolazione"[14]: con un'unità di prima articolazione che è l'*im-segno*[15] e cioè l'inquadratura, e un'unità di seconda articolazione che è il *cinéma* e cioè "tutti gli oggetti che la compongono"[16], e precisamente "tutti gli oggetti, forme o atti della realtà permanenti dentro l'immagine cinematografica"[17]. Ci chiediamo, visto il particolare statuto della lingua del cinema così descritto da Pasolini, a quale categoria bachtiniana di oggetti della realtà ascrivere l'immagine. Secondo Bachtin ve ne sono di due tipi: quelli che non hanno nessun "significato ideologico" (fenomeni della natura, oggetti della vita quotidiana ecc.) – finché non glieli attribuiamo noi facendoli diventare indicatori, segnali, segni – e la parola, che è subito segno, è "fin dall'inizio un fenomeno puramente ideologico", in quanto non esiste come oggetto della natura e tutta la sua realtà consiste "nella sua funzione di segno"[18]. La parola fa parte della realtà materiale in quanto fatta di una materia che è il suono, ma "per creare la parola [...] non è sufficiente" il suono. Quest'ultimo infatti "non diventa parola se non significa qualcosa". Quindi se torniamo alla

corrispondenza pasoliniana tra *monema* e *im-segno* e *fonema* e *cinéma*, vediamo che se pure possiamo stabilire una similitudine tra gli elementi di seconda articolazione (*fonemi* e *cinémi*), in quanto entrambi appartenenti alla categoria bachtiniana di oggetti non ideologici, quando andiamo alla prima articolazione, la similitudine si riduce, in quanto l'inquadratura, se è vero che può essere definita anch'essa, in un certo senso, come la parola, oggetto ideologico, la cui realtà non preesiste alla sua significazione, è anche vero che non è immediatamente percepita dallo spettatore come segno ideologico, a causa della sua somiglianza col referente. Per cui l'*im-segno* si confonde con i cinémi che lo compongono, quindi con tutto ciò che è fenomeno non ideologico e che è osservato in quanto tale, la cui ricezione, comprensione, cioè, non assume "il carattere di risposta valutativa, il carattere di replica"[19], che ciascun segno ideologico, per esempio la parola, richiede. Peraltro Pasolini sottolinea che, visto che non esiste un vocabolario degli *im-segni*, cioè un *corpus* istituito come quello delle parole, la scelta delle immagini è, sin dal primo momento, estremamente soggettiva e "non può non essere determinata dalla visione ideologica e poetica della realtà che ha il regista in quel momento". Questa soggettività si sposa però a "una elementare convenzionalità oggettiva" della lingua del cinema, causata dalla necessità di limitare e semplificare al massimo i suoi "stilemi fattisi subito sintagmi nel cinema", al fine di renderlo fruibile all'enorme numero di destinatari che possiede, "una quantità di consumatori inimmaginabile per tutte le altre forme espressive"[20].

Ne consegue, a nostro parere, un facile equivoco per il corpus spettatoriale, che osserva un segno determinato da una forte impronta di soggettività e quindi di "ideologia", ma costruito con una forte convenzionalità e costituito da oggetti non apparentemente connotati ideologicamente. Si tratta di un'illusione che crea, a nostro parere, un forte squilibrio dialogico uditorio?enunciazione, che necessita per essere riportato a regime di un surplus di consapevolezza da parte di tutti i soggetti coinvolti ed in particolare dello spettatore.

Per quanto riguarda il cinema, è Deleuze a indicarci la strada di una maggiore consapevolezza, un Deleuze che riprende i contributi di Pasolini e Bachtin sul discorso indiretto libero[21] e, seguendo il percorso tracciato dal poeta italiano nella sua applicazione di tale discorso al cinema con la soggettiva libera indiretta, costruisce un'ipotesi teorica incentrata sul superamento di un certo tipo di cinema, espressione di una visione unitaria, e l'approdo ad un cinema in cui "il n'y a plus l'unité de l'auteur, des personnages et du monde, telle que le monologue intérieur la garantissait", caratterizzato da una "*vision indirecte libre*, qui va des uns aux autres"[22]. Si tratta di una eterogeneità che, come sottolinea ancora Deleuze, Bachtin ha visto caratteristica del romanzo, in contrapposizione all'epopea o alla tragedia[23] e che ritroviamo nel cinema moderno, quel cinema di poesia definito da Pasolini come regno della soggettiva libera indiretta[24], un nuovo cinema *libero indiretto*, la cui teorizzazione, iniziata da Pasolini, ha trovato con Deleuze e la sua *image-temps* una ancor più compiuta espressione. Si tratta di quello che, per lo studioso Pier Aldo Rovatti, è il "manifesto filosofico" deleuziano, e cioè "la battaglia contro i cliché della percezione come *rifrazione bloccata*". "Il cinema", spiega Rovatti, "forzerà la sua stessa illusione cinematografica […] in direzione dello sblocco della rifrazione [...]. La cesura che Deleuze propone tra la fase premoderna del cinema movimento-azione e la fase moderna del cinema tempo-pensiero […] corrisponde alla pratica di questo sblocco a partire dal momento in cui il cinema prende consapevolezza della propria battaglia e delle potenzialità delle proprie tecniche"[25]. È la consapevolezza a spingere il cinema verso un'immagine "liberata"[26], per raggiungere la quale Deleuze indica delle strade, che tendono, tutte, a rompere gli automatismi dell'immagine, a rendere manifesto il suo carattere ingannevole e a rivelare, in un modo o nell'altro, l'esistenza di parti nascoste[27], a rigenerare l'immagine, eliminando anche "la passività che le è propria" e che "fa sì che noi la subiamo, anche quando la chiamiamo"[28]. Eliminare la passività dell'immagine vuol dire accrescerne la consapevolezza in tutti i sog-

getti coinvolti e, come scrive Pasolini, "porre dentro il film il problema del film stesso", "optare per una coscienza metalinguistica esplicita", "demistificare l'"innocenza della tecnica', fino all'ultimo sangue"[29]. È necessaria una frattura della visione, che è quindi "critica della visione"[30], perdita di innocenza nella produzione dell'immagine, cui deve necessariamente seguire una perdita di "innocenza degli occhi"[31] da parte del fruitore, che solo un certo tipo di immagine, quella che si rende manifesta e si smaschera per ritrovarsi, può assicurare. Il nuovo cinema invocato in primo luogo da Pasolini e Deleuze, dovrebbe avere queste caratteristiche: presenza di interstizi, di indiscernibilità e sfasature temporali; di uno spazio disseminato di personaggi *déconnectés* e *vidés* e di materialità significanti ancora non figurative, di un mondo che non si vuol rappresentare ma solo richiamare in vita; di una soggettiva libera indiretta che ospiti il sentire della macchina, come ruolo di un corpo enunciatoriale che viene fuori, anche eticamente, per permettere al corpo spettatoriale di fare, anch'esso, *con-vers-azione*[32].

> Ma la riflessione circa lo squilibrio dialogico tra corpus enunciatoriale e corpus spettatoriale diventa ancora più urgente se il discorso si sposta dall'immagine filmica a quella televisiva.

"In effetti la televisione", scrive Volli, "si è sviluppata […] come un apparato capace di produrre forti effetti di realtà", una caratteristica che l'accomuna, come abbiamo visto, all'immagine *tout court* e, rispetto alla quale, essa rappresenta il punto più alto, con quell' "illusione della «finestra sul mondo»", che "agisce non solo nelle trasmissioni giornalistiche, ma anche su quelle dedicate all'intrattenimento o alla finzione"[33]. ll corpus spettatoriale televisivo è caratterizzato peraltro da un particolare schiacciamento, una peculiare omogeneizzazione, che il corpus enunciatoriale, provvisto di quello status di "finestra sul mondo" innocente – e quindi apparentemente privo di qualsiasi investimento ideologico - tende a confermare e rinforzare. Lo scriveva circa quarant'anni fa Pasolini:

> Il rapporto della televisione con i suoi spettatori è esattamente quello che non dovrebbe essere. Esso è:
> a) Tipicamente autoritario: infatti tra video e spettatore non c'è possibilità di dialogo. Il video è una cattedra, e parlando dal video si parla, necessariamente, ex cathedra. Non c'è niente da fare, il video consacra, dà autorità, ufficialità. […] Insomma il video rappresenta l'opinione e la volontà di un'unica fonte d'informazione, che è quella appunto, genericamente del Potere. E tiene così in soggezione l'ascoltatore.
> b) È un medium di massa: essa infatti, quale forma di informazione centralistica, è manipolata per ragioni extra-culturali, e la sua diffusione deve tener anticipatamente conto del bassissimo livello medio della cultura dei destinatari, a cui si asserve per asservirli.
> La ricerca di richiesta di mercato che la televisione opera è tipica della cultura di massa: ove la «massa», naturalmente, è interclassista: è una media atrocemente indifferente e indifferenziata delle richieste degli operai, dei borghesi, dei piccoli borghesi, dei contadini, dei sottoproletari: così che in realtà non si tiene conto di nessuna delle esigenze *reali* di questi vari gruppi sociali di cittadini, ma si tiene conto di una media *irreale*. Così che la cultura televisiva è una cultura tipicamente alienante.[34]

Se pensiamo che Pasolini parlava della televisione degli anni '60, possiamo comprendere quanto l'alienazione di cui parlava il poeta italiano sia cresciuta, proprio a causa della nuova TV. Ci spiega, infatti, Gian Piero Brunetta che, "per una trentina d'anni, fino a che non si assiste all'era delle televisioni private e del telecomando, il visibile, […] è apparso in serie distinte e ordinate, concepite in modo da rendere tutto familiare e vicino e da fare capire le differenze tra finzione e realtà, presa diretta e messaggi pubblicitari. Il telecomando ha avviato una reazione a catena che ha fatto esplodere il cosmo ordinato della televisione originaria e iniziato il passaggio verso una nuova era"[35]. Dalla "paleo-televisione", che "aveva soprattutto funzioni educative", che aveva "il compito di spezzare in briciole minute il pane del sapere universale", si è passati alla "neo-televisione", la quale "si è sbarazzata della zavorra pedagogica e ha cooptato lo spettatore a coprota-

gonista e coautore". Spiega Brunetta: "La neotelevisione non ha contribuito a coltivare l'immaginario dell'uomo visionario, gli ha solo conferito nuovi poteri apparenti, mentre di fatto ne impoveriva i poteri acquisiti nel corso dei secoli[36]. La neo-televisione non insegna quindi al suo spettatore ad usare l'oggetto-immagine e quindi a proteggersene, "a comprendere che la vista non solo non basta, ma inganna", non gli insegna a "contenere l'avidità", ad "accettare il restringimento del campo visivo, abbandonando la percezione ingenua dell'occhio della macchina come occhio onniscente"; non gli insegna "la sfiducia negli occhi, introducendo nella visione", come fanno il cinema di poesia e certi frammenti di rara televisione – pensiamo a *Blob* – "sfasature percettive anche minime capaci di alterare quadri abituali di riferimento"[37]. Al contrario, invece che demistificare la visione, dando allo spettatore gli strumenti per comprendere che la ricerca della realtà va fatta oltrepassando la scatola televisiva, la "Neo-TV", come osservato nella teoria di Eco e Casetti, "che mette a fuoco le caratteristiche piuttosto autoreferenziali della televisione prevalente negli anni Ottanta e Novanta", è "una televisione che si guarda volentieri parlare"[38]. È una televisione che, sempre di più, parla di se stessa e di coloro che la fanno: e non solo dei professionisti dell'etere – giornalisti, autori, conduttori – ma anche, anzi soprattutto, degli improvvisati personaggi televisivi che popolano i programmi, spesso senza alcuna specializzazione professionale – "veline", "letterine", "tronisti", concorrenti dei *reality* – provvisti solo di bell'aspetto e voglia di apparire[39]. Per la neo-televisione, quindi, sembra ormai valere quanto evidenziato da Bettetini, a proposito delle "tecnologie di simulazione" - l'Intelligenza Artificiale, la Computer Graphics, la Realtà Virtuale – anche se fuori dalla "modellizzazione" intesa come formalizzazione logico-matematica di un oggetto, intendendo invece per "modello" la "riproduzione in scala ridotta di un'opera esistente"[40] e cioè, televisivamente, l'immagine come riproduzione ridotta della realtà: "La simulazione assume il modello come oggetto di esperienza"[41]. "In essa, il rinvio verso l'esterno, tipico

di ogni segno, si rivolge al modello che l'ha generata: la referenzialità, appoggiandosi a un modello, si trasforma in autoreferenzialità"[42]. E allora ecco che la neo-tv sembra rendersi protagonista di un fondamentale cambiamento nella direzione dello sguardo che, ormai sempre più spesso, non si rivolge al mondo, ma prende se stessa come mondo, divenendo, non soltanto una *finestra* sempre più chiusa, ma una sorta di vortice di immagini, che risucchia il telespettatore, attirandolo a sé, attraverso la lusinga di poter far parte, un giorno, di quel microcosmo. Mentre la vecchia televisione era guardata perché guardava il mondo, scomponendolo in "testi", che attiravano l'attenzione del telespettatore in quanto assolvevano alla "funzione primordiale del testo", che è quella di "creare una situazione percettiva e psicologica all'interno della quale il fruitore ritrova simulata una propria esperienza"; mentre la vecchia tv offriva allo spettatore autentiche esperienze testuali, intendendo appunto, per "esperienza testuale", la "simulazione di una pratica conoscitiva", "un'esperienza simulata, che ha molto a che vedere con le pratiche di orientamento del mondo", la nuova tv è spesso guardata perché guarda se stessa, risucchia quanto ingoia del mondo in una sorta di "testo unico" dilatato, ma chiuso in se stesso, nell'"attestazione di un simulacro testuale che si ripete in illimitate varianti di superficie". La nuova televisione tende cioè a far sparire i testi, mostrandosi come unico testo, come altra realtà, come realtà parallela alla vita, di cui ogni telespettatore può entrare a far parte; tende a far sparire il mondo vero, nullificandolo in un'immagine che, in quanto illusione di un mondo altro, fatto di spettacolo, attira il telespettatore, assetato di autoaffermazione, "agitato da istanze di attestazione" desideroso di "rifarsi una vita", di "farsi vedere"[43], di parlare di sé, in un mondo che corre e non lo riconosce.

La neo-tv è allora lontanissima dal modello di immagine che abbiamo individuato come suscettibile di ospitare voci dialoganti, corpi e mondi. È una televisione nella quale l'orientamento sociale dell'enunciazione è totalmente annullato, a causa della massificazione del corpus spettatoriale, della distruzione della sua

differenziazione sociale[44]. È anche questa la "maladie du gris" di cui parlava Duras, "la maladie de la télévision":

> Ça augmente chaque jour, partout. La maladie de la télévision […] Ils entrent dans votre maison, ils se montrent à nous. On ouvre le poste et voilà, ils sont là […] On voit leur tête grandeur nature, ils tendent le cou, ils regardent vers vous [...]. Ils vous font le même sourire qui se voudrait de connivence profonde. Ils vous disent le discours unique qui se voudrait, de même, aller de soi avec la même force de conviction renversante, les mêmes poses, le même zoom, puis ils s'en vont […] Ils viennent là pour mentir […] Mais quel étrange effet ils ont sur ce dont ils parlent. Là où ils parlent il n'y a plus de livres, il n'y a plus de films, il n'y a personne, plus de faits divers. Il n'y a plus que de la représentation. C'est mystérieux. Il ne s'agit plus d'eux seules mais du poste, peut-être, difficile à croire qu'ils frappent de nullité tout ce qu'ils abordent. Et pourtant, dès qu'ils paraissent, un écran s'élève entre leur image et nous qui regardons. Comme s'il se produisait un changement de couleur, que le poste tournait au gris, à la maladie du gris.[45]

Esempio estremo di *maladie du gris*, manifestazione estrema della tendenza dell'immagine a dare l'illusione di catturare la realtà, operando invece la cattura del corpo spettatoriale[46], è il *reality*[47]. Non si tratta di una realtà ripresa dalla telecamera, ma di una finzione mascherata da realtà, tantopiù che, come insegna Deleuze, ogni "fiction est inséparable d'une 'vénération' qui la présente pour vraie"[48]: il microcosmo, il gruppo di persone, le dinamiche osservate, sono infatti elementi creati, o comunque azionati artificiosamente, a fini televisivi[49]. Il paradosso del *reality* – e, insieme, forse, l'unica sua autentica sfida – è proprio questo: che, mentre gli altri programmi televisivi contengono all'interno o nella cornice, nella loro presentazione, degli indicatori in qualche modo "demistificanti", annuncianti, smascheranti l'immagine – compreso il telegiornale, i cui servizi sono annunciati, dalle parole dello speaker o dai titoli, appunto come "immagini" – il *reality* mette in atto una sorta di strategia di eliminazione di tutte le tracce smascheranti l'involucro finzionale[50]. E così facendo,

invece di rendere lo spettatore in grado di fruire convenientemente del mezzo televisivo, cerca di impoverirne la consapevolezza, abbassarne il grado di coscienza. La televisione del *reality* tenta di far dimenticare lo schermo, illudendo lo spettatore circa la verità di quanto sta vedendo e, allo stesso tempo, attraverso quello schermo, cerca di far apparire inesistente, noioso, nullo, tutto il resto, risucchiando lo spettatore nella sua ipnotica pseudo-realtà.

Ma vorremmo, in ultimo, sottolineare come sia possibile ancora individuare, nella TV di oggi, degli esempi di un'immagine emancipata, liberata. Oltre all'esemplare *Blob* di Enrico Ghezzi e Marco Giusti, che utilizza l'autoreferenzialità per smascherarla e smascherare il circo televisivo, vorremmo mettere in evidenza un fenomeno simile a quanto già osservato da Deleuze a proposito del "cinéma direct" di Cassavetes, del "cinéma du vécu" di Pierre Perrault, del "cinéma-vérité" di Jean Rouch, visto come grande cinema di poesia, perché cinema che elimina "la fiction" in quanto "modèle de vérité préétablie, qui exprime nécessairement les idées dominantes ou le point de vue du colonisateur", sostituendola con "la pure et simple *fonction de fabulation* qui s'oppose à ces modèles", "la fonction fabulatrice des pauvres, en tant qu'elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende": un fenomeno che consiste nel coniugare la poesia al genere del documentario, allo svelamento o alla creazione di una realtà. Crediamo di rintracciare anche nella tv un simile filone, purtroppo esiguo e spesso relegato alla programmazione notturna. Pensiamo ad esempio ad alcune trasmissioni Rai della giornalista Anna Scalfati – come "Percorsi d'amore" – che, con le sue interviste, sembra pasolinianamente voler riscoprire le voci, non della massa media e mediatica, ma del "popolo" che vive dietro, oltre lo schermo televisivo. È questa la televisione che restituisce l'uomo a se stesso, che gli restituisce corpi e mondi.

È quella televisione che troviamo rappresentata, mirabilmente ed esemplarmente, in un vecchio *reportage* del grande giornalista del Tg1, scomparso alcuni anni fa, Paolo Frajese, per la tra-

smissione TV7. Si tratta di un *reportage*, divenuto celebre, nel quale il giornalista, travestito da barbone, documentò, vivendola in prima persona, l'esperienza, la vita, la lotta quotidiana di un senza tetto. Alla fine dell'esperienza, il giornalista commentò che la cosa più terribile, la più difficile da sopportare per lui, era stata l'assenza di sguardo della gente, che passava oltre o gli dava l'elemosina senza mai guardarlo in volto o negli occhi, senza mai rivolgergli un'attenzione o una parola. Questo *reportage* è l'emblema di una televisione che restituisce la presenza del corpo e del mondo, documentandone il dolore, la vita, l'invisibilità, di una televisione che restituisce una presenza attraverso la testimonianza di un'assenza, di sguardo, di attenzione, di parola.

Letto in chiave simbolica, oggi esso ci appare anche come una testimonianza quasi profetica, un grido d'allarme, lanciato silenziosamente contro una televisione, un'immagine, che ci passa davanti, chiusa in se stessa, senza guardare attorno, accanto, oltre, senza guardare il mondo.

[1] Cfr. M. Bachtin, *Linguaggio e scrittura*, Roma, Meltemi editore, 2003; *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987; *Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 2002. Cfr. P. Montani, *Estetica ed Ermeneutica*, Bari, Laterza, 1996.

[2] P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, p. 269.

[3] Dal *Dizionario Garzanti della lingua italiana*.

[4] "Con la fotografia, il cinema e la televisione si entra nell'ambito di quelle che possono essere definite come "immagini tecniche", immagini, cioè, prodotte per mezzo di una strumentazione che coinvolge l'uomo soltanto al livello dell'ideazione e del controllo. Queste immagini sono caratterizzate da un particolare statuto tecnico, che riguarda il rapporto rappresentativo fra il referente […] e la sua riproduzione. Il ricorso a un apparato tecnico a monte dell'immagine sembra garantire, a differenza delle immagini pretecniche, una maggiore dipendenza referenziale della rappresentazione: il punto di partenza di questo tipo di immagini, infatti, non può che essere la realtà, che viene, per così dire, "catturata" in modi diversi", G. Bettetini, *L'audiovisivo. Dal cinema ai nuovi media*, Milano, Bompiani, 1996, p. 82.

[5] Cfr. H. Bergson, *Materia e memoria*, in *Opere 1889-1896*, Milano, Mondadori, 1986, pp. 143, 164.

[6] M. Blanchot, *Lo Spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967 (ed. orig., *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955), p. 223.

[7] Ivi, p. 229. Ecco come Blanchot spiega l'assenza di profondità caratteristica dell'immagine: "Vedere suppone la distanza, la decisione separatrice, il potere di non essere in contatto e di evitare nel contatto la confusione. Vedere significa che questa separazione è diventata tuttavia incontro. Ma che cosa avviene quando ciò che si vede, benchè a distanza, sembra toccarvi con un contatto penetrante, quando la maniera di vedere è una sorta di tatto, quando vedere è un *contatto* a distanza? Quando ciò che è visto si impone allo sguardo come se lo sguardo fosse preso, toccato, posto in contatto con l'apparenza? Non un contatto attivo, quel che ci può essere ancora di iniziativa e di azione in un vero toccare; lo sguardo è attratto e assorbito in un movimento immobile e in un fondo senza profondità. Attraverso un contatto a distanza ci è data l'immagine, e la fascinazione è passione dell'immagine. Ciò che ci affascina ci toglie il potere di dare un senso, abbandona la sua natura «sensibile», abbandona il mondo, si ritrae al di qua del mondo, attirandoci […]. La scissione, da possibilità di vedere che era, si contrae in impossibilità, dentro lo sguardo stesso"; in *Ivi*, p. 17.

[8] Ivi, p. 230.

[9] *Linguaggio e scrittura*, op. cit., p. 49.

[10] Cfr. F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1986, pp. 53-57; e Ch. Metz, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995 (ed. orig. *L'énonciation impersonelle ou le site du film*, Paris, Klincksieck, 1991).

[11] *Linguaggio e scrittura*, op. cit., p. 128.

[12] *Empirismo eretico*, p. 246; "I vari film per essere compresi non rimandano al cinema, ma alla realtà stessa"che è la lingua del cinema. Il cinema come lingua, per di più, secondo Pasolini, "costringe ad allargare la nozione di lingua", perchè **"**non è un sistema simbolico, arbitrario e convenzionale", "non evoca la realtà, come la lingua letteraria; non copia la realtà,come la pittura; non mima la realtà, come il teatro. Il cinema *riproduce* la realtà: immagine e suono! […] Il cinema esprime la realtà con la realtà", *Ivi*, p. 139.

[13] Secondo Metz, il cinema è un linguaggio senza lingua, a causa dell'assenza in esso delle caratteristiche fondamentali del sistema-lingua, quali la doppia articolazione o l'arbitrarietà del segno; in Ch. Metz, *Le cinéma: langue ou langage?,* in *Communications*, n. 4, 1964 e *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 63-139 (ed. orig. 1968). Eco intravede la possibilità che esistano codici con più di due articolazioni. Egli avanza l'ipotesi di una lingua cinematografica a tre articolazioni; cfr. U. Eco, *La struttura assente*, Milano,Tascabili Bompiani, 2004 (I ed. 1968), pp. 155-160.

[14] *Empirismo eretico*, op. cit., p. 205.

[15] Ivi, pp. 128-129. Il termine *im-segno* è stato inventato da Pasolini "per analogia" con il termine "linsegno" e cioè "parola"; cfr. Ivi, pp. 171-172.

[16] Ivi, pp. 128-129. "Non è vero che l'unità minima del cinema sia l'immagine, quando per immagine si intenda quel 'colpo d'occhio' che è l'inquadratura: o insomma ciò che si vede con gli occhi attraverso l'obiettivo. Tutti, Metz e io compresi, abbiamo sempre creduto questo. Invece: *l'unità minima della lingua cinematografica sono i vari oggetti reali che compongono una inquadratura*"; Ivi, p. 206.

[17] "'cinémi', per analogia appunto a 'fonemi'"; Ivi, pp. 206-207.

[18] "Nella parola non esiste nulla che sia indifferente a questa funzione e che non sia stato generato da essa", *Linguaggio e scrittura*, op. cit., pp. 151-152. Scrive Bachtin: "Per ideologia intendiamo tutto l'insieme dei riflessi e delle rifrazioni della realtà sociale e naturale nel cervello dell'uomo e che sono espresse e fissate per mezzo di parole, disegni, diagrammi o altre forme segniche", Ivi, p. 100.

[19] Ivi, p. 152.

[20] *Empirismo eretico*, op. cit., pp. 177-178. "L'autore cinematografico non possiede un dizionario ma una possibilità infinita: non prende i suoi segni (im-segni) dalla teca, dalla custodia, dal bagaglio: ma dal caos, dove non sono che mere possibilità o ombre di comunicazione meccanica e onirica"; "Ma devo insistere: se le immagini o im-segni non sono organizzate in un dizionario e non possiedono una grammatica, sono però patrimonio comune" (pp. 174-175).

[21] "Bakhtine, avant Pasolini, est le meilleur théoricien du discours indirect libre"; in G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 244 (nota 56). Scrive infatti Deleuze che il d*iscours indirect libre* "consiste en une énonciation prise dans un énoncé qui dépend lui-même d'une autre énonciation" , G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p.106. E seguendo Bachtin, aggiunge: "il n'y a pas simple mélange entre deux sujet d'énonciation tout constitués, dont l'un serait rapporteur, et l'autre rapporté. Il s'agit plutôt d'un agencement d'énonciation, opérant à la fois deux actes de subjectivation inséparables, l'un qui constitue un personnage à la première personne, mais l'autre assistant à sa naissance et le mettant en scène. Il n'y a pas mélange ou moyenne entre deux sujets, dont chacun appartiendrait à un système, mais différenciation de deux sujets corrélatifs dans un système lui-même hétérogène". E conclude: "Ce point de vue de Bakhtine, qui nous semble repris par Pasolini, est très intéressant, très difficile aussi", cfr. *L'Image-mouvement*, op. cit., pp. 106-107. Cfr. M. Bachtin, *Le marxisme et la philosophie du langage,* Paris, Minuit, 1977, cap. X e XI.

[22] "Pasolini", scrive il filosofo francese, "avait une intuition profonde du cinéma moderne quand il le caractérisait par un glissement de terrain, cassant l'uniformité du monologue intérieur pour y substituer la diversité, la difformité, l'altérité d'un discours indirect libre", in *L'image-temps*, op. cit., p. 239.

[23] Ivi, p. 244. Cfr. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, p.122 e sgg.

[24] *Empirismo eretico*, op. cit., pp. 190-191.

[25] P. A. Rovatti, *Di alcuni motivi che legano la filosofia al cinema*, in *Aut Aut* "Pensare al Cinema" (a cura di Rossella Prezzo), n. 309 (maggio-giugno 2002), p. 33.

[26] Come ci ricorda Barthes, anche il passaggio tra poesia classica e poesia moderna è avvenuto sotto il segno della consapevolezza, della coscienza di un rapporto interrotto con la Natura, di un "monde non comblé et par là-même terrible" e come risposta alla necessità di esprimere in modo diverso una nuova presenza del mondo e al mondo, R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture l'écriture* suivi de *Eléments de sémiologie*, Paris, Gonthier, 1970 (I éd. Seuil, 1953 e 1964), p. 46.

[27] *Di alcuni motivi che legano la filosofia al cinema*, op. cit., pp. 32-33.

[28] *Lo Spazio letterario*, op. cit., p. 223.

[29] A. Besussi, *Amorose distanze. Divagazioni spettatoriali*, in *Aut Aut*, n. 309, cit., p. 87.

[30] Ivi, p. 84.

[31] "Una *con-vers-azione* che sia non solo un "versarsi" reciproco tra testo e lettore, ma anche qualcosa che va oltre un progetto comunicativo previsto e cioè un'azione poetica che rinnova ed apre orizzonti, una *con-vers-azione*, e cioè un'*azione del verso con* il lettore e il suo autore, con colui che crea, colui che guarda, con il mondo evocato", Cfr. M. R. Gioffrè, *Dalla poesia della parola alla poesia dell'immagine: la con-vers-azione di Marguerite Duras*, in *Marenostrum*. Rivista del Dipartimento di Studi linguistico-letterari e della documentazione storica e geografica – Facoltà di Scienze della Formazione – Università degli Studi di Messina, Anno II – 2005, Reggio Calabria, Falzea editore, p. 200.

[32] "Quel che chiamiamo genericamente televisione è insieme un certo sistema tecnico di trasmissione delle immagini in movimento, l'apparecchio domestico che ci permette di ricevere queste immagini, l'apparato che le produce, il complesso dei contenuti che vi circolano, la forma concreta che questo sistema tecnico ha assunto in termini di generi, di organizzazione nel tempo (palinsesti), di effetti cercati sul pubblico, di struttura economica e sociale". Forse per questa sua complessità, "non è dunque possibile", scrive Volli, "immaginare una teoria semiotica della televisione in quanto tale. Vi è invece abbondanza di studi su singoli generi televisivi", U. Volli, *Manuale di semiotica*, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 282, 284.

[33] P. P. Pasolini, *Giornalisti, opinioni e TV*, in *Il caos*. L'"orrendo universo" del consumo e del potere, Roma, Editori Riuniti, 1995 (a cura di Gian Carlo Ferretti), pp.86-87; articolo tratto dalla rivista *Tempo*, XXX, 53 (28 dicembre 1968).

[34] G. P. Brunetta, *Visibilità e iconosfera dal cinema alla televisione*, in *Aut Aut*, n. 309, cit., pp. 77-78.

[35] *Ibid.*, p. 78. Scrive inoltre Bettetini: "La logica tradizionale del servizio ha ceduto il posto alla logica del menù: dove la prima concepisce la programmazione come un trasferimento ai consumatori di beni conoscitivi, in una prospettiva di crescente integazione sociale e la seconda "trasforma il palinsesto in una serie di appuntamenti forti, di programmi di successo", in *L'audiovisivo*, op. cit., p. 159 e *Il segno dell'informatica. I nuovi strumenti del comunicare: dal videogioco all'intelligenza artificiale*, Milano, Bompiani, 1987, p. 23.

[36] *Amorose distanze*, op. cit., pp. 84-85.

[37] *Manuale di semiotica*, op. cit., pp. 283-284. Cfr. F. Casetti, *Fra te e me*, Torino, Rai-Eri VQPT, 1988.

[38] La febbre autoreferenzialista è giunta, negli ultimi anni, a contagiare anche il telegiornale, che spesso si ritrova a parlare di personaggi e programmi televisivi, oltre che ad aggiornare il telespettatore sulle ultime vicende occorse ai concorrenti dei *reality*, semplicemente per ragioni pubblicitarie, quando fanno parte della stessa rete o della stessa azienda, o per fare più *audience*, quando appartengono ad aziende concorrenti.

[39] *Dizionario Garzanti della lingua Italiana*, op. cit.

[40] Ph. Quéau, *Éloge de la simultation*, Seyssel, Champ Vallon, INA, 1986, pp. 147-148.

[41] *L'audiovisivo*, op. cit., p. 133.

[42] Ivi, pp. 156, 158, 146, 144.

[43] Scriveva Bachtin, a proposito delle epoche di crisi e di declino: "Quando si verifica il distacco dell'individuo dalla oggettiva realtà sociale, quando è distrutto il sistema abituale dei modi di valutare e di vedere, non resta, nella coscienza devastata, niente che possa divenire espressione riconosciuta e autorevole di un comportamento sociale produttivo e ideologicamente giustificato". Ciò che resta è allora solo il "trionfo dell'*uomo animale* sull' *uomo sociale*"; *Linguaggio e scrittura*, op. cit., pp. 126-127.

[44] M. Duras, *Les Yeux Verts,* Paris, *Cahiers du Cinéma*, n. 312-313, juin 1980 et nouv. éd. 1987, p. 32 ("Le poste").

[45] *L'audiovisivo*, op. cit., p. 82.

[46] Si tratta di quel genere che consiste nel creare una sorta di microcosmo che riproduca i caratteri della realtà, inserendo, all'interno di un'ambientazione scelta – ad esempio un'isola – o creata ad hoc – ad esempio una casa – un gruppo di persone, sconosciute o più o meno famose, che vivranno rinchiuse in quel microcosmo, continuamente riprese dalle telecamere, per un periodo di tempo prefissato – in genere alcuni mesi. Nel corso di questo periodo, l'occhio della telecamera riprenderà tutto quanto avviene all'interno del microcosmo – reazioni individuali, interazioni tra le persone, prove da superare, "confessioni" alla telecamera, confidenze, quotidianità, sentimenti, ecc. – fino a giungere, attraverso una serie di eliminazioni settimanali, in genere decise dal pubblico tra i nomi di volta in volta indicati dai concorrenti stessi – *nominations* – alla proclamazione del vincitore, che sarà l'ultimo ad uscire dal programma e a tornare alla realtà. In Italia, l'apripista del genere è stato "Il Grande Fratello" (Mediaset).

[47] *L'image-temps*, op. cit., p. 196.

[48] Dove, per "televisivi", si intende: facenti gli interessi di *audience* – e quindi economici – dell'azienda e della rete che produce e manda in onda il programma. Si prenda, ad esempio, il caso di *Amici di Maria De Filippi*, che "utilizza" concorrenti molto giovani, approfittando del loro sogno di diventare "artisti". La telecamera del programma della De Filippi non fa altro che scavare tra sentimenti ed emozioni dei suoi giovani malcapitati, spesso dopo aver abilmente stimolato o pilotato in loro una reazione emotiva: attraverso un'esclusione improvvisa, un'eccessiva pressione lavorativa, una telefonata a sorpresa della mamma, la delazione visiva di quanto è stato detto da un compagno, la moltiplicazione di sfide o l'inserimento di nuove pesanti prove, come l'isolamento, in una casa a parte, di un concorrente indicato dai compagni. Quella della De Filippi è peraltro l'unica "scuola" in cui i professori spiano gli sfoghi degli alunni contro di loro e vanno subito, con lo spirito polemico e l'atteggiamento di ripicca che potrebbe avere un coetaneo, a chiederne conto al "colpevole".

[49] Ad esempio, attraverso i conduttori e gli ospiti del programma, che discutono, in ogni puntata, sulle vicende dei concorrenti, osservati come cavie da esperimento e, nello stesso tempo, trattati come persone che stanno facendo un esperienza formativa, fondamentale per la loro vita; o attraverso il ripetersi, nella settimana, di appuntamenti col programma, durante i quali, le immagini dal microcosmo sembrano documentari, in quanto vengono presentate come filmati che documentano quanto avve-

nuto ai concorrenti in assenza dello sguardo spettatoriale; o attraverso quel continuo appellarsi al pubblico, alle decisioni del pubblico, al volere del pubblico, alla sua sovranità, che subdolamente illude lo spettatore di avere il potere di incidere sulla "vita" dei concorrenti e quindi sulla "realtà" di quelle persone.

[50] *L'image-temps*, op. cit., p. 196. Cfr. anche Ivi, pp. 197-202, 250-251, 283-285, 290-291, 316, 360. Ai registi citati aggiungiamo gli autori del Neorealismo italiano, che Deleuze analizza come esempi di nuovo cinema, il cinema dell'*image-temps*: cfr. Ivi, pp. 8, 10-11, 65-66, 82, 124-128, 224, 323.

PROGETTO «ENTHYMEMA»

di LAURA LUCIA ROSSI

«*Enthymema*», rivista on-line in Open Access di critica, teoria e filosofia della letteratura, è un progetto che nasce dall'esigenza personale di un gruppo di giovani studiosi, interessati allo studio della teoria letteraria, di trovare uno spazio di riflessione e confronto che prevedesse la possibilità di inserirsi in un dialogo effettivo. Consapevoli di una nuova fioritura del dibattito e della diffusione degli studi teorici a livello internazionale grazie a strumenti come l'ICN (Das Interdisziplinäre Centrum für Narratologie) di Hamburg, l'European Narratology Network, il Centre de recherches sur les arts et le langage della École des hautes études en sciences sociales, riviste come *Poetics Today* o il *Journal of Literary Theory* e siti internet quali *Fabula* o *Vox Poetica*, si è deciso, prendendo queste ultime due come particolare riferimento, grazie alla opportunità offerta dal portale dell'Università degli Studi di Milano e in particolare dalla Facoltà di Lettere e Filosofia, di supplire alla mancanza di un'iniziativa simile in Italia, organizzandone una nostra che contemplasse però le stesse prerogative dialogiche.

Ecco quindi che ci siamo volti, inizialmente, soprattutto ad un lavoro di traduzione che permetta di soffermare l'attenzione sul fermento internazionale, su quegli autori stranieri che in questi anni hanno prodotto risultati di rilievo sia nell'ambito dei fondamenti che delle metodologie. In parallelo, muovendoci in direzione contraria, rispondiamo alle voci internazionali con la pubblicazione di contributi italiani editi e inediti, meritevoli di venire conosciuti e apprezzati.

È infatti nella sua stessa struttura organizzativa che «Enthymema» manifesta la propria istanza dialogica, presentando non solo lavori di giovani studiosi e ricercatori, ma anche

ospitando i contributi di nomi già affermati, e avvalendosi del sostengo di un comitato scientifico che include nomi come quello di Thomas Pavel, ora Professore della Chicago University. Ed è proprio dal comitato scientifico che viene, ancora una volta, confermata la volontà di ampliare, quanto più possibile, l'orizzonte, a partire dalla scelta del dialogo interdisciplinare. Nel comitato scientifico troviamo infatti, tra le altre discipline, la linguistica di Bice Mortara Garavelli, l'ermeneutica di Vitali Machlin, che è anche noto studioso di Bachtin, e la comparatistica di William Franke, particolarmente attenta ai rapporti tra letteratura e religione. In un siffatto dialogo i singoli apporti contano quanto lo spazio di una comune interrogazione e discussione sulle premesse del fare letterario, il tutto attraverso un'impostazione che è principalmente retorica e pragmatica, già completamente svelata dal nome che abbiamo scelto per la rivista.

IL DIALOGISMO RETORICO

di ALESSANDRA DIAZZI

È necessario soffermarci sul significato del nome «Enthymema» (????μ?μ?). Come è noto *entimema* nella Retorica di Aristotele è un sillogismo in cui una delle premesse è «per la massima parte soltanto genericamente possibile»[1], non quindi necessariamente vera come nel sillogismo logico ma verosimile, trattandosi di un sillogismo retorico.

Perché intitolare una rivista di critica, teoria e filosofia della letteratura facendo riferimento al traballante territorio del verosimile, all'opinabile verità retorica? Perché quella che ci muove è l'idea forte del nostro maestro Franco Brioschi : la letteratura è prima di tutto esperienza dell'altro, la letteratura è un incontro e un dialogo con quell'alterità che ci permette di 'essere'.

Il rapporto con l'altro è intrinseco all'idea di argomentazione retorica, di entimema dunque, perché è proprio a partire da un sillogismo le cui conclusioni non sono necessariamente vere che si pone, forte, la presenza di un'alterità: un'alterità che ascolta, legge, partecipa, completa, controbatte, condivide, confuta. Un'alterità che innanzitutto è chiamata a collaborare alla costruzione del testo, un testo che si fa opera proprio grazie alla partecipazione attiva di chi completa i vuoti voluti, di chi inferisce l'implicito.

Il concetto di implicito e di processo inferenziale è infatti fondamentale nell'entimema: l'entimema è il luogo dei valori e delle premesse taciute, perciò comuni e condivise, ma allo stesso tempo premesse e valori esposti alla discussione, per cui è necessario l'accordo.

La persuasività retorica non si nutre certo delle necessarie conclusioni della logica vero funzionale, la retorica è un territorio di incontro e scontro, di dialettica e di costruzione comunica-

tiva tesa verso l'esterno, verso l'altro; questo riferimento al mondo, all'ascoltatore attivo che mi si pone di fronte è irrinunciabile per giungere ad un accordo fondante sia la nostra identità sia il rapporto con l'alterità, con il destinatario in senso lato.

La nostra direzione è perciò quella di una "verità retorica" che non prevede uno e un solo "vero" imposto da un processo algoritmico ma che nasce dall'incontro delle verità, plurali, che derivano dal dialogo, dalla polifonia e dell'accordo di più voci.

Come Bachtin1 insegna, l'io non basta e non fonda se stesso, è necessario che l'altro lo completi; per questo motivo desideriamo richiamarci ad un concetto retorico, l'entimema appunto, che diventa nostro nome e nostra idea costitutiva: perché vogliamo affermare un bisogno di identità fondata nell'alterità, vogliamo pensare a un accordo che nasca da premesse condivise ed implicite ma al contempo sempre ridiscusse e messe in gioco in un continuo, stimolante dialogo.

[1] Aristotele, *Retorica, poetica,* I 1352*,* Laterza, Roma, 1992.

[2] Cfr. Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe*, a cura di Clara Strada Janovi?, Einaudi, Torino, 2000 e *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 2002.

I VANTAGGI DEL CANALE *OPEN JOURNAL*

DANIELE BORGHI

Una digressione sul mezzo che la rivista sfrutta permette di giustificare la scelta di pubblicare on-line e di specificare quali siano i vantaggi che questa comporta.

Per Open Access si intende l'accesso libero e gratuito on-line alla letteratura scientifica, senza barriere economiche, legali o tecniche, "other than those inseparable from gaining access to the internet itself"[1], all'accesso o all'uso. Si basa cioè sull'idea che lettori e ricercatori non dovrebbero avere limitazioni nella consultazione e nell'utilizzo dell'informazione scientifica, in qualsiasi campo. Secondo questo principio si potrà dunque leggere, scaricare, copiare, diffondere, 'linkare' il *full-text* di questi articoli per qualsiasi scopo legale, con la sola restrizione di rispettare l'integrità dell'opera e il diritto dell'autore di essere riconosciuto come tale e citato correttamente.

Due sono i concetti fondamentali nell'Open Access che aiutano a meglio capire la definizione sintetica: "*creative commons licence*" e "*peer review process*".

Il primo riguarda il copyright. Si tratta infatti di un'iniziativa promossa da giuristi internazionali, "di chiara fama – tra cui spicca il nome di Larry Lessig" –[2], volta alla formulazione di una licenza legale che l'autore possa concedere per mettere a disposizione gratuitamente la sua opera, consentendo così l'abbattimento delle barriere legate alle restrizioni sul diritto d'autore. A allo stesso tempo però lo scopo tale licenza è pensata affinché tuteli i diritti morali inviolabili dell'autore stesso, la paternità e l'identità del testo, "reserving the right to block the distribution of mangled or misattributed copies"[3]. In questo modo non è corrisposto alcun contributo in denaro all'autore, derivante dai diritti

patrimoniali, ma gli è garantito il riconoscimento, ottenendo così la libera circolazione e fruizione dell'opera.

Il "*peer review process*", processo di revisione dei pari, permette alla rivista on-line di non trasformarsi in un espediente per autopubblicarsi e garantisce la qualità scientifica delle opere presentate fungendo da certificazione. Si basa sul principio per cui i ricercatori dovrebbero mirare ad essere letti dal maggior numero di "pari" possibile, con l'intento di ricevere riconoscimento, acquisire reputazione e di esercitare un impatto sulla ricerca futura. Nello specifico, l'articolo sottoposto alla nostra rivista sarà valutato, secondo i criteri definiti nelle linee guida di «Enthymema», da almeno due revisori e membri del comitato scientifico prima di essere approvato per la pubblicazione.

Sono state indicate due principali strade per fornire l'accesso aperto[4]: attraverso la creazione di un archivio istituzionale o disciplinare ("green way"), che le singole istituzioni possono incentivare attraverso l'obbligo di deposito, come già succede per esempio alla Harvard University o alla Stanford University, o attraverso la pubblicazione di articoli inediti direttamente in riviste on-line ("gold way"), con l'auspicio in futuro di non limitarsi ad articoli ma a intere monografie. Un unico dato per illustrare il notevole vantaggio anche per le monografie sono gli oltre 4000 download di un testo reso disponibile apertamente con l'esaurirsi delle copie cartacee contro le 200-600 tirature di un'edizione a stampa di pubblicazioni scientifiche, vendute o meno, che testimoniano e sottolineano la differente diffusione[5].

Un'altra prospettiva per trattare l'argomento Open Access è quella dei costi. Per fornire l'accesso gratuito ai lettori le spese dovranno essere ridotte e coperte da altre entrate che non siano quelle dell'utenza. Per fare questo bisogna abbattere i costi di pubblicazione, che principalmente derivano dai costi di editing e dai diritti d'autore. Per quanto riguarda questi ultimi, come abbiamo visto, si superano tramite la licenza "*creative commons*" e la volontà dei ricercatori di rinunciare al compenso per copia per avere un vantaggio di visibilità e riconoscimento. Va anche detto

che spesso l'articolo scientifico è il risultato di una ricerca per cui il ricercatore è già pagato dall'istituzione che lo sostiene. Sotto questo aspetto la nostra rivista rappresenta un caso particolare poiché ha una sezione importante di traduzioni di testi che in lingua originale sono già vincolati da diritti d'autore delle case editrici ai quali bisogna sottostare: questi rappresentano una spesa non coperta per «Enthymema».

I costi di edizione costituiscono la seconda grande uscita per una rivista come la nostra. In questo caso i costi sono coperti dall'istituzione che investe con lungimiranza[6] nel progetto Open Access. L'Università degli Studi di Milano paga i costi della piattaforma su cui pubblichiamo e dei servizi editoriali: il sito *unimi* che ci ospita come rivista universitaria e il software OJS (Open Journal Systems), sviluppato dal Public Knowledge Project[7], che gestisce autonomamente le riviste on-line e fornisce i servizi di comunicazione, gestione della "*peer review*", layout e pubblicazione. In questo modo una sola piattaforma può ospitare contemporaneamente più riviste (attualmente quattro per la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano), tutte approvate dal preside di facoltà e con un professore di riferimento come direttore scientifico.

Riassumendo, i vantaggi che derivano dall'accesso aperto alla ricerca, così definito e descritto, sono:

- "Open Access brings greater visibility and impact", anche a livello internazionale, al contrario di un articolo pubblicato a stampa che viene letto dalla ristretta comunità disciplinare;
- "Open Access moves research along faster", cancellando i tempi di un'edizione cartacea;
- "Open Access enables better management and assessment of research";
- "Open Access provides the material on which the new semantic web tools for data-mining and text-mining can work, generating new knowledge from existing findings"[8].

L'Open Access garantisce quindi un accesso ai risultati della ricerca in modo libero, immediato e senza restrizion[9].

Non solo lettori (accesso gratuito) e autori (maggiore visibilità e possibilità di aumentare la reputazione) possono essere i beneficiari di questa operazione ma anche le istituzioni, gli istituti di ricerca e le fondazioni, poiché queste hanno a disposizione uno strumento di gestione dell'informazione che permette di valutare e controllare i loro programmi di ricerca. Hanno cioè controllo su come sono stati spesi i loro sforzi, anche in denaro, e con che qualità di risultati, vedendo garantita una diffusione e una visibilità più ampia a parità di spesa.

I vantaggi forniti dal mezzo che abbiamo scelto ben si intrecciano con gli obiettivi che «Enthymema» si prefigge, per di più nel momento in cui questo risulta essere il miglior mezzo per raggiungerli. Fra quelli precedentemente indicati nel nostro progetto, uno è l'aggiornamento e una presa più diretta sullo stato attuale degli studi, per riattivare un dibattito che percepiamo come rallentato, vista la "scarsa abitudine alla cooperazione nazionale e internazionale nelle scienze umane"[10]. Per questo abbiamo scelto il mezzo che consente "il più veloce progresso scientifico"[11], perché sfruttando l'annullamento dello spazio nella rete[12] le informazioni si muovono più celermente, rimuovendo le "limitazioni all'accesso e all'uso".

Un altro vantaggio è quello di permettere a dei giovani studiosi di cominciare, inserendosi in un dibattito in atto, in modo differente la nostra carriera[13], di esprimerci e metterci alla prova, sottoponendoci alla valutazione di altri studiosi e senza competere per ottenere uno spazio. Come è scritto nella dichiarazione di Messina in adesione al documento di Berlino, generata dall'intento di "individuare forme alternative della comunicazione scientifica"[14].

Da ultimo, ogni contributo, ogni articolo, archiviato con metadati adeguati, abstract e parole chiave in inglese viene portato all'attenzione della comunità internazionale in accordo con lo spirito internazionale che vuole avere la nostra rivista, e con l'intento di essere ponte, attraverso le traduzioni, per le idee d'oltreconfine e le voci di studiosi autorevoli in questo ambito.

In conclusione alcune informazioni pratiche su «Enthymema»: corrisponde alla url <http://riviste.unimi.it> dove si trovano gli articoli in full-text divisi per sezioni (traduzioni, interviste, contributi, recensioni), e organizzati in numeri semestrali, per autore e per titolo. Nell'intento di sfruttare il carattere multimediale dei computer, la rivista offre la possibilità di conservare e offrire alla consultazione i video delle interviste ai nostri ospiti cosicché il loro intervento diviene una vera e propria lezione. È inoltre possibile registrarsi al sito: operazione necessaria per chi volesse sottoporre come autore un articolo alla rivista, ma anche per i lettori, questo permetterà di ricevere le notifiche di aggiornamenti e le nostre newsletters.

[1] *Budapest Open Access Initiative*,14 febbraio 2002. Disponibile fra i tanti anche all'indirizzo <www.soros.org/openaccess>.

[2] A. De Robbio, *Open Access e copyright*, 2008, disponibile sul sito del Sistema Bibliotecario di Ateneo dell'Università degli Studi di Padova: <www.cab.unipd.it>.

[3] P. Suber, *Promoting Open Access in the Humanities,* in *Syllecta Classica*, 16 (2005),p. 231-246. Disponibile anche nella traduzione italiana di Francesca Di Donato, *Promuovere l'"open access" nelle scienze umane*, in *Bollettino Telematico di Filosofia Politica*, (15 settembre 2005). Quest'ultimo corrisponde alla url: <http://bfp.sp.unipi.it>.

[4] Cfr. B. Hubbard, *Green, Blue, Yellow, White & Gold. A brief guide to the open access rainbow*, University of Nottingham, 2006, disponibile all'indirizzo: <www.sherpa.ac.uk/guidance/partner-materials.html>.

[5] Cfr. P. Galimberti, *L'Open Access nelle scienze umane: una sfida e un'opportunità*, intervento per la giornata di studi *Humanae Litterae & New Technologies. E-publishing, ricerca e letteratura scientifica*, 14 maggio 2009*,* presso l'Università degli Studi di Milano, i cui materiali sono disponibili all'indirizzo: <http://users.unimi.it/HLandNT/ index.php>.

[6] Cfr. P. Suber, *Promoting Open Access in the Humanities*, cit., in particular mod oil terzo punto delle "Recommendations".

[7] Cfr. Il sito ufficiale all'indirizzo: <http://pkp.sfu.ca/?q=ojs>.

[8] A. Swan e L. Chan, *Open Access: what is it and why should we have it?*, Open Access Schilarly Information Sourcebook, all'indirizzo: <www.openoasis.org>, ultima modifica 11 settembre 2009, consultato il 23 settembre 2009

[9] Cfr. J.W. Houghton, *Exploring the costs and benefits of alternative publishing models*, ElPub conference, Milano, giugno 2009, in *ELPUB 2009*, a cura di Susanna Mornati e Hedlund Turid, Roma, Coop. Libraria Nuova Cultura.

[10] P. Galimberti, *L'Open Access nelle scienze umane: una sfida e un'opportunità, cit.*

[11] S. Lawrence, *Online or invisible?,* 2001, in *Nature*, Volume 411, numero 6837, p. 521.

[12] Cfr. le premesse delle dichiarazione di Berlino.

[13] www.openoasis.org.

[14] Documento italiano a sostegno della Dichiarazione di Berlino sull'accesso aperto alla letteratura accademica. Vedi inoltre l'articolo di Benedetta Aloisi, *Gli atenei italiani per l'Open Access: verso l'accesso aperto alla letteratura di ricerca*, in «Bibliotime», anno VII, numero 3, novembre 2004.

ONLINE DIALOGISM: THE CASE OF ONLINE NEWSPAPERS

by MARIAVITA CAMBRIA

1. Introduction

With the rise of online newspapers, access to different versions of news has grown to such an extent that the public can now compare the representation of an event on a global scale. Mouse click interaction has replaced the traditional idea of reading news as a material, physical contact between reader and paper, raising questions about the very notion of genre and subgenre in online newspapers given their inherent fluidity. Adopting a cultural and historical approach, this paper sketches the rise of online newspapers and provides some examples of how, vis-à-vis printed newspapers, they are spawning more community-centred hybrid genres, such as the *article-cum-comments* page with its online dialogues.

Edgar Lawrence Doctorow in his novel *Homer and Langley* puts forward an attractive metaphor about the surprising amount of information originating inside and outside the web[1] based on the true story of the Collyer brothers, found dead in the Harlem brownstone where they had lived as hermits, surrounded by over 130 tons of rubbish amassed over several decades. The house had been transformed in a sort of rubbish dump: the tunnels of papers under which the firemen found them is an allegorical representation of "digital disposophobia", an obsessive-compulsive disorder rife among web users and manifested as the fear of throwing anything away under the illusion that a PC's unrestricted storage guarantees control over information and knowledge. Langley's dream is to create a dateless newspaper, a sort of dis-

tillate of the "universal newspaper", whose time-proof reportage will be prophecy-like, revealing worldwide secrets, misdeeds and the world's destiny.

However, with the rise of the web, this scenario of a house completely buried under newspapers has been superseded by other ways of looking on archiving and storing information: a criss-crossing of dates, information, news copying and saving data. Online newspapers both give access to and create news as dialogic, heteroglossic environments; they foreground Bakhtin's view of language and communication[2], constituting a dynamic website macro-genre, where news is made and perceived through several media[3] but also functioning as *loci* where news/facts/opinions can be questioned, commented and dialogically negotiated in an ongoing conversation among a community of users, readers and journalists. In printed newspapers, precursors to the *article-cum-comments* genre were letters to the editors and 'agony aunt' advice columns where the reader had a space in which to express opinions but hemmed in by *space* and *time* restrictions (no immediate reply; no chronology and so on). There are steadily growing opportunities (blogs, comments on articles, the posting of photos, podcasts about worldwide events) in online newspapers for users' participation, effectively turning users into *news makers*. We recall the July 2005 London terrorist bombings mostly through a single image of a man escaping a smoke-filled underground train holding a cloth over his nose and mouth to help him breathe; it was taken with a mobile phone camera, shown on television and then posted on the web.

2. Online newspapers: evolutionary process or revolutionary effects?

> Your attempt to make the site look more like a newspaper is anachronistic, like trying to make an automobile look like a horse and a carriage.[4]

Online newspapers belong to the rapidly evolving world of media. Following Lievrouw and Livingstone, I take "media" to mean "[…] information and communication technologies and their associated social contexts, incorporating: the artefacts or devices that enable and extend our abilities to communicate, the communication activities or practices we engage in to develop and use these devices, and the social arrangements or organizations that form around the devices and practices"[5]. The definition underscores the existence of a deep ecology that links technology, communication and organization in creating a *bigger picture* in the depiction of reality. John Pavlik has suggested that the convergence of computers and telecommunication has created a "news media system [that] embraces all forms of human communication in a digital format where rules and constraints of the analogue world no longer apply"[6]. Television, telephony, computers and the networks that bind them are all merging into a new-media space which erases the differences between the original media forms[7]. Though online newspapers can be considered as the evolutionary process of their print counterpart, they have opened up a wide array of possibilities in the creation and fruition of the news, as news can now be accessed using several different tools, enhancing several layered readings.

What has driven online newspapers to merge the printed press's text-based traditions with networked computing's interactive and multimedia potential? One undoubted reason is that in the 1980s and 1990s, newspapers faced a crisis: sales were rapidly decreasing, the market was stagnant and there was a need to follow the changing nature of the market's and consumers' tastes. From the early 1980s to the mid-1990s, newspapers tinkered with a series of alternatives to print, responding to a *technological imperative* which was eating up the entire world of printed newspapers[8]. The 1980s was a decade of exploration of alternatives to printing (teletext, audiotext and stand-alone videotext, the latter developed by the *British Post Office* in the early 1970s) before finally opting for web editions that outstripped alterna-

tives. This trend accelerated in the 1990s with the enthusiasm for the web generated by the release of the first graphic browser *Mosaic* in November 1993. According to Sproull, 1994 saw the start of the "third era of household computing",[9] the best medium with which to come to terms with the *must-be-done* imperative threatening the world of print newspapers. The web is now full of newspapers 'born and bred' solely online (cf. *www. onlinenewspapers.com*)[10].

A key role in the structuring the websites of newspapers is, and was, played by the newsroom the physical space in newspaper, radio or television offices, where staff members work together to write and edit news stories. A newsroom team working for the *New York Times on the Web* describes the work of the newsrooms in the following terms:

> As soon as we would begin to eat, someone would grab a copy of the latest issue of the *New York Post* and read the headlines aloud. Then, mixing editorial acumen and a dry sense of humour, the people sitting around the table engaged in a collective exercise of literary deconstruction. With painstaking detail and a playful attitude, they tore apart one headline after another with such a combination of surgical precision and detached passion that French poststructuralism seems a game for amateurs.[11]

The materiality of the work of the newsroom cannot be underestimated; it is a socio-material space where artefacts, decisions, conversations among the editors matter greatly in how news is created and shaped online. Newsrooms probably represent the most relevant sign of the materiality of the work which happens offline and contributes to the construction of how news is experienced. Whereas in most computer-mediated communication there is a split between online and offline domains, when investigating online newspapers, it is important to take into account the largely offline shaping of the content and artefacts that enable users' online experience.

Once they had settled on the web, the newspaper industry

experimented different types of information practices which favoured and accompanied the passage from the print to the online version shaping two separate products: the printed edition and the online edition. Table 1 indicates the three main information practices at work together with their effects on the "subgenres" found in online newspapers.

Tab. 1 - *Information practices and their outcomes in online newspapers*

Information practice	Examples of online newspaper "genre" outcomes
Repurposing	**Articles, editorials**
Recombining	**Archives, multimedia links to articles**
Recreating	**Blogs, article-cum-comments**

At first, the online editions of many printed newspapers left things as they stood (*repurposing)* but with time developed the practice of *recombining*, i.e. customized editions handling content in original ways. An example of recombination is the creation of links to archives of printed versions containing past papers that can be searched digitally (e.g. *timesonline.co.uk*). Finally, *recreation*: dailies create original content by taking advantage of the unique capabilities of the web. This includes constant updates on breaking stories during the day, special multimedia packages of major events, news sections developed exclusively for their websites and user-authored content discussed in more detail in *Section 3* below.

2.1 - Online newspapers as *news dispenser*

The coexistence of these three different types of information practices is a clear sign of the dynamicity expressed by online newspapers; they are nowadays so intermingled that in many online newspapers there is a link called "article history" where it is possible for readers to trace the 'history' of the article they are

reading: information about the genealogy of the article, containing details about the date of publication on the website and/or on the print version and dates of changes/modifications. The article "Gordon Brown pledges new migrant limits" by Patrick Wintour, for example, was first published on the *guardian.co.uk* website and then in *The Guardian*[12]. The article history thus enables the reader to trace the path followed by the article before entering the web.

In listing the main characteristics of news artefacts, as compared with parallel printed versions, Boczkowski emphasizes that a static entity has given way to one that has added a vast array of dynamic potential to news artefacts[13].

Online newspapers have come to be new artefacts containing many structural and semiotic differences when compared with print versions. From a bound product, it has become an unbound, multimedia one. In the evolutionary process from print to screen, online newspapers have become *news dispensers,* both in terms of the amount of news one has access to, and in terms of the means through which they can be accessed. The home page of *guardian.co.uk* presents several ways of accessing and interacting with the news: it is possible to read an article, add a comment, watch a related video and so on. Moreover, the top banner contains "breaking news" which allows a constant updating of news. Following this divergent trend, online newspapers come to view themselves as positioned in between several types of media and, challenging the divide that has defined the industry for several decades now, i.e. between television which usually informs when breaking news occur, and print, which explains and comments on the significance of the news the next day.

In terms of distribution, the online version of a printed newspaper has turned a product which was previously micro-local into something *potentially* global. The flexibility of the web has turned something which had general and quite broad characteristics into one which can be easily customized to every consumer's preferences; the possibility of linking with other sites provides the read-

er with the means to follow a personal path when reading the news. Online newspapers have also extended the life of the product: an object which often lasts only 24 hours has now been extended in duration by having past editions turned into a sort of permanently available digital library. Access to archives allows the reader to travel in a sort of *news time machine*; a reader via mouse click can potentially travel from his or her home through different news produced and created in different periods. Moreover, an entity in which content and form were constantly interwoven, has turned into an unlimited "newshole" where news is created and accessed in unlimited ways. Hence the notion of *news potential* when referring to online newspapers, i.e. the possibility granted by the web to access news divergently, by travelling from the source of the news to other links, other sites, other possibilities of reading primary and secondary information which may be very remote and unlike the original starting point, thus enlarging the quantity and quality of perspectives and information that can be gathered on and around a peculiar piece of news.

News is not found or gathered so much as made and socially constructed[14]. It is a culturally constructed category and the rise of online newspapers has made it possible to change its semiotic potential: it has become a multimodal environment where communities of readers can share opinions and comments on articles and news. If we look for example at the home page of *guardian.co.uk*, we can see how the page itself shows a uni-, bi-, multi-directional information flow in the various sections the user can access. Sections such as comments or blogs have also created the possibility of user-authored contents such as those present in *comments-to-the-editorials* or in *blogs*.

3. An example of author-reader dialogue: The Guardian's *article-cum-comments* page

A web page is a hybrid visual-spatial unit: it has some "pagey"

properties such as the top-down, left-right organization integrated with some "screeny ones"[15]. It has a dynamic nature allowing the reader to interact physically with it: clusters responding to mouse clicks or rollover create hyperlinks and the possibility to interact with the page. In interacting with a web page, users can access a wide array of potential actions; each user can interact individually with the page and create his or her own way of reading it. What hypertext brings to the fore is that "there are no *a priori* structures that cause or guide meaning-making activity from start to finish"[16].

Hence the home page of an online newspaper, as a web page, has an action potential allowing the reader to construe personal news-making activities, in that it contains a news potential which can be activated through a series of active links to news and categories of news. Thus, users derive their own texts, their own newspaper, if you like, from a mixture of several choices made while interacting with the web page and its links. This dialogic engagement with the reader is one reason for the foregrounding of interpersonal meanings in online newspapers. The user can make comments not only about the article but about previous opinions expressed on the article (often in the UK press in ways that do not comply with traditional British values of understatement). Other options of recommending, reporting abuse or clipping the article allow the user to interact with others by commenting on previous comments. The interpersonal meaning potential of the linked object is also made explicit through three parameters: appeal, orientation and action[17]. In the home page, the reader can make an *appeal* through the link to comments of the article, the *orientation* is contained in the option "post a comment" thus realising the *potential for action* by entering in the community of people commenting the article. The same path of appeal, orientation and action occurs when posting a comment and/or interacting with other comments (see the different appeals for recommending, reporting abuse, linking and clipping). The comments are "moderated" by a moderator who can

decide to cancel a post if it is not appropriate to the context. By posting comments, users become active co-constructors of news and opinions. They co-produce information and can relate it to a wider community. They become actively involved in the process of newsmaking, a process which is giving rise to new genres.

4. Conclusions

Online newspapers merge several media into a single macro genre, an epoch-making change in terms of the quantity of news presented and ways through which it can be accessed. They have changed readers' participation in the creation of the news, by creating opportunities to interact dialogically with news itself. They present themselves to their audience as media products created by the convergence of different means of news making where different genres interact in a cumulative way. They position themselves as *time* and *space machines* allowing the reader to create a personal path extending in many different directions and through many different periods of time. The appearance of new genres such as blogs and *article-cum-comments* pages calls on the reader to make a personal engagement with news/comment/opinion making allowing a dialogical participation in a much larger community and underscoring the fluidity of web genres.

[1] E.L. Doctorow, *Homer and Langley*, London, Random House, 2009.

[2] M. Bakhtin, "Discourse in the novel", in M. Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981 [1975], pp. 259-422.

[3] R. Fowler, *Language in the News: Discourse and Ideology in the Press*, London/New York: Routledge, 1991.

[4] "Readers respond: The new CyberTimes front page", *New York Times on the Web*, August 27, 1997 in P. Boczkowski, *Digitizing the news: Innovation in online newspapers*, Cambridge, MIT Press, 2005, p.90.

[5] L. Lievrouw and S. Livingston, *Handbook of New Media*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, 2006 [2002], p. 7

[6] J. Pavlik, *Journalism and New Media*, New York, Columbia University Press, 2001, p.xii.

[7] B. M. Owen, *The Internet Challenge to Television*, Harvard, Harvard University Press, 1999.

[8] K. Barnhurst and J. Nerone, *The Forms of News: A History*, New York, Guilford, 2001.

[9] L. S. Sproull, "Computers in U.S. households since 1977", in A.D. Chandler Jr and J. W. Cortada. *A Nation Transformed by Information*, New York, Oxford University Press, pp. 257-280, p.260 .

[10] R. Rizzo, *Multimodal and Multimedia Aspects of English Language Teaching and Studies in Italian University. An E-Learning Approach*, Como – Pavia, Ibis, 2009.

[11] In P. Boczkowski, *Digitizing…, cit.,* p.73.

[12] The article was published on *guardian.co.uk* on Wednesday 11 November 2009 and on p.1 on the "Top stories" section of *The Guardian* on Thursday 12 November 2009.

[13] In P. Boczkowski, *Digitizing…, cit.,* pp. 51-70.

[14] R. Fowler, *Language…,* cit.

[15] A. P. Baldry & P. J. Thibault, *Multimodal Transcription and Text Analysis: A Multimodal Toolkit and Coursebook with Associated On-line Course*. London and New York: Equinox, 2006.

[16] *Ivi,* p. 118.

[17] *Ivi*, p.151.

DIALOGISMO E POLITICA: IL MESSAGGIO DI GORDON BROWN

di MARZIA TRIVELLINI

Nell'incontro-confronto tra un personaggio politico e un pubblico di elettori, emergono molteplici aspetti della modalità comunicativa non tutti concernenti il linguaggio vero e proprio, ossia non propriamente affidati soltanto alla parola: pensiamo ad esempio ai gesti, all'espressione del volto, la postura, lo sguardo . E poi ancora i ritmi, le pause, i silenzi, le citazioni e via discorrendo: insomma tanti sono gli elementi che ricorrono anzi concorrono, insieme con lo stile verbale, nella costruzione del discorso. Di conseguenza il dialogismo in politica deve necessariamente utilizzare una strategia della comunicazione le cui componenti dialogiche e le loro funzioni si alternano a seconda della maggiore o minore centralità del codice che si vuole evidenziare.

L'analisi di un testo politico impone, dunque, molteplici riflessioni determinate dai numerosi e svariati elementi che lo studioso va ad individuare. Partendo dal discorso alla Nazione per l'anno 2009 del Primo Ministro britannico Gordon Brown, questa analisi si propone di individuare gli aspetti linguistici del dialogismo politico, in particolare come il soggetto parlante possa utilizzare per lo più un linguaggio apparentemente elementare, dietro il quale però si nasconde una struttura elaborata in modo da trasformare un discorso in un dialogo.

Tale struttura è formata da micro atti linguistici relazionati tra loro, strategicamente organizzati, trasmessi dal locutore col prezioso intento di convincere il destinatario. In altre parole, si intende evidenziare ciò che permea il discorso alla Nazione quale espressione di dialogismo in politica, pur tenendo presente che l'analisi linguistica si attiene ad un testo scritto; essa deve quindi

prendere in considerazione esclusivamente modalità specifiche di comunicazione del messaggio.

Si tratta di una costruzione solo formalmente semplice, in quanto il messaggio del locutore vuole andare ad un pubblico quanto più numeroso è possibile; non può essere né ricercato né troppo erudito, ma deve avere una struttura a forme semplificate, secondo consolidati modelli di tecnica della comunicazione che possano generare processi e approfondimenti di autoriflessione e di precisione.

E' necessario dunque che l'uomo politico, per convincere, cioè ottenere il consenso popolare, moduli il suo discorso in relazione alla cultura, alle conoscenze in possesso dei riceventi, e disponga i suoi argomenti in relazione ai valori in cui essi credono. Trattandosi di una comunicazione orale, le modalità sono affidate ad una serie di elementi ben distinti da quelli di un testo scritto. Ad esempio se il ricevente è un lettore, questi ha il tempo di meditare sulle parole del mittente, sulla sua dialettica, poi può, con calma, organizzare ed elaborare il suo pensiero su quanto ha letto. Tenendo presente tutto ciò il discorso scritto è elaborato secondo parametri diversi, che riguardano la struttura e la disposizione degli argomenti: il mittente li seleziona e intorno ad essi fa ruotare la sua organizzazione comunicativa. Nello scritto il *feed-back* è tardivo e dunque l'adattamento al pubblico deve avvenire nel momento in cui il locutore pensa e decide cosa e come scrivere. La comunicazione orale, invece, si svolge attraverso l'interazione immediata tra mittente e destinatario: il locutore non ha abbastanza tempo per cercare di utilizzare tutti gli argomenti favorevoli a convincere l'ascoltatore; né questi il tempo di farsi una propria opinione su quanto gli viene comunicato. Il primo dunque può contare su una serie di elementi che non sono solo verbali e sono stati catalogati come i segnali della comunicazione analogica, cioè la mimica facciale, l'atteggiamento del corpo, il tono della voce. Il ricevente ne subisce l'influsso dopo che l'altro ha esercitato su di lui quel prezioso procedimento argomentativo che finisce per

operare nel destinatario dapprima un adattamento poi un convincimento delle altrui proposizioni. Dunque la comunicazione funziona se quest'ultimo diventa interprete,vale a dire se, dopo aver decodificato e decifrato il messaggio, lo comprende[1].

Occorre sottolineare che in questa sede condurremo l'analisi servendoci del testo scritto del messaggio del Primo Ministro Britannico: tuttavia, non dobbiamo dimenticare che esso rappresenta la trascrizione di quel messaggio che invece viene annunciato pubblicamente alle televisioni nazionali e internazionali, alle radio e agli altri media.

Il discorso specifico può essere considerato un testo mediale, aperto e con una molteplicità di livelli semantici. Deve essere quindi polisemico e deve servirsi della proprietà di essere aperto: sarà il pubblico che ne completerà il senso, come prodotto di comunicazione. E' in questo modo quindi che possiamo parlare di dialogo.

Questo tipo di discorso politico può pertanto essere considerato come un dialogo *sui generis*: esso, infatti, non è impostato prettamente secondo i canoni dialogici, ma rappresenta la realizzazione di uno strumento di comunicazione. Il dialogo esiste, ed è in forma implicita. Il locutore, infatti, nel suo discorso- dialogo deve rispondere alle domande che, in forma implicita, i cittadini, gli elettori e il pubblico gli pongono in dialoghi già avvenuti o ipotetici. La comunicazione dialogica avviene così secondo quello schema "stimolo-risposta", dove ogni comportamento del locutore ne influenza un altro.

Il dialogismo racchiude in sé un artificio retorico che deve trasmettere il senso, il significato del messaggio. Di conseguenza, lo strumento fondamentale di trasmissione del messaggio sarà proprio il linguaggio, ed è ciò che dobbiamo tenere in considerazione in primo luogo. Potremmo inserire, dunque, questa forma dialogica tra i "discorsi specialistici", come quelli dei professionisti, perché si tratta di un discorso di un professionista della politica; egli si serve di tutte le forme linguistiche e non per rendere l'approccio più immediato ed entrare in sintonia con il suo pubblico.

Il linguaggio, a sua volta, non può prescindere dalla cultura del popolo cui si riferisce, e quindi è portatore di un valore aggiunto, cioè nel nostro caso, i valori sociali della classe politica inglese. E' superfluo sottolineare che il dialogismo in politica non può essere considerato analogamente a quello letterario e teatrale, secondo le accezioni dei nostri dizionari, quando l'autore si serve cioè della forma dialogica per un suo scritto di carattere espositivo o narrativo.

Il dialogo intrinseco tra il Primo Ministro e i suoi cittadini avviene attraverso una serie di elementi lessicali che sono i *segni* secondo la tradizione saussuriana e che mediano il piano dell'espressione e il piano dei contenuti.

Per approfondire ulteriormente l'analisi, si è scelto di suddividere il corpus del discorso in altri sotto-corpora minori. Nella prima parte, il Primo Ministro intende spiegare alla Nazione le sue priorità in termini di sfide sulla sicurezza, sul cambiamento climatico e sulla crisi economica:

Tutto il discorso-dialogo, e in particolare il primo e l'ultimo estratto, sono permeati dagli obiettivi che il Primo Ministro si prefigge di raggiungere per l'anno 2009. In particolar modo, da un punto di vista linguistico, vengono evidenziati gli elementi lessicali che rispecchiano questa singolare forma dialogica (in grassetto).

Ad esempio:

> As **we** look forward to this New Year**, we** face a challenge. A challenge of how **we** build a better tomorrow, today.
> **We can** meet the security challenge, the environmental challenge and the enormous economic challenge.
> **We must not** just plan for tomorrow. **Our** task over the next twelve months is to build tomorrow today

Il Primo Ministro parla utilizzando la prima persona plurale, *we*: non si tratta semplicemente di un plurale maiestatis, o di un

parlare a nome della Nazione. Questo soggetto plurale è l'espressione di un tacito accordo di dialogo con i cittadini, che rappresentano la Nazione, e sé stesso, è un "noi"amplificato.

Il discorso continua:

> I believe we can do it - and because we can, we must.

In questa breve struttura fraseologica emerge poi il "potere dello slogan", cioè il tentativo di riassumere in una o poche frasi credibili la complessità del problema. Questa tecnica permette ad una "short-sentence"di essere ben messa a fuoco dal pubblico ricevente, e di essere ben ricordata proprio per la sua incisività. Attenzione però: se venisse isolata dal contesto pregno di significato, finirebbe per rendere la comunicazione vuota e banale.

Anche in questo "slogan" vi è una struttura dialogica:

> **I** believe **we** can do it - and because we can, we must.

La compresenza dei due soggetti *I* e *we* sembra confermare il dialogo tra le due parti, come a dimostrare la necessità dell'intervento, che entrambe le parti debbano procedere di pari passo. Questa frase possiede un grande potere di modulazione, cioè di semplificazione dell'affermazione mediante l'uso di verbi che trasformano l'asserzione in un'enunciazione soggettiva. Il verbo *believe*, "io credo, penso", non descrive tanto l'attività del soggetto parlante, ma implica l'assunzione di un atteggiamento nei confronti degli enunciati che seguono (*we can do it, we must*…). Sono infatti questi enunciati i veri soggetti, e queste forme personali ne costituiscono l'indicatore di soggettività. Questa "dà all'asserzione che segue il contesto soggettivo – dubbio, supposizione, inferenza – che caratterizza l'atteggiamento del parlante di fronte all'enunciato che proferisce"[2].

Tuttavia il ricorso alla prima persona plurale può rappresentare uno strumento per enfatizzare la positività dei risultati ottenuti:

> That is why we acted so quickly to get money into the banks.

Gli insuccessi e le sconfitte vengono invece trattate in forma impersonale:

> Failure to do either, as some propose, would mean both a longer, deeper downturn, and a weaker economy in the future.

Questo ricco e variegato uso del plurale ben si inserisce nella definizione Bachtiniana[3] di dialogismo, secondo la quale la parola stessa è veicolo di dialogo. Essa infatti è ricevuta da un soggetto, e rivolta ad un altro ancora, e quindi non è mai un prodotto fonologico. Diversamente dal dialogismo in letteratura e in teatro, in cui esso si accompagna costantemente alla plurivocalità, nel discorso politico il dialogismo esiste proprio nelle forme espressive del locutore che si rivolge al pubblico.

Proseguendo l'analisi, Gordon Brown si serve di un'espressione molto profonda:

> What keeps me up at night, and gets me up in the morning are the hopes and aspirations of the **British people.**
> My guiding principle, at all times, is the welfare and well being of **British families** and **British businesses**.

L'uso intensivo dell'anafora *British* prefigura un confronto diretto, un dialogo faccia-a-faccia con il "popolo britannico", attraverso un ripristino dei valori dell'ethos, difesa cioè di quei valori universali e concreti (fedeltà, verità, famiglia, lavoro, assunzione di responsabilità) in cui il pubblico crede e spera.

In:

> **The failure of British governments in previous global downturns was to succumb to** political expediency and to cut
> back investment across the board, thereby stunting our ability to grow and strangling hope during the upturn.

Il dialogo si rivolge agli avversari precedenti attraverso una serie di affermazioni veridittive (*The failure of British governments…was to succumb to*). Il Primo Ministro denuncia il fallimento delle promesse da parte dei suoi antagonisti. Da qui la ferma decisione:

> This will not happen on my watch.

in chiara e netta contrapposizione con i programmi precedenti. Nel dialogo con la nazione si pongono inoltre una serie di affermazioni di questo tipo:

> **The lesson** of this **crisis is that we** do not let recession take its course, yield to defeatism, or simply muddle through and just hope for things to get better.

o ancora

> **The message is** - **we take** action: we are providing an extra £60 to pensioners immediately, on top of the winter allowance; increasing child benefit from January 1st to £20 per week; and helping 22 million basic rate taxpayers with a £145 tax cut.

La formulazione della frase ha valore didattico e concreto. Si tratta di un'esortazione di carattere esplicativo: il soggetto della frase vero e proprio è "noi dobbiamo agire" – *we take action,* la comunicazione che lascia spazio agli eventi, la parola che cede il posto alle azioni. Ed ecco che subentrano una serie di dati :

> We are providing an extra £60 to pensioners immediately, on top of the winter allowance; increasing child benefit from January 1st to £20 per week; and helping 22 million basic rate taxpayers with a £145 tax cut

In questa affermazione si evince una chiara strategia comunicativa al fine di dimostrare a chi ascolta che il messaggio ha una sua verità e autenticità accertata dai dati. Deve quindi subentrare

quell'effetto di credibilità, pienamente raggiunto da Brown. L'intero discorso è comunque permeato, in tutto il suo corpus, da numerosi aspetti di dialogismo. Oltre a quelli già evidenziati nel corso di questa analisi, vi sono indicatori di dialogismo che nella strategia di comunicazione vengono definite tecniche di *hedging*, termine ripreso dall'economia: se in questo campo si parla di rischio finanziario, nella comunicazione intendiamo la copertura attraverso espressioni linguistiche di alcuni argomenti attraverso altri, una sorta di suggerimento alternativo nell'approccio di un certo argomento. Tra le tecniche di *hedging* come aspetto di dialogismo si incontrano innanzitutto le forme ipotetiche:

> **If we coordinate** our expansion with other countries **then the effect** of one country's action can be magnified, almost twice over.

che comprendono anche un rapporto di correlazione di causa-effetto; nello specifico, il coordinamento parallelo delle nazioni che può portare all'esaltazione dell'operato di un singolo paese.

Altro indicatore di dialogismo è costituito dalla presenza di alcune forme di negoziazione:

> And in this period of difficulty and downturn, **it is also important that we** understand that amid the threats and the global risks there are great opportunities for Britain. We must prepare ourselves for these massive opportunities as the world economy doubles in size over the next two decades.

Nel seguito del messaggio:

> **So that** Britain creates the thousands of green jobs vital for the environment and our economy, we must build that green future of tomorrow, today.
> **So that** we have the best railways, roads and communications for the future, we must build the infrastructure of tomorrow, today.
> **So we** have the right skills for the future we must not let people's lives waste away in unemployment without trying to help. **So that** they have the skills our country needs we must build that tomorrow, today.

vi sono invece numerose forme di ripetizione e di epanalessi: attraverso questo espediente linguistico, il discorso si incentra sulla funzione di coesione, sul rafforzamento del contatto e soprattutto sulla focalizzazione dell'attenzione sul dialogo.

La reiterazione di *Britain*, seguita da *we* e *they*

> So that **Britain** creates the thousands of green jobs vital for the environment and our economy, **we** must build that green future of **tomorrow, today.**
> So that **we** have the best railways, roads and communications for the future, **we** must build the infrastructure of **tomorrow, today.**
> So **we** have the right skills for the future **we** must not let people's lives waste away in unemployment without trying to help. So that **they** have the skills our country needs **we** must build that **tomorrow, today.**

rappresenta una compresenza di soggetti di epoche diverse. La tradizione, il passato sono esemplificati da *Britain;* il presente, l'attualità sono espressi con *we*; il futuro, le speranze sono identificate in *they,* riferito alle generazioni future. Questa riflessione viene poi confermata dalla presenza costante, al termine di ogni affermazione epanalettica, di due forme avverbiali di tempo: *tomorrow, today*.

La pragmatica dei pronomi, incentrata sulla prima persona plurale nella maggior parte del discorso-dialogo, tende ad assumere una prospettiva diversa nella seconda parte del testo.

Laddove nella prima parte, la nazione, *Britain* si identificava con *we*, *our* e tutti gli aspetti linguistici che testimoniano un patrimonio comune, un impegno comune, nella seconda parte il Primo Ministro snoda i suoi punti dialogici lungo l'asse del modello interpellativo:

> So **I want** to set out an agenda for the G20 meeting of all the major economies in London in April that will help renew **our** global institutions for the intense levels of international cooperation **we** now need to solve our problems.

Dalla forma pluralistica a carattere inclusivo (me+voi) del *we*, si passa qui ad una forma *I* propriamente personale. Ciò avviene poiché Gordon Brown si erge a autorità della nazione e si responsabilizza nella sua veste di Primo Ministro. Ancora una volta, si stabilisce un'identità tra il locutore e il destinatario del messaggio, e il trasferimento di competenze legate prima ad un soggetto poi a un altro:

> So **I want [...] we** now need to solve our problems.

garantisce un effetto di circolarità linguistica comunicativa efficace, senza dimenticare l'aspetto carismatico della prima persona singolare.

Nel discorso-dialogo il Primo Ministro enuncia poi quelli che sono gli altri obiettivi del suo programma di governo, mettendo a conoscenza il pubblico delle sue priorità:

> **For those worried** about their homes, **let me tell you** that ordinary homeowners should not be the first to pay the price of financial failures. We will help people trying their best to pay their mortgages to stay in their own homes.
> **To those** who know that the only solution for our economy and environment is a global solution - expanding growth and tackling climate change together - **let us say** that we will work with Europe, America and others to meet the international challenges of this century - a World Bank for environment and development. And an International Monetary Fund that is an early warning system for crisis prevention

Qui vorrei sottolineare lo slancio enfatico del passaggio da "a tutti coloro [...]"a "permettetemi di [...]", come a volgere al pubblico una rassicurazione: si tratta di un'altra strategia linguistica volta alla persuasione inconscia.

Nel momento in cui Gordon Brown si avvia alla conclusione del suo discorso, le sue affermazioni si abbreviano sempre più gradualmente: incisi, *short sentences* e ltre formulazioni brevi sono l'elemento chiave per l'immediatezza del messaggio.

> **I am** confident that we can **steer** Britain safely into the future.

Qui emerge anche l'unico esempio di metafora catacretica. Infatti l'Immagine della Gran Bretagna come una nave alla cui guida (*steer*) si trova la popolazione tutta (*we*) rappresenta una metafora completamente assorbita nell'inglese quotidiano, nello standard della lingua di comunicazione, e quindi desemantizzata.

Ritroviamo poi alcuni esempi di enumerazione:

> **First,** because I am confident in the innate strength and decency of the British people.
> **Second**, because Britain as a country has faced down many even greater challenges than those before us today.
> And **third,** because this government has set short term, medium term and long term challenges before, and, more crucially, have met them.

che hanno l'obiettivo di riordinare il messaggio secondo alcune tematiche principali, e quindi ancora una volta di trasmettere veridicità e incontrare il consenso del pubblico.

Anafore e ripetizioni si susseguono per tutte le ultime righe del testo:

> Because we had the **right** values, the **right** policies, the **right** character to meet and master it.

Nell'ultima parte il Primo Ministro rilancia quell'immagine emotiva, carica di ethos, di valori propri della buona società britannica:

> That's why I believe Britain is the best country in the world. And the British people will show the world in 2009 exactly the **qualities we are made of** - as we build tomorrow, today.

Un appello enfatico ai buoni propositi, alle *qualities* di tutti i cittadini britannici, speranza del mondo di oggi e di domani.

In conclusione, possiamo quindi affermare, alla luce degli innumerevoli aspetti linguistici messi in evidenza in questa analisi, che il messaggio politico può rappresentare una forma particolare di dialogo tra Primo Ministro e cittadini. E' un dialogo implicito, permeato dall'abbondanza dei soggetti plurali, dalle forme di *hedging* e di negoziazione, di identificazione del singolo come espressione della totalità. Nel parlare del *British people* infatti, si assiste ad un'identificazione del locutore con i suoi destinatari; nel dialogo si fondono emittente e destinatario del messaggio, in un gioco sapiente di sovrapposizioni di soggetti. Da un punto di vista dialogico infatti il tentativo del singolo locutore di avvicinarsi al pubblico numeroso finisce per ritrovarsi sotto un'unica voce: il *British people*.

[1] A questo proposito si rimanda a Saussure e ai tre processi di ogni atto di parola che coinvolgono locutore e ascoltatore : processo psichico; processo fisiologico; processo fisico.

[2] E. Benveniste, *La soggettività nel linguaggio* in *Problemi di Linguistica Generale I*, Il Saggiatore, Milano, 1994, pagg. 310-319

[3] M. Bachtin, *Linguaggio e scrittura*, Roma, Meltemi, 2004.

MODELS OF VERBAL AND NON-VERBAL INTERACTION IN WEB 2.0 TEXTUALITY

by MARIA GRAZIA SINDONI

Introduction

This contribution is designed to illustrate some typical textual features of Web 2.0, with specific reference to the videochat genre, viewed as an unprecedented system of communication, typifying the Web 2.0 revolution and above all alternating oral and written modes of communication.

Reshaping the epistemological nature of the conception of medium is the first step in the more general issue of the investigation of Web 2.0 related genres. The medium cannot be considered in simplistic terms - for example as a material channel conveying messages. Rather it determines the nature of the message itself. Following McLuhan, Neil Postman envisioned the idea of "media ecology", where media are configured as environments, shaping and being shaped by the context[1]. McLuhan had previously claimed that "we shape our tools and thereafter our tools shape us"[2], subsequently arguing that the medium *is* the message[3].

In a similar vein, Wesh[4] affirms that the media influence the nature of our conversations, ultimately determining the attitudes, opinions and stance of participants. However, we should not limit our discussion to human-related interactions, broadening our horizon of investigation. What is at stake here is a profound bio-anthropological question, whereas human beings - as biological organisms - are in the process of altering their strategies of interaction vis-à-vis the crucial modification of the communicative added value of the medium or tool. In other words,

the incidence of mediation in "mediated communication" has reached extraordinary levels of stratification and complexity, thus paving the way for new norms of interaction, both verbal and non-verbal. The new textual genres that are emerging, intertwining oral and written modes of communication, require multimodal tools of analysis that take into account socio-semiotic features and their reciprocal relationships.

The history of human communication is punctuated by micro and macro biological and socio-historical events that amount to changes or fractures, altering the linear course of human history and signalling predicaments or conjunctures where new epistemological tools are required to study and make sense of them.

Biological events include the organic development of the phonatory apparatus in Neanderthal Man or the laryngeal descent and development of an area for the pharynx in Homo Sapiens[5]. Socio-historical events are connected to inter-organism factors, such as the invention of the technology of writing[6], or, maybe less conspicuously, of printing. However, temporal arrangements of these events need to be evaluated according to notably different time scales: for example, biological events - which favoured the rise of language - date back 120,000-150,000 years, but human language started developing only about 40,000 years ago. What have been defined as socio-historical events obviously occurred at much later stages in human history.

Considering the human being as a biological organism, we may draw the definition of tools from classical ethology: "the use of an external object as a functional extension of mouth or beak, hand or claw, in the attainment of an immediate goal"[7]. Despite the recent elaboration of new theories for tool use[8], we may safely assume that tools influenced the social goals and means by which human beings developed systems of interaction. Even though human interaction is far more sophisticated than that developed by any other living being, we may remind ourselves that a basic definition of tool is therefore required to make clear statements about the profound cognitive repercussions that

the change of use in the technological domain of tools within human-related domains is likely to originate.

Ong discussed the technologies of the word in terms of the distinction between orality and literacy in the 1980s, arguing the invention of literacy caused a deep and unavoidable process of cognitive alterations in the human brain, ultimately modifying the capacity of storing information for transmission and distribution. What was previously focused on the immediate context of communication, relating to immediate needs, was later turned by the technology of writing into the possibility of an analytical evaluation of the context itself.

What has all this to do with systems of communication developed within the domain of what may be defined as a democratic evolution of the web, namely Web 2.0? The answer is that Web 2.0 constitutes an evolution of the web, basically encouraging peer-interactions, lower hierarchization in the distribution of information, integration of technologies and the development of new systems of human socialization (i.e. social networking, videochat, video sharing communities, etc.). In other words, Web 2.0 allows new ways of interacting with people, sharing information, selecting and discarding according to one's own taste or opinion, in a post- or hyper-modern version of pop culture, where "copy and paste" techniques are the implied and never-questioned rule and where intertextuality is so dense and saturated as to become null.

The new media, such as those developed by Web 2.0 technologies, encourage the emergence of new textual genres and new technologies pave the way for new ways of interaction. In the next paragraph we will explore a specific new textual genre, the videochat, which to some extent imitates a traditional conversation, but also distances itself from *in praesentia* interactions.

2.1. A new textual genre: the videochat

Oral and written modes are integrated in Web 2.0 forms of communication in ways that allow participants to "mode switch", i.e. alternate between speech and writing for specific communicative purposes. Videochats, as deployed by common software programs such as *MSN* and *Skype*, are the main focus of investigation as they exhibit a different set of traits, which, as well as mode switching, include new arrangements of interpersonal resources (e.g. non reciprocal gaze) and, more generally, a different organisation of verbal strategies and proxemic patterns that, to some extent, attempt to simulate real-life conversations.

"Mode switching" paraphrases the linguistic notion of code-switching, defined as the use of more than one language or variety in a conversation[9]. Mode switching draws on the Hallidayan concept of written and oral modes of communication, on the grounds that Web 2.0 has been developing a wealth of new textual genres which intertwine speech and writing in unparalleled ways. Preliminary questions to be addressed include: What drives participants to associate oral and written technologies of the word – to borrow from well-known categories, as defined by Ong[10], in videochats? This paper starts to address these questions from a theoretical standpoint.

More than two decades ago, Halliday argued that the categories of "written" and "spoken" are indeterminate[11]. Halliday identified distinct arrays of features for oral and written modes, highlighting the fact that both modes are equally systematic, organized, regular and productive of coherent discourse[12]. While speech exhibits higher levels of grammatical intricacy, writing has a higher lexical density, so Halliday claims that both modes are equally complex. Instead of trying to indicate the primacy of one mode over the other, the question is how to define and identify kinds of complexity, occurrences, degrees of overlapping between the two modes[13]. In other words, only a grammar which considers cultural, social and linguistic distinctions between

speech and writing can take full account of differences and overlaps pertaining to the two modes. A comparative analysis of the two different texts (audio/video text and written comments), serves the purpose of checking all possible convergences and discrepancies, considering that writing during a videochat shows features that characterise speech, such as spun out, flowing, choreographic texture, etc.

2.2. Spontaneous conversations vs. virtual conversations

Videochats almost always simulate real-life conversations between two participants, giving the illusory perception of "contextual presence", a visual and psychological perception which is created virtually through a range of different strategies. One fundamental factor, adding to the perception of a real-life conversation, is that the verbal exchange occurs in real time. Conversations reproduce long or short verbal exchanges *in praesentia*, with conventional turn-taking, pauses, hesitations, etc. However, this system of interaction is a rather crude imitation of what happens in real, *in praesentia* conversations. First and foremost, participants do not share the same context of situation. Just as in *in praesentia* conversations, they take turns; however, they are physically separate and what they see is a projected image of their interlocutor. In most videochat software programs, a larger-scale close-up of the discourse partner is located in the foreground, while one's own smaller-scale close-up image appears bottom left, or bottom right, of the frame. Participants may choose to hide their own projected image. However, the size of one's own image and the size of one's discourse partner are rather different in different software programs. Contrary to what happens in *in praesentia* interactions, each discourse partner has the unique opportunity to see himself/herself at the same time he/she sees/listens to and sees his/her addressee. Observing oneself during a conversation is likely to produce a series of psychological effects, influencing the non-linguistic and linguistic

characteristics of the on-line exchange. As regards proxemic patterns[14], conventional social distance as established in videochats has more than one consequence. Constraints imposed by the medium (close to very close shot of the projected image of both participants) seem to erode culture-bound proxemic patterns. In other words, regardless of the social and cultural positions of participants, videochat systems of communication erase all kind of differences, favouring a flat – though dynamic – representation of social and cultural identities.

2.3. Gaze

Significantly, gaze, one of the most effective resources in interpreting and making sense of the interlocutor's attitude, stance, behaviour, is problematic in videochats. Participants cannot look into the interlocutor's eyes, because they *either* look at the frame where the discourse partner's image is projected *or* at the webcam, thus giving the other the illusion of direct gaze. However, in videochats virtual gaze is *never* reciprocal: if Participant 1 looks at the webcam, Participant 2 feels he/she is being looked into his/her eyes, but this perception cannot be reciprocal, since Participant 2 cannot reciprocate gaze *at the same time*. Giving the other interlocutor the impression of direct gaze paradoxically excludes the possibility of seeing the other *tout court*. The problem is solved only when the webcam is in the centre of the screen. The current impossibility of contemporary, reciprocal gaze in videochats implicitly underscores the virtual nature of conversation. However, other resources seem to enrich linguistic opportunities for users. As stated above, one of the most striking resources is the possibility to mix speech with written exchanges, in the form of written comments that participants may wish to use at certain points in their conversation.

3. Annotation: preliminary issues

An additional problem in tackling the issue of analysing and annotating, videochat conversations is how to consider the videochat video track. Tools of analysis can be drawn from multimodal theories[15]. Videochats can be easily grouped under the category of new web-related genres[16]. However, like real-life conversations, web-based videochats, are less easily classified than other emerging web-based genres. The video texts analysed by Baldry and Thibault in the last chapter of their book belong to the general category of fictional texts, which creatively reproduce some portions of reality or which manipulate the audience's vision of reality. They are written, shot, produced and received as commodities or products for some specific goal (i.e. informative/referential, commercial or artistic texts of various kinds, such as films, advertisements, music videos, TV shows etc.). Videochats are produced outside the economic chain of the selling/buying of products and are not construed *a priori* as semiotic systems that fulfil a specific (i.e. commercial/artistic) goal. Phases, subphases and transitions[17] are maybe less easy to identify, in that editing is for obvious reasons absent and a videochat, at least at first sight, looks like a long, uninterrupted single take (or tracking shot). Conventional analysis of the gaze vector is also impossible for the reasons discussed above. As regards visual frames, the chief invariants are location and its features, which convey some information to a somewhat smaller extent, in that the image is always delimited and is typically fixed. What appears in the foreground is a very close or close shot of both participants. Following Gibson's theory of perception[18], the delimited optic array "can specify visual kinaesthesis in the viewer even though the viewer may occupy a fixed position, seated, say, in a room with the screen occupying a specific position in front of him or her"[19]. However, visual kinesis takes on new connotations in a videochat, because this process is reciprocal and both participants find their visual kinesis realized in the other's "progressive

picture"[20]. The point of observation is, in fact, fixed and provides a static perspective for both participants. However, movements in videochats can be analysed and transcribed following criteria similar to those outlined by Baldry and Thibault, such as those which describe configurations of semiotic relationships and define indexical orientation.

4. Conclusions

Web 2.0 new textual genres raise issues that need to be addressed adopting a multi-disciplinary perspective. Epistemological problems, such as the need to develop new analytical tools of investigation, require the contribution of several fields of studies. The case of the videochat, here briefly outlined, exemplifies some features typical of the hybridization of Web 2.0 genres: alternation of speech and writing, spontaneous vs. virtual conversation, controversial use of interpersonal resources (i.e. gaze), alteration of traditional proxemic patterns, to name but the most prominent. Such new arrangements of verbal and non-verbal strategies of communication entail the development of new semiotic paradigms of multimodal analysis. The hinted annotational problems further complicate the outlined scenario. Some specific characteristics give rise to the provisional hypothesis that the evolution of Web 2.0 would represent one of those linguistically groundbreaking socio-historical events recalled in the introduction.

[1] N. Postman, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business,* New York, Penguin, 1985.

[2] M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, MacGraw Hill, 1964.

[3] M. McLuhan, Q. Fiore, *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*, London, Penguin, 2008 [1967].

[4] M. Wesh, *The Machine is (Changing) Us: YouTube and the Politics of Authenticity*, http://www.youtube.com/watch?v=09gR6VPVrpw, 2009.

[5] P. Lieberman, *On the Origin of Language*, New York, Macmillan, 1975.

[6] Cf. W. J. Ong, *Interfaces of the Word*, Ithaca, Cornell University Press, 1977; W. J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London, Methuen, 1982 and P. Zumthor, *Oral Poetry: An Introduction*, Trans. K. Murphy-Judy. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, [1983].

[7] See van Lawick-Goodall, 1970, in S. J. Shettleworth, *Cognition, Evolution and Behavior*, Oxford and New York, Oxford University Press, 1988, p. 461.

[8] R. St. Amant, R. Horton, *Revisiting the Definition of Animal Use*, ftp://ftp.ncsu.edu/pub/unity/lockers/ftp/csc_anon/tech/2007/TR-2007-16.pdf, 2008, p. 2.

[9] Cf. M. Heller, *Codeswitching: Anthropological and Sociolinguistic Perspectives*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1988.

[10] Cf. W. J. Ong, *Interfaces of the Word*, Ithaca, Cornell University Press, 1977 and W. J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London, Methuen, 1982.

[11] M.A.K. Halliday, *Spoken and Written Modes of Meaning*, in M.A.K. Halliday, *On Grammar*, (ed. J. J. Webster), London and New York, Continuum, pp. 323-351, 2002 [1987], p. 335.

[12] Ivi, p. 340.

[13] Cf. D. Tannen, (ed.) *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*, Norwood, NJ: Ablex, Vol. IX, Series Advances in Discourse Processes, 1982.

[14] Cf. E. Hall, *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday, 1966.

[15] A. P. Baldry, P. J. Thibault, *Multimodal Transcription and Text Analysis. A Multimodal Toolkit and Coursebook with Associated On-line Course,* London and New York, Equinox, 2006.

[16] Ivi, p. 117.

[17] Cf. A. P. Baldry, *Phase and transition, type and instance: patterns in media texts as seen through a multimodal concordance*, in K. L. O' Halloran (ed.), *Multimodal Discourse Analysis*, London and New York, Continuum, pp. 83-108.

[18] J. J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Hillsdale, NJ and London, Lawrence Erlbaum, 1986 [1979].

[19] A. P. Baldry, P. J. Thibault, 2006, p. 191.

[20] J. J. Gibson, 1986 [1979].

MICHAIL BACHTIN IN DIALOGO CON IL SUO TEMPO

di STEFANIA SINI

Si tende spesso, soprattutto in Italia e in Occidente, a considerare la figura di Michail Michajlovi? Bachtin (1895-1975) come un pensatore appartato, un 'gigante' costretto dalle circostanze storiche al silenzio e all'isolamento, e la cui grandezza verrà riconosciuta solo alla fine della sua vita.

Senz'altro tale immagine trova conferma in oltre trent'anni di totale assenza di pubblicazioni bachtiniane, così come attestano i dati biografici[1]. Il 24 dicembre 1928, infatti, Bachtin viene arrestato a Leningrado per aver preso parte alle attività del circolo filosofico-religioso *Voskresenie* (Resurrezione) e il 22 luglio 1929 è condannato dall'Ogpu (il futuro Kgb) a cinque anni di campo di lavori forzati da scontare nelle isole Solovki. Date le già precarie condizioni di salute di Michail Michajlovi?, ciò sarebbe equivalso a una condanna a morte; grazie all'intervento della moglie e degli amici[2], si perviene al commutamento della condanna originaria dal campo di lavoro all'esilio. Il 29 marzo 1930 Bachtin e sua moglie lasciano Leningrado per Kustanaj, in Kazachstan nord-occidentale. Il confinato può scegliere il proprio lavoro, eccetto, tuttavia, l'insegnamento nelle scuole. E, naturalmente, gli è proscritta la pubblicazione.

Frattanto, nel maggio del 1929, è venuto alla luce *Problemy tvor?estva Dostoevskogo* (*Problemi dell'opera di Dostoevskij*). Si tratta dell'unico volume pubblicato da Bachtin fino al 1963, quando uscirà a Mosca il rifacimento di questo stesso lavoro[3].

Ci troviamo pertanto di fronte a un estesissimo intervallo cronologico. A partire dall'arresto, allo studioso verrà imposto un lungo estenuante isolamento, lontano dalla vita culturale e artistica delle grandi città, dalle principali novità editoriali e dalle

discussioni che nel frattempo stanno attraversando le discipline umanistiche e non solo umanistiche dentro e fuori la Russia.
La peculiarità del destino di Michail Michajlovi? ne ha dunque forgiato il profilo creativo, così da accentuarne i caratteri di straordinaria originalità e di geniale autonomia. Se questo è vero, bisogna tuttavia non eccedere nel ritenere il pensiero bachtiniano estraneo al suo tempo e privo di contatti e di letture aggiornate.

È un fatto indiscusso che il nome di Bachtin si è imposto per ogni dove proprio in relazione alla sua filosofia del dialogo – *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, per esempio, recita il titolo della nota monografia che Tzvetan Todorov gli ha dedicato nel 1981[4]. – Dato questo fatto indiscusso, la prima forma di dialogo su cui bisognerebbe porre l'accento parlando del pensatore russo è allora quella che egli ha intessuto con il suo tempo. Basta porre mente, d'altronde, alla visione del mondo sottesa al principio dialogico così come Bachtin l'ha configurato nei suoi scritti.

Scrive per esempio in un passo assai celebre del saggio *Slovo v romane* (La parola nel romanzo) in cui sta riflettendo sulla pluridiscorsività dialogizzata quale ambiente autentico dell'enunciazione:

> Ogni parola concreta (enunciazione), infatti, trova il suo oggetto, verso il quale tende, sempre, per così dire, già nominato, discusso, valutato, avvolto in una foschia che lo oscura oppure, al contrario, nella luce delle parole già dette su di esso. Esso è avviluppato e penetrato da pensieri generali, da punti di vista, da valutazioni e accenti altrui. La parola, tendendo verso il proprio oggetto, entra in questo mezzo, dialogicamente agitato e teso, delle parole, delle valutazioni e degli accenti altrui, s'intreccia coi loro complessi rapporti reciproci, si fonde con alcuni, si stacca da altri, s'interseca con altri ancora.[5]

Dal momento che il pensiero, il linguaggio e le forme espressive sono costitutivamente relazionali, alla relazione non può sot-

trarsi nemmeno la genesi del principio dialogico. La genesi e non solo la ricezione, vorrei aggiungere. Perché per quanto riguarda quest'ultima, non si può certo affermare che Michail Michajlovi? non abbia trovato interlocutori. Anzi, come accade spesso con personaggi di un certo calibro, negli studi bachtiniani si è imposta per molti anni la tendenza a intitolare saggi e interventi a convegni con la formula "Bachtin e…", dove la congiunzione è seguita dai nomi e dai concetti più o meno plausibili[6].

Se, quindi, nel variopinto simposio bachtiniano non sono mancate in tutto il mondo ricerche ed esibizioni dei più disparati commensali, riguardo alla genesi ciò è accaduto in misura molto minore e soltanto in tempi relativamente recenti.

In effetti, la direzione intrapresa da almeno un decennio dagli studi bachtiniani – dai migliori oserei affermare, vale a dire innanzitutto quelli russi – consiste proprio nell'intercettare le innumerevoli letture e discussioni che mostrano quanto Bachtin sia profondamente radicato nella cultura del suo tempo. Questa 'svolta' avviene dopo gli anni '80-90, dopo che ha perso produttività ciò che Natalija Avtonomova in un recente libro[7] ha definito non senza *vis* polemica l'"industria Bachtin": l'"industria costruita intorno al nome magico [che] ha trasformato la terminologia bachtiniana in slogan risonanti in lungo e in largo"[8]. Invece, soprattutto dalla metà degli anni '90 in poi, nella cosiddetta "bachtinistica", scrive la studiosa, "il focus dell'attenzione si sposta in Russia, dove si svolge il lavoro di archivio, dove accuratamente si prepara l'edizione del corpus bachtiniano, la raccolta delle opere in sei tomi"[9].

Ed ecco che possiamo salutare con soddisfazione il complesso lavoro di riedizione critica degli scritti di Michail Michajlovi? iniziato nel 1997 e attualmente ancora in corso[10]. Si tratta di un lavoro innanzi tutto rigorosamente filologico come prima non era accaduto, un'opera di ricostituzione del testo, con il sistematico vaglio dei manoscritti, l'*emendatio* di errori e di lezioni precedenti, il setaccio di documenti utili a chiarire datazioni e vicende testuali. Sono apparsi importanti scritti inediti e non poche opere

risultano arricchite di interi passi prima sconosciuti, e dunque radicalmente diverse rispetto alle edizioni precedenti, così da imporne un globale ripensamento interpretativo[11].

E poi c'è il dissodamento della *humus* in cui è germogliato il pensiero di Bachtin. Emergono con sempre maggiore chiarezza i debiti contratti dallo studioso russo nei confronti di filologi, filosofi, intellettuali compatrioti e non, rappresentanti taluni autorevoli altri dimenticati della cultura europea e mondiale. Tuttavia i debiti, sia pur rilevanti, non si riducono a prestiti, semplici estrazioni di idee da un contesto all'altro. Lo sappiamo bene: è lo stesso Bachtin che ci insegna la chimica dell'interazione verbale.

Allora, diciamolo meglio: con un maggiore rigore filologico negli studi bachtiniani finalmente si ricostruisce – come egli lo chiamerebbe – lo "sfondo dialogizzante" (*dialogizirujuπ?ij fon*) del pensiero di Bachtin. Cediamogli di nuovo la parola:

> È necessario rilevare quanto segue: il discorso altrui incluso in un contesto, per quanto esattamente sia trasmesso, è sempre sottoposto a certi mutamenti semantici. Il contesto che abbraccia la parola altrui crea uno sfondo dialogizzante, il cui influsso può essere grandissimo.[...] La parola altrui introdotta nel contesto di un discorso stabilisce col discorso che l'incornicia non un contatto meccanico, bensì una combinazione chimica (sul piano semantico ed espressivo); il grado di reciproco influsso dialogizzante può essere enorme.[12]

'Semi-citando' dunque quanto appena letto, possiamo affermare che la parola altrui introdotta nel contesto del discorso bachtiniano ha stabilito col tale discorso che lo incornicia non un contatto meccanico, bensì una combinazione chimica (sul piano semantico ed espressivo); il grado di reciproco influsso dialogizzante sta a noi valutarlo.

Solleviamo di sfuggita una prima questione: nel 1927 esce *Freudismo* e nel 1928 *Il metodo formale nella scienza della letteratura* seguiti nel 1929 da *Marxismo e filosofia del linguaggio* che recano la

firma rispettivamente di Pavel Nikolaevi? Medvedev i primi due e di Valentin Nikolaevi? Voloπinov il terzo[13]. Questi volumi con alcuni articoli pubblicati tra il 1920 e il 1930 da Medvedev, Voloπinov e da Ivan Ivanovi? Kanaev danno luogo all'annoso caso dei testi controversi, o "deuterocanonici", nella definizione di Sergej Sergeevi? Averincev. Alcuni studiosi ne negano risolutamente la paternità bachtiniana, al contrario di altri che la sostengono con forza. Sono le opere che negli anni '90 vengono pubblicate in Russia sotto il titolo comune di *Bachtin pod maschoj* (Bachtin dietro la maschera)[14]. Evoco la *vexata questio* ma immediatamente la tralascio non avendo il tempo per affrontarla in modo adeguato, il che richiederebbe un elenco dettagliato di dati oggettivi, di ragioni a favore e contro l'attribuzione di queste opere a Bachtin. In ogni caso, "il grado e la forma di tale partecipazione restano un problema in sospeso" anche a causa delle ambigue e contraddittorie affermazioni dello stesso Michail Michajlovi?[15].

Ma al di là delle diatribe fra ricercatori, non può essere un caso e non è poi così sorprendente che simile questione sia sorta proprio intorno a Bachtin. Tutt'altro. È un fatto, ricorda Avtonomova, che questi "dava volentieri le sue idee agli altri". "Tuttavia", aggiunge la studiosa, "lui stesso prendeva molto dagli altri, senza indicarlo"[16]. Ecco la prima forma di dialogo. Se fosse affrontato davvero alla luce della filosofia bachtiniana, il problema dei testi controversi si smusserebbe nella pacata considerazione di una condivisione autoriale, di un dialogo tra voci in cui tutte hanno diritto di parola, non solo quella più rinomata. In effetti, le indagini intorno a Voloπinov, Medvedev, e Kanaev, oltre che su altri membri del "Circolo di Bachtin", si sono moltiplicate negli ultimi anni, offrendo molti dati e documenti di rilievo e sottraendo così evanescenza a questi profili che riguadagnano sempre più l'autonomia intellettuale che spetta loro[17].

Per chi voglia procedere nello scandaglio delle radici delle idee bachtiniane e del tessuto di repliche di cui si sostanziano, il periodo cruciale su cui lavorare è rappresentato *in primis* dagli anni '10-

20 del Novecento, quando "la scienza russa vedeva se stessa come una parte di quella europea"[18]. I nomi sono innumerevoli: esaurirei lo spazio a mia disposizione soltanto elencandoli. Piuttosto possiamo concentrarci proprio sul grande tema della nostra conferenza, il dialogo, e ricordare, sia pur in modo inevitabilmente cursorio, un paio di figure che gli studi più recenti hanno posto in luce per l'apporto significativo da essi recato all'elaborazione della filosofia del dialogo di Bachtin.

Nonostante il nome compaia più di una volta negli scritti di Michail Michajlovi?, un capitolo ancora tutto da scrivere[19] riguarda il confronto con Leo Spitzer, e in particolare con il lavoro del 1914 *Italienische Umgangssprache* (*Lingua italiana del dialogo*) che Bachtin legge attentamente, trascrivendone alcune parti e traducendole in russo[20]. Ora che finalmente l'importante libro di Spitzer è stato pubblicato in Italia[21], possiamo apprezzare il respiro pragmatico *ante litteram* che contraddistingue questo lavoro e la sua vicinanza effettiva con il pensiero di Bachtin. Il quale mostra, nonostante ne critichi il "soggettivismo", di tenerlo in gran considerazione nel momento in cui lavora alla monografia su Dostoevskij e alla messa a punto della nozione di dialogo polifonico che si dischiude attraverso la parola, o, il che è lo stesso, la coscienza, il vissuto degli eroi.

Un altro studioso del dialogo il cui percorso rivela più di un punto di tangenza con quello di Bachtin e di Voloπinov è il linguista Lev Petrovi? Jakubinskij. Autore di *O dialogi?eskoj re?i* (Sul discorso dialogico) pubblicato nel 1923, Jakubinskij, come osserva Nikolaj Ivanovi? Nikolaev[22], è responsabile dell'affermazione nella linguistica sovietica del concetto di "enunciazione" (*vyskazyvanie*), un concetto a sua volta fondamentale nel pensiero linguistico di Bachtin[23].

Tra l'altro Lev Petrovi? già prima della Rivoluzione d'Ottobre si schiera con i formalisti pietroburghesi dell'Opojaz[24] in qualità di teorico dell'avanguardia futurista attraverso la distinzione tra linguaggio pratico (che comunica e in cui dominano gli aspetti semantici) e linguaggio poetico (che non comunica alcunché, e in

cui dominano gli aspetti fonici) largamente ispirata al concetto di *zaum* proprio di Kru?ënych: una parola sprezzante della sintassi, della razionalità e semantica quotidiane, una parola che esprime direttamente le componenti non cognitive della coscienza del poeta[25].

Da questo punto di vista, merita di venire ancora approfondita la polemica intrapresa da Michail Michajlovi? con i Formalisti russi riguardo alla concezione dell'arte e del fare letteratura. Non si tratta infatti tanto di una disputa frontale, come si è a lungo affermato anche seguendo le indicazioni dello stesso Bachtin, quanto di un confronto tra due modi e stili intellettuali diversi, che tuttavia condividono non poche premesse teoriche, forse più di quelle che i contendenti vogliano riconoscere, oltre che la conoscenza, se non la frequentazione, dei medesimi ambienti e personaggi (Simbolisti e Futuristi, solo per fare un esempio).

Se, d'altronde, il *côté* avanguardistico non risulta particolarmente congeniale ai gusti poetici di Michail Michajlovi?[26], la riflessione successiva di Jakubinskij, invece, sembra avere esercitato un ruolo tutt'altro che casuale nella messa a punto dei nodi teorici della linguistica bachtiniana. In particolare, è stato di recente mostrato dal finlandese Mika Lähteenmäki quanto la concezione della stratificazione sociale della lingua espressa da Bachtin nel saggio *La parola nel romanzo* (1934-35) debba non poco alla linguistica sovietica del tempo e anzitutto a Jakubinskij[27]. Il quale, peraltro, in questo periodo aderisce al marrismo, cioè alle idee del linguista sovietico Nikolaj Jakovlevi? Marr che in terra russa monopolizzano la disciplina dalla fine degli anni '20 sino al 1950, quando Stalin le liquiderà. Per questo motivo, ci spiega Lähteenmäki con i curatori delle opere bachtiniane, *La parola nel romanzo*, che verrà pubblicata quarant'anni dopo la sua composizione, uscirà alle stampe con numerosi tagli, in corrispondenza, per l'appunto, dei richiami ora imbarazzanti a tali idee.

Sarebbero innumerevoli, si diceva, i nomi da evocare ancora e su cui trattenere l'attenzione per poter comprendere il germoglia-

re del pensiero di Bachtin. Molti sono noti, mentre su altri si è depositato un denso silenzio[28]. Con questi rappresentanti della migliore cultura umanistica europea del primo Novecento – e non solo umanistica, dal momento che vi sono biologi come il già citato Ivan Kanaev e come Aleksej Alekseevi? Uchtomskij[29] – Michail Michajlovi? dialoga incessantemente anche senza espliciti rinvii, ponendo in atto quelle stesse forme della polifonia da lui teorizzate nei suoi saggi e individuate nella parola di altri scrittori, a cominciare dall'amato Dostoevskij.

Dall'allusione diretta alla polemica nascosta, attraverso varie modalità di citazione occulta, l'orizzonte intellettuale che si staglia intorno all'opera di Bachtin è un intricato e fitto tessuto di repliche, un coro affollato in cui ciascuna voce conserva, se la si ascolta con attenzione, la sua irredimibile autocoscienza.

> Il consenso non è mai identità meccanica o logica, non è nemmeno *eco*; dietro c'è sempre distanza che viene superata e avvicinamento (ma non fusione). Consonanze infinitamente lontane e appena percettibili. Nel consenso c'è sempre un elemento di sorpresa, di dono, di miracolo, giacché il *con*senso dialogico è per sua natura libero, cioè non predeterminato, non inevitabile.[30]

[1] Sulla biografia bachtiniana, cfr. l'imprescindibile K. Clark - M. Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge (Mass.)-London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1984. Trad. it. *Michail Bachtin*, Bologna, il Mulino, 1991 (trad. di F. Pellizzi), ma anche S. G. Bo?arov et alii (a cura di), *M.M. Bachtin: besedy s V.D. Duvakinym*, Moskva, Soglasie, 2002, trad. It. *Michail Bachtin. In dialogo: conversazioni del 1973 con Duvakin*, a cura di A. Ponzio, Napoli, ESI, 2008.

[2] Furono determinanti in tal senso le iniziative di Matvej Isaevi? Kagan e Marija Veniaminovna Judina, oltre che l'intervento decisivo di Ekaterina Pavlovna Peπkova, moglie di Maksim Gor'kij, sul cui ruolo di sostegno coraggioso e concreto ai prigionieri politici, cfr. Ja. V. Leont'ev, *Ekaterina Peπkova: prima moglie, prima attivista per i diritti umani*, in M. G. Talalay (a cura di), *Uno scrittore 'amaro' in un paese 'dolce'. Maksim Gor'kij fra Capri, Sorrento e Mosca*, Capri, Oebalus, 2006, pp. 105-111.

[3] M. M. Bachtin, *Problemy tvor?estva Dostoevskogo*, Leningrad, Priboj, 1929, ora in Id., *Sobranie so?inenij* [Raccolta delle opere], T. 2, Moskva, Russkie slovari, 2000, pp. 5-175. *Problemi dell'opera di Dostoevskij (1929)*, a cura di M. De Michiel e A. Ponzio, Bari,

Edizioni dal Sud, 1997. *Problemy poètiki Dostoevskogo*, Moskva, Sovetskij Pisatel', 1963, ora in *Sobranie so?inenij*, T. 6, Moskva, Russkie slovari, 2000, pp. 5-300. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di N. Garritano Torino, Einaudi, 1968.

[4] Tz. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, 1968. *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, trad. it. di A. M. Marietti, Torino, Einaudi, 1981.

[5] M. M. Bachtin, *Slovo v romane* (1934-35), in *Voprosy literatury i èstetiki. Issledovanija raznych let* [Problemi di letteratura e estetica. Ricerche di anni diversi], Moskva, ChudoΩestvennaja literatura, 1975, pp. 89-90. *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla scienza della letteratura*, a cura di C. Strada Janovi?, Torino, Einaudi, 1979, pp. 80-84.

[6] Finché i nomi sono quelli che compaiono nel volume *Bachtin e… Averincev, Benjamin, Freud, Greimas, Levinas, Marx, Peirce, Valery, Welby, Yourcenar*, Roma-Bari, Laterza, 1993 (a cura di P. Jachia e A. Ponzio), possiamo ancora certamente leggere con interesse, anche perché la maggior parte di loro sono contemporanei o predecessori di Bachtin. Ma quando si giunge, come mi è capitato personalmente di sentire in una conferenza internazionale una decina di anni fa, a contributi dal titolo *Bakhtine et le cyborg*, *Bakhtin and the Novelization of Aids Discourse*, *Bakhtin and Homophobic Fundamentalism*, qualche perplessità non può che sorgere.

[7] N. S. Avtonomova, *Otkrytaja struktura: Jakobson-Bachtin- Lotman, Gasparov* [*La struttura aperta: Jakobson-Bachtin-Lotman-Gasparov*], Moskva, Rossinskie Propilei, 2009.

[8] Ivi, p. 111. "Bachtin si sarebbe certo sentito a disagio in questa atmosfera di crescente interesse per la sua persona. Era un *meΩdusobojnik*: un solitario che rifuggiva il frastuono delle chiacchiere sociali" (M. De Michiel, *Il* non-alibi *del leggere. Michail M. Bachtin* Problemi dell'opera di Dostoevskij *1929*, Università degli studi di Trieste, 2001, p. 27).

[9] N. S. Avtonomova, *Otkrytaja struktura*, op. cit., p. 114.

[10] Finora sono apparsi quattro tomi e mezzo, nel seguente ordine: il V, con i lavori degli anni '40'inizio '60, il II (2000) con la monografia dostoevskana del 1929, gli articoli su Tolstoj e una serie di materiali e di appunti di allievi concernenti le lezioni di letteratura russa tenute da Bachtin tra il 1922 e il 1927, il VI (2002) con la nuova edizione del Dostoevskij e i lavori degli anni '60-'70, il I (2003) dedicato all'estetica filosofica degli anni '20. Infine nel 2008 è uscito il I volume del tomo 4 con le varianti dei testi antecedenti e preparatori alla monografia su Rabelais. Meritano senz'altro di venire menzionati i curatori e gli autori degli apparati critici di questi volumi: S. M. Aleksandrova, S. S. Averincev, S. G. Bo?arov, L. V. Derjugina, L. A. GogotiπvIli, V. V. KoΩinov, V. V. Liapunov, V. L. Machlin, N. A. Pan'kov, L. S. Melichova, N. I. Nikolaev, B. Pool, I. L. Popova, G. I. Teplova.

[11] Un esempio tra tutti *Avtor i geroj* (L'autore e l'eroe), scritto nei primi anni '20, pubblicato per la prima volta dopo cinquant'anni monco di brani fondamentali per la sua comprensione e ora restituito al suo contesto ideativo e compositivo, di cui fanno parte integrante altre opere del periodo come *K filosofii postupka* (Per una filosofia dell'azione responsabile) e *K voprosam metodologii èstetiki slovesnogo tvor?estva* (Per le questioni di metodologia dell'estetica della creazione verbale), titolo questo originario del sag-

gio noto in precedenza come *Problema soderΩanija, materiala i formy v slovesnom chudoΩestvennom tvor?estve* (Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione artistica verbale). Cfr. M. M. Bachtin, *Avtor i geroj v èsteti?eskoj dejatel'nosti*, in *Èstetika slovesnogo tvor?estva* [*Estetica della creazione verbale*], Moskva, Iskusstvo, 1979, pp. 9-191, ora in *Sobranie so?ineniji*, T. 1, Moskva, Russkie slovari, 2003, pp. 269-263; *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, in *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze* umane, a cura di C. Strada Janovi?, Torino, Einaudi, 1988, pp. 5-187; *K filosofii postupka*, in *Filosofija i sociologija nauki i techniki. EΩegodnik 1984-85* [*Filosofia e sociologia della scienza e della tecnica. Annuario 1984-85*], Moskva, Nauka, 1986, ora in *Sobranie so?ineniji,* T. 1, op. cit., pp. 7-68, *Per una filosofia dell'azione responsabile*, trad. di M. De Michiel, Lecce, Piero Manni, 1998; *Problema soderΩanija, materiala formy, v slovesnom chudoΩestvennom tvor?estve*, in *Voprosy literatury i èstetiki* cit., pp. 3-66, ora (con il titolo succitato *K voprosam metodologii èstetiki*… e il sottotitolo *Problema formy, soderΩanija i materiala v slovesnom chudoΩestvennom tvor?estve*) in *Sobranie so?ineniji*, T. 1, op. cit., pp. 266-325. *Il problema dl contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria*, in *Estetica e romanzo*, op. cit., pp. 3-51.

[12] M. M. Bachtin, *Slovo v romane*, op. cit., p. 152, *La parola nel romanzo*, op. cit., p. 148.

[13] V. N. Voloπinov, *Frejdizm, Kriti?eskij o?erk* [*Freudismo. Saggio critico*], Leningrad, Giz, 1927; *Freudismo*, a cura di G. Mininni e A. Ponzio, Bari, Dedalo, 1977. P. N. Medvedev, *Formal'nyj metod v literaturovedenii. Kriti?eskoe vvedenie v sociologi?eskuju poètiku*, Leningrad, Priboj, 1928; *Il metodo formale nella scienza della letteratura. Introduzione critica al metodo sociologico*, introduzione di A. Ponzio, Bari, Dedalo, 1978. V. N. Voloπinov, *Marksizm i filosofija jazyka. Osnovnye problemy sociologi?eskogo metoda v nauke o jazyke* [*I problemi fondamentali del metodo sociologico nella scienza del linguaggio*], Leningrad, Priboj, 1929; *Marxismo e filosofia del linguaggio*, introduzione di A. Ponzio, Bari, Dedalo, 1976, ora Lecce, Piero Manni, 1999 (nuova trad. di M. De Michiel).

[14] Moskva, Labirint, 1993-2000.

[15] Cfr. S. G. Bo?arov, *Ob odnom razgovore i vokrug nego* [Su una conversazione e intorno ad essa], in *NLO*, 2, 1993, pp. 70-89, M. De Michiel, *Il* non-alibi *del leggere*, op. cit., pp. 143-197.

[16] N. S. Avtonomova, *Otkrytaja struktura*, op. cit., p. 116.

[17] Cfr. a questo proposito Benedicte Vauthier (éd.), *Bakhtine, Volochinov et Medvedev dans les contextes européen et russe*, in *Slavica occitana*, 25, 2007, Département de Slavistique de l'Université Toulouse II, interamente dedicato al "Cercle Bakhtine, Medvedev, Volochinov" "qui désigne le travail partagé communitairement et ses œuvres" (p. 11).

[18] N. S. Avtonomova, *Otkrytaja struktura*, op. cit., p. 114.

[19] E su cui ci riserviamo di tornare in futuro.

[20] Come mostrano le carte del suo archivio, Bachtin lavora sull'edizione Kurt Schroeder, Bonn und Leipzig, 1922, di cui trascrive, riassume, traduce e commenta l'Indice, la Prefazione (pp. V, VI, VII, VIII), parti dei capp. 1, 2 (pp. 1, 39, 134-35, 175, 176), III (pp. 191-92), IV (pp. 291, 293). La trascrizione si conclude con le ultime frasi della Postfazione spitzeriana all'edizione 1922. Cfr. M. M. Bachtin, *Sobranie so?ineniji,* T. 2, Moskva, Russkie slovari, 2000, pp. 735-758.

[21] L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, a cura di C. Caffi e C. Segre, trad. di L. Tonelli, Milano, il Saggiatore, 2007.

[22] Cfr. M. M. Bachtin, *Sobranie so?ineniji*, T. 1, op. cit., p. 499.

[23] Basti ricordare il saggio *Problema re?evych Ωanrov* (*Il problema dei generi del discorso*), in *Èstetika slovesnogo tvor?estva*, op. cit., pp. 250-296, ora in *Sobranie so?ineniji*, T. 5, Moskva, Russkie slovari, 1997, pp. 159-206; trad. it. in *L'autore e l'eroe*, op. cit., pp. 245-290, tutto incentrato sul ruolo dell'enunciazione nella comunicazione verbale, oltre a *Marxismo e filosofia del linguaggio*, cit., in cui lo stesso concetto ricopre un ruolo essenziale per la costruzione voloπinoviana di una linguistica sociologica e, per molti aspetti, testuale e pragmatica.

[24] La sigla corrisponde, come è noto, a *Obπ?estvo izu?enija poèti?eskogo jazyka* [*Società per lo studio del linguaggio poetico*] fondato a Pietroburgo nel 1916, a cui aderiscono Viktor Borisovi? ˇklovskij (1893-1984), Osip Maksimovi? Brik (1888-1945), Boris Michajlovi? Èjchenbaum (1886-1959), Jurij Nikolaevi? Tynjanov (1894-1943), Lev Petrovi? Jakubinskij (1892-1945), Evgenij Dmitrevi? Polivanov (1891-1938) ed altri.

[25] Cfr. L. P. Jakubinskij, *O zvukach stichodvornogo jazyka* [*Sui suoni del linguaggio poetico*], in *Poetika. Sbornik po teorii poeti?eskogo jazyka* [*Raccolta sulla teoria del linguaggio poetico*], vyp. I, Pietrograd, 1916.

[26] Tra i russi contemporanei Bachtin prediligeva piuttosto i simbolisti, innanzi tutto Vja?eslav Ivanov e Innokentij Annenskij. Cfr. M. M. Bachtin, *Besedy s V.D. Duvakinym*, op. cit., pp. 48-52 e passim.

[27] "La concezione della pluridiscorsività e del plurilinguismo, che Bachtin espone in *La parola nel romanzo* è stata spesso considerata come una sua scoperta, e dunque come come elemento inalienabile della concezione della lingua 'propriamente bachtiniana'. In sostanza l'analisi di Bachtin della stratificazione sociale e ideologica è stata percepita come invenzione da parte sua della sociolinguistica già alla metà egli anni '30. Tale rappresentazione, tuttavia, risulta errata, poiché Bachtin non ha affatto elaborato il proprio approccio sociologico in un vuoto intellettuale. Al contrario, la direzione generale intrapresa dalle sue ricerche già all'inizio degli anni '30, si accordava pienamente con lo sviluppo della linguistica sociologica di allora, uno dei cui più illustri rappresentanti era Jakubinskij" (M. Lähteenmäki, *Koncepcija social'nogo rassloenija jazyka v rabotach M.M. Bachtina i L.P. Jakubinskogo: k probleme "vlijanija"* [*La concezione delle stratificazione sociale della lingua nei lavori di M. M. Bachtin e di L. P. Jakubinskij: sul problema dell'"influenza"*], in *Dialog Karnaval Chronotop*, 1, 41, 2009, p. 5) (trad. mia).

[28] È il caso, per esempio, del totalmente dimenticato (quantomeno fino a poco tempo fa) Broder Christiansen, la cui opera *Philosophie der Kunst* [Filosofia dell'arte], Hanau, Clauss & Feddersen,1909, trad. russa, *Filosofija iskusstva*, perevod G. P. Fedotova, pod redakciej E. V. An?ikova, SPb, Izd. ˇipovnik, Biblioteka sovremennoj filosofii, 1911, ha esercitato un'influenza molto rilevante "lascia[ndo] un riflesso in tutti i lavori russi di estetica e di teoria della letteratura degli anni Dieci e Venti delle più diverse correnti sull'estetica russa" (Cfr. N. I. Nikolaev, in M. M. Bachtin, *Sobranie so?ineniji*, T. 1, op. cit., p. 718. Sul ruolo dell'opera di Christiansen nell'elaborazione in terra russa della nozione di "struttura", mi permetto di rinviare al mio lavoro in corso di pubblicazione *L'intero irrequieto. Note sulla poligenesi dello spazio strutturale nel pensiero russo del primo Novecento*, in *Materiali di estetica*, Milano, Cuem, 2009.

[29] Ascoltando il quale Bachtin giunge a elaborare la nozione di cronotopo.

[30] M. M. Bachtin, *Dostoevskij* 196, in *Sobranie so?ineniji*, T. 5, op. cit., p. 364. Trad. it. in *Problemi dell'opera di Dostoevskij (1929)*, op. cit., p. 307.

PREFAZIONI AUTORIALI NEL ROMANZO SPAGNOLO TRA OTTO E NOVECENTO

di DONATELLA SIVIERO

Los libros mejores no son sino prólogos. Prólogos de
un libro que no se ha de escribir jamás, afortunadamente.
Miguel de Unamuno

Nel romanzo di ogni epoca, se presente, la prefazione autoriale può essere luogo disseminato di inside e ambiguità, lo spazio testuale dove il prefatore può tendere tranelli di vario genere al lettore. Si pensi innanzitutto alla sua per certi versi paradossale collocazione: sebbene sia posta ad apertura di libro, infatti, del libro ne è in sostanza la conclusione, visto che di norma viene scritta a opera finita. Anche per questo motivo, per il fatto cioè che si tratta di un discorso elaborato su contenuti già dati e su un prodotto finito, nella categoria della prefazione Gérard Génette include le postfazioni, testi postliminari che, secondo lo studioso, proprio come quelli preliminari consistono "en un discours produit à pròpos du texte qui suit ou qui précède"[1]. Si accetti o meno questa proposta di Génette, che personalmente mi trova d'accordo solo in parte[2], è indubbio che la prefazione, proprio come la postfazione, sa già tutto del testo che segue; è insomma, se mi si passa il termine, comunque e sempre uno scritto onnisciente. Qui prende avvio il 'contratto di lettura' tra l'autore e il suo pubblico, e i termini del contratto vengono dettati solo ed esclusivamente dall'autore. Le prefazioni autoriali, infatti, sono concepite in linea di massima come una sorta di misura preventiva: l'autore avvia il dialogo con un interlocutore ancora potenziale con lo scopo di guidarlo e cercare di condizionarlo nella lettura del testo che segue. Esistono, però, delle sottocategorie di prefazione autoriale che si rivelano particolarmente interessanti perché sono

pensate più che per orientare il lettore per sortire esattamente l'effetto opposto, cioè per disorientarlo e sfidarlo. Mi riferisco alle prefazioni autoriali finzionali, quelle cioè a firma fittizia o apocrifa, e quelle autoriali denegative, che in sostanza sono la soglia di un mondo finzionale di cui fanno esse stesse parte. In questo tipo di prefazioni l'autore si maschera, si camuffa o si nasconde al lettore, lo spiazza, mente sulla natura della sua opera e sulle sue responsabilità come creatore, innescando i meccanismi di una finzionalità dissimulata, o meglio di una presunta "definzionalizzazione"[3], che suscita dubbi e incertezze nell'interlocutore. Insomma, questo tipo di prefazione, che in apparenza sembrerebbe rifiutare o dissimulare la finzione, della finzione poi usa le stesse modalità perché ne fa parte: non mira, dunque, a garantire una buona lettura del romanzo che segue, come suggerito da Genette, ma piuttosto a tendere un agguato sulla soglia stessa del romanzo.

L'analisi che propongo in queste pagine si basa su una piccola campionatura di prefazioni autoriali denegative e autoriali fittizie e/o apocrife anteposte ad alcuni romanzi spagnoli scritti tra Otto e Novecento ed è un'anticipazione di un lavoro di più ampio respiro che ho in corso proprio su questo tipo di scrittura prefativa. Va subito detto che a partire dalla fine del XIX secolo il panorama della letteratura d'invenzione in area iberica andò arricchendosi in modo esponenziale di false memorie, finti diari, false autobiografie: basterà ricordare, per citare solo qualche nome, le varie incursioni, sul finire dell'Ottocento, in questo ambito di simulazioni e di falsificazioni di identità di Ramón María del Valle-Inclán, Pío Baroja e poi via via, nel Novecento, di Gonzalo Torrentes Ballester fino ad arrivare alla geniale poetica del falso di Max Aub. Proprio in questa particolare categoria di scritture dell'io è possibile individuare prefazioni d'autore che invece di porre il lettore in una posizione chiara e stipulare un contratto di lettura stabile, fanno di tutto per collocarlo in una situazione ambigua, tra affermazioni e negazioni a catena.

Mi sia consentito, però, un brevissimo sguardo retrospettivo,

giacché per l'area spagnola, e non solo per quella, uno straordinario modello di prefazione finzionale d'autore è, ovviamente, il "Prólogo" del *Don Quijote*. Inutile forse ricordare che il romanzo di Cervantes, considerato il libro europeo per eccellenza, l'opera letteraria dell'Età Moderna più costantemente letta e apprezzata in tutti i paesi e in tutte le lingue d'Europa, era tutt'altro che fuori moda nella Spagna letteraria degli anni che ci interessano. E se etichettarlo come primo romanzo moderno è questione piuttosto delicata[4], è invece indubbio che al *Don Quijote* spetti un altro primato, quello di essere l'ultimo esemplare di romanzo in Spagna prima che il genere si assopisca per un lungo periodo. Infatti, ad eccezione forse dell'*Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* del padre José Francisco de Isla del 1758, che esibisce delle innegabili componenti romanzesche, in pratica in Spagna dopo il *Don Quijote* non si scrivono più romanzi fino al primo terzo del XIX secolo. Perciò, e direi quasi inevitabilmente, quando, verso la metà dell'Ottocento, il genere si riaffaccia in modo prepotente nel sistema letterario spagnolo, lo sguardo di molti romanzieri si rivolse spesso a quello che era stato l'ultimo grande modello autoctono. In particolare, la fitta intertestualità che si instaura tra il prologo cervantino e molte prefazioni del romanzo otto-novecentesco è stata oggetto di numerosi e approfonditi studi e parlarne qui esulerebbe dai limiti di questo breve intervento[5]. Vorrei però ricordare che lo scritto prefativo di Cervantes è un testo innovativo, metaletterario, costruito in apparenza aderendo alle norme del genere prologale, ma che invece, con abili stratagemmi, quelle norme va via via modificando e stravolgendo[6]. La voce che parla in prima persona, infatti, racconta al "desocupado lector" le difficoltà che sta incontrando per comporre esattamente quel prologo; l'autore esplicitamente dichiara che preferirebbe offrire al lettore la sua opera "monda y desnuda, sin el ornato de prólogo, ni de la inumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse" e continua affermando che "aunque me costó algún trabajo componer-

la [la obra], ninguno tuve por mayor que hacer esta prefacción que vas leyendo". Così, si descrive meditabondo "con el papel delante, la pluma en la oreja, le codo en el bufete, pensando lo que diría"[7]. A questo punto irrompe un amico dell'autore, al quale questi espone i suoi dubbi: il suo maggiore timore, dice, è che che il lettore giudichi l'opera come

> una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina; sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos.[8]

L'amico interviene a sua volta in prima persona e, con una serie di suggerimenti che dà all'autore, detta le regole per condurre il lettore verso una "buona lettura" del romanzo:

> que leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla. En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que, si esto alcanzásedes, no habríades alcanzado poco.[9]

In questo che è stato definito un "prologo impossibile", e che a ben guardare si struttura quasi come un "prologo nel prologo"[10], elementi di grande importanza perché utilizzati in modo del tutto nuovo sono la falsa modestia parodica e la richiesta esplicita di collaborazione al lettore, invocato altre due volte oltre la prima, rispettivamente con gli appellativi di "carísimo" e "suave". La voce autoriale cervantina, che, si badi bene, rimane anonima, fa appello in modo diretto ed esplicito al lettore perché ha bisogno non soltanto della sua benevolenza, ma anche della sua attiva collaborazione affinché i meccanismi della funzionalità funzionino appieno. Come dicevo, a partire dalla fine

dell'Ottocento i romanzieri rivolgeranno spesso il loro sguardo al prologo di Cervantes e una delle spie principali di questo rapporto intertestuale è la ripresa della strategia che mette in scena le origini del racconto di finzione da legittimare come veritiero.

Proprio a proposito di verità e finzione-menzogna, ho già accennato al fatto che molte prefazioni autoriali del romanzo spagnolo tardo-ottocentesco, e in particolare di quello che gravita nell'orbita real-naturalista, invece di aumentare l'illusione di verità, cercando di dissimulare il carattere finzionale del testo attraverso esplicite dichiarazioni di storicità e veridicità delle vicende narrate, sortiscono effetti di tutt'altro tipo. Si pensi, ad esempio, al prologo di *Pepita Jiménez,* romanzo di Juan Valera del 1874. Qui, in una breve nota anonima, una voce in prima persona si presenta come editore del testo che segue quello prefativo e spiega che, dopo una serie di peripezie, è arrivato nelle sue mani un incartamento molto interessante che vale la pena pubblicare. Questa stringata prefazione, che è allo stesso tempo, e paradossalmente, assuntiva e denegativa, condensa tre dei più diffusi topoi prefativi: quello del manoscritto ritrovato, quello della non autorialità e infine quello della non finzionalità. Il presunto editore, infatti, informa che sulle prime ha interpretato quei documenti come un romanzo, ma poi si è convinto della loro veridicità e perciò ha deciso di pubblicarli, intervenendo solo in minima parte, cioè "mudando sólo los nombres propios, para que, si viven los que con ellos se designan, no se vean en novela sin quererlo ni permitirlo"[11]. In realtà, il lettore attento non cade nel tranello: non gli può sfuggire che quella che viene affermata è la finzionalità del materiale dato alle stampe, legittimato come romanzesco dall'esplicita frase "no se vean en novela".

Un altro interessante esempio di prefazione autoriale assuntiva-denegativa è in *Pascual López,* prima prova narrativa della galiziana Emilia Pardo Bazán. Uscito nel 1879, il romanzo reca in copertina, oltre al nome della scrittrice e al titolo, il sottotitolo *Autobiografía de un estudiante de medicina*, già chiaro indizio di un gioco di falsificazione. Nel romanzo la storia è riferita sempre in

prima persona e dal punto di vista di un autobiografo, ovviamente falso, lo studente di medicina che risponde al nome di Pascual López. Nella prefazione a questa sedicente autobiografia, però, chi parla fornisce all'interlocutore degli indizi che lasciano intendere che titolo e sottotitolo sono ingannevoli e che nelle pagine che seguiranno si metterà in atto una contraffazione. Dopo aver dissertato brevemente sulla funzione degli scritti prefativi, richiamando apertamente il prologo cervantino, questo io, che non si firma ma fa riferimento a se stessa dicendo che il nome che appare in copertina (cioè Emilia Pardo Bazán) è il suo, ricorre a sua volta a una variante dell'espediente del manoscritto ritrovato:

> *Pascual López* es el extracto, atinado y puesto en orden, de los apuntes autobiográficos de un estudiante de medicina en la insigne escuela compostelana. Por antojárseme que las aventuras, comunes unas y extraordinarias otras, del pobre mozo, alcanzan a proporcionar con su lectura un rato de solaz al que las repase, me tomé el trabajo de corregir y enmendar las confusas notas, de esclarecer algunos puntos oscuros y mal explicados que advertí en ellas, de apoderarme de las ideas del estudiante, desenvolviéndolas, de acortar hartas divagaciones, y de reemplazar el estilo no muy castizo con el mío, que, sin ser inmejorable, aventaja extraordinariamente al de mi protagonista.[12]

È chiaro che qui la voce autoriale assume su di sé tutta la responsabilità di quanto scritto: l'autobiografia sarebbe stata elaborata a partire da appunti informi e senza stile dello studente, che però non è dato sapere come siano arrivati tra le mani di chi afferma di averli rielaborati. Il lettore, tuttavia, trova due importanti segnali che indicano la falsità dell'affermazione della preesistenza del manoscritto. Subito prima del brano citato, infatti, la voce autoriale dice che "no teniendo *Pascual López* mayores ínfulas que de novela sencilla y más o menos entretenida, bastábanle para introducción unos renglones de su propia autora"; e in chiusura del prologo, si torna ad affermare lo statuto finzionale del libro, giacché l'autrice si riferisce all'opera definendola "mi

novela" e dice di aver evitato di farne un compendio di insegnamenti perché ciò avrebbe solo contribuito a "hacer más tediosa la novela"[13]. Con questa prefazione, dunque, il romanzo viene fatto rientrare prepotentemente nell'ambito dell'invenzione romanzesca. La sospensione dell'incredulità, in questo caso, riguarda soprattutto (o forse solo) l'io narrante: Emilia Pardo Bazán, come ho detto, affida l'enunciazione del racconto a un personaggio-narratore uomo, mettendo però in chiaro che è lei, un'autrice donna, che ha concepito quel personaggio e la sua vicenda.

Altro interessante caso di prefazione-tranello è quella dell'autobiografia falsamente fittizia di *Declaración de un vencido* di Alejandro Sawa, uscita nel 1887. L'indicazione generica che si trova sulla soglia di questo romanzo è quella di *novela social*, un'indicazione che sembrerebbe precisare che quella che il lettore ha tra le mani è un'opera di finzione ("novela") che affronta una tematica sociale ("social"). Dopo una dedica di alcune righe ("Al señor D. Adolfo Calzado"), datata febbraio 1886 e nella quale Sawa fa riferimento al suo protagonista come a una vittima sacrificale della società, la voce autoriale della prefazione intitolata "Nota al lector" dichiara:

> he hecho curiosos estudios de observación d'*après nature*; y de tal modo he llegado, para escribir este libro, a identificarme con uno de esos jóvenes a que hago referencia, que sin lisonja propia puedo afirmar que lo conozco bastante más que a mí mismo. Es su historia, su historia que me refirió una tarde entre sollozos y palabras […]. Y de modo de hacer sentir al lector con más intensidad todas las amarguras que a mí me conmovieron la tarde del relato, he elegido adrede la forma autobiográfica, que simpatiza más con el fin artístico que me propongo que otra forma literaria cualquiera.[14]

Sawa, pertanto, scopre il suo gioco di camuffamento e propone al lettore di accettare un patto autobiografico, per così dire, parziale: assicura che racconterà, traducendola in forma romanzesca, una biografia vera, una storia reale della quale conosce i

dettagli proprio come se fosse stato lui a viverla e che per questo è in grado di riportare in prima persona[15]. Fin dal principio il lettore viene avvisato del fatto che il protagonista che dice 'io' nel romanzo è un falso: dietro di lui si cela la voce autoriale di Sawa, che nel mondo finzionale interpreta il suo personaggio Carlos Alvarado. Insomma, narratore e personaggio coincidono sotto il nome di Carlos, ma chi firma è Alejandro Sawa, di maniera che i soggetti dell'enunciazione e dell'enunciato si dissociano dal referente biografico esterno. La storia di Carlos è però in gran parte il racconto delle vicende realmente vissute dallo stesso Sawa nella Madrid della fine dell'Ottocento. Sicché, il dispositivo finzionale adottato dall'autore nella prefazione è quello di presentarsi al lettore dicendogli, in sostanza, "io sono qualcun altro"[16]: scrive di se stesso fingendosi un altro e chiede al lettore comunque di credere, nonostante questo doppio salto, alla veridicità di una storia che è realmente la sua, ma che preferisce raccontare "per personaggio interposto"[17].

Arriviamo al Novecento. Nel 1914, per i tipi della Editorial Renacimiento di Madrid, esce la prima edizione di *Niebla* di Miguel de Unamuno. Oggi considerato dalla critica una delle migliori prove narrative unamuniane, questo romanzo tragicomico, centrato essenzialmente sul tema del dubbio e raccontato apparentemente da un narratore in terza persona che lascia spesso la parola ai suoi personaggi, è un complessa e ben confezionata metanarrazione. Sarà forse superfluo ricordare, a questo proposito, il noto capitolo XXXI, dove il protagonista Augusto Pérez, deciso a suicidarsi, va a consultare don Miguel de Unamuno nel suo studio di Salamanca e intesse con lui un serrato dialogo su chi ha creato chi. Il gioco metanarrativo si avvia fin dalla soglia del romanzo: la prima edizione uscì infatti con un "Prólogo" a firma di tale Víctor Goti, che, lo vedremo subito, è un personaggio del romanzo, e con un "Post-prólogo", firmato con le iniziali M. de U., che corrispondono a quelle del nome dell'autore che appare in copertina.

Se nel prologo attoriale un ente di finzione si presenta al let-

tore come personaggio reale, il post-prologo rafforza l'indistinzione tra realtà e finzione, visto che qui la voce che dice io, e che corrisponde a quella di M. de U., afferma che "Goti es *mi pariente*", accreditandone così, almeno in apparenza, l'esistenza reale. La terza edizione del romanzo, uscita nel 1935, ha un "Prólogo a la tercera edición, o sea, historia de *Niebla*", che non è né firmato né siglato, ma nel quale vi sono dei precisi riferimenti biografici che permettono di identificare questo 'io' col nome che appare in copertina. Insomma, un continuo confondere le cose che, secondo Avalle-Arce, è una spia del fatto che *Niebla* non debba leggersi "a un nivel hermenéutico"[18].

Un lettore poco attento e poco smaliziato potrebbe anche essere ingannato da questo paratesto simulato. In effetti, credo che questo sia accaduto, almeno in parte, ad alcuni traduttori ed editori italiani del romanzo. Mi limito a soli tre casi, perché la storia editoriale delle traduzioni di *Nebbia* è alquanto complessa e, a mio avviso, andrebbe studiata in profondità. Se la traduzione di Flaviarosa Rossini, uscita nel 1955 per l'editore Casini di Roma nel volume *Romanzi e drammi*, rispetta la struttura del romanzo originale, la prima traduzione del 1922 di Gilberto Beccari e la più recente del 1997 di Stefano Tummolini sono invece uscite prive del "Prólogo" di Víctor Goti. Nel caso di Beccari è possibile ipotizzare che la sua discutibile scelta sia stata determinata dall'esigenza di ridurre il romanzo per finire in fretta il lavoro (altri tagli, infatti, sono operati qui e lì anche all'interno della narrazione)[19]. Molto meno decifrabile è invece la scelta di Tummolini e/o dell'editore Fazi, visto che se il "Prólogo" è stato soppresso, il "Prólogo a la tercera edición, o sea, historia de *Niebla*" è stato spostato in appendice, dove appare preceduto da un altro scritto, e cioè una 'meta-intervista' fatta da Unamuno al suo ente di finzione Augusto Pérez. Si tratta di un testo che Unamuno pubblicò il 21 novembre del 1915, a un anno dunque dall'uscita di *Niebla*, su *La Nación* di Buenos Aires. Si potrebbe ipotizzare che a trarre in inganno traduttori e/o editori sia stata la frettolosa lettura del prologo attoriale, inteso probabilmente

come lo scritto di un autore realmente esistito e ritenuto superfluo, un equivoco nato forse dall'affermazione dello stesso falso prefatore Goti, che a un certo punto dice: "Parecerá acaso extraño a alguno de nuestros lectores que sea yo, un perfecto desconocido en la república de las letras españolas, quien prologue un libro de don Miguel"[20]. Tuttavia, Víctor Goti non è un personaggio secondario e defilato della storia: nel romanzo non solo affianca Augusto Pérez, ma addirittura è l'"inventore' di un nuovo genere letterario, la 'nivola' (ovviamente creato manipolando il termine spagnolo "novela", romanzo). Tutto questo, naturalmente, finisce con l'invalidare il ben congeniato meccanismo finzionale che nelle intenzioni dell'autore dovevano innescare quei paratesti e al quale, dunque, il lettore italiano non ha accesso.

Siamo partiti da un prologo impossibile e approdiamo a un "Prólogo indispensabile", quello che Max Aub antepose al suo *Jusep Torres Campalans* del 1958. In apparenza, l'opera si configura come la biografia di un pittore cubista che risponde appunto al nome di Jusep Torres Campalans. Dopo il "Prólogo indispensable", il lettore trova gli "Agradecimientos", indirizzati a persone realmente esistite, e poi gli "Anales", dove si compendiano degli eventi storici dal 1886 al 1914. Il fatto, però, è che tanta verità storica è a supporto di una finzione: Jusep Torres Campalans altri non è che un ente di finzione, un personaggio creato da Aub. La falsa monografia, il romanzo di una vita immaginaria confezionato con dati attinti dalla realtà, è uno dei pilastri sul quale si fonda un intero edificio di falsificazione, visto che per fare in modo che il pubblico credesse nella reale esistenza di Campalans, Aub arrivò persino a dipingerne ed esporne i quadri. Inoltre, alla sua narrazione, il falso biografo aubiano alterna il *Cuaderno verde*, un taccuino annotato dal pittore apocrifo negli anni dal 1906 al 1914 e in appendice inserisce un catalogo relativo a un'esposizione, a cura di un (inesistente) critico irlandese, Henry Richard Town, mai realizzata a causa della morte di quest'ultimo.

Nel prologo, dunque, Aub, che non firma ma nel quale fa riferimento ad alcuni dati della sua vita reale, si presenta al lettore come biografo di Campalans e lamenta il fatto che dovendo lavorare con un personaggio 'già fatto', avrà poca libertà d'invenzione:

> Trampa, para un novelista doblado de dramaturgo, el escribir una biografía. Dan, hecho, el personaje, sin libertad con el tiempo. Para que la obra sea lo que debe, tiene que atenerse, ligada, al protagonista; explicarlo, hacer su autopsia, establecer una ficha, diagnosticar. Huir, en lo posible, de interpretaciones personales, fuente de la novela.[21]

Il romanzo tutto è invece esattamente una straordinaria "trampa" per il lettore, un'invenzione basata sulla perfetta costruzione di una falsa definzionalizzazione disseminata di sottili e giocose ambiguità, a cominciare dalle frasi in esergo. Ad apertura di libro, infatti, dopo una citazione di Gracián, c'è la frase, "¿Cómo puede haber verdad sin mentira?", attribuita a un certo Santiago de Alvarado che, come ha suggerito Dario Puccini, dovrebbe essere già un'importante segnale per il lettore circa la natura finzionale del testo[22]. Segnale che viene rafforzato, credo, da un'affermazione collocata quasi a chiusura del "Prólogo indispensable". Il prefatore dice infatti: "Que los deseosos de prólogo – que los hay, queriendo descubrir en él lo que un libro nunca oculta del todo, si dice algo – se remitan al mejor: al del Quijote"[23]. Questo rimando al testo cervantino, secondo Aub il migliore dei prologhi possibili, a mio avviso altro non fa che agganciare, sebbene non senza ambiguità, il *Jusep Torres Campalans* all'ambito della finzione romanzesca. Tuttavia, l'abile mistificazione di Aub fu tale che il pubblico a lungo credette nella reale esistenza di un ente di finzione e a lungo rifiutò di credere a quello che, a ben guardare, il "Prólogo" gli aveva già maliziosamente svelato.

[1] G. Génette, *Seuil*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 150. Per la terminologia relativa alle scritture prefative qui usata mi rifaccio a questo studio genettiano. Come in francese, in italiano il termine più frequentemente utilizzato per gli scritti preliminari è 'prefazione'; in spagnolo è più diffuso l'uso del termine 'prólogo'.

[2] Credo infatti che se geneticamente i due tipi di scrittura sono simili, li differenzi in modo assoluto e profondo la scelta della collocazione a apertura o a chiusura di libro: è vero che prefazioni e postfazioni parlano del medesimo oggetto, cioè del libro che aprono o chiudono, ma cambia il destinatario del discorso e perciò cambiano necessariamente le strategie comunicative messe in campo. Insomma, penso che le postfazioni vadano considerate una categoria a sé stante. Tra l'altro, è lo stesso Génette ad ammettere che "s'adressant a un lecteur non plus potentiel mais effective, la postface est certes pour lui de lecture plus logique et plus pertinente" e che l'autore "ne peut plus exercer les deux types de fonctions cardinales que nous avons trouvés à la préface: retenir et guider le lecteur en lui expliquant pourquoi et comment il doit lire le texte." (Ivi, p. 220).

[3] Il termine "definzionalizzazione", che trovo calzante per definire questi procedimenti, è poco o nulla usato in italiano (in anni recenti vi ha fatto ricorso G. Frasca nel suo *La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo mediale*, Roma, Meltemi, 2005, p. 185), mentre è abbastanza diffuso in spagnolo.

[4] Sulla nozione di "romanzo moderno" rimando alle ancora efficaci osservazioni di C. Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 62-63.

[5] Sull'argomento rimando alla specifica bibliografia contenuta in M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. diretta da F. Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 2 voll., 1998, vol. II, pp. 12-14.

[6] J. Canavaggio, oltre a sottolineare che la straordinaria novità del prologo cervantino è il permettere l'"encuentro de nuestra voluntad receptiva de lector con una voluntad proyectiva a la que debemos la inserción de este *yo* cervantino dentro del espacio textual", insiste sul fatto che "no es su contenido informativo, sino su misma estructura la que fundamenta el interés y la radical novedad de este texto. Aunque parece, a primera vista, conformarlo con el género prologal, el *yo* cervantino va alterando poco a poco sus protocolos, hasta llegar finalmente a subvertirlos" (J. Canavaggio, "Vida y literatura: Cervantes en el *Quijote*", in M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., vol. I, pp. XLI-LXVI, p. XLIV). Cervantes, dunque, determina "el surgimiento del prólogo novelístico como entidad literaria en su propio derecho" (F. J. Martín, "Los prólogos del *Quijote*: la consagración de un género", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 13, 1, 1993, pp. 77-87, p. 77).

[7] M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., vol. I, pp. 10-11.

[8] *Ibidem*

[9] Ivi, p. 18.

[10] M. Molho afferma che "la Préface est une anti-préface tenant lieu de préface impossible" ("Texte/paratexte: *Don Quichotte*", in *Le livre et l'édition dans le monde hispanique (XVIe-XXe siècles). Practiques et discours paratextuels*, a cura di M. Moner, Grenoble, Université Stendhal, 1992, pp. 95-100, pp. 99-100). L'idea di "prologo nel prologo" è suggerita da Canavaggio, cit., p. XLV.

[11] J. Valera, *Pepita Jiménez*, ed. a cura di L. Romero, Madrid, 1997, p. 137.

[12] E. Pardo Bazán, "Prólogo" a *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*, in *Obras completas. Novelas*, ed. a cura di D. Villanueva e J. M. Gónzalez Herrán, 5 voll., Madrid, 1999-2000, vol. V, pp. 5-9, p. 7.

[13] Ivi, p. 8.

[14] A. Sawa, *Declaración de un vencido* y *Criadero de curas*, ed. a cura di F. Gutiérrez Carbajo, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1999, pp. 73-181, p. 77.

[15] Come segnala Ph. Gasparini "La fictionnalité [des romans autobiographiques] en prèmiere personne se déduisait d'abord de la disjonction onomastique de l'auteur réel et du narrateur allégué. Elle se signalait ensuite, conventionnellement, par une préface dans laquelle l'auteur réel prétendait reproduire un témoignage écrit ou oral qu'on lui avait transmis" (*Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 20).

[16] Sawa utilizza scopertamente questo meccanismo in un'altra occasione, quando scrive una nota autobiografica per la rivista *Alma Española*: il breve autoritratto, infatti, si apre il con le parole "Yo soy el otro, quiero decir, alguien que no soy yo mismo" (A. Sawa, "Juventud triunfante. Autobiografía", *Alma Española*, IX, 3 gennaio, pp. 10-11, p. 10). Lo scrittore, in sostanza, riprende e rielabora l'affermazione "Je est un autre" utilizzata da Arthur Rimbaud nelle lettere a Georges Izambard e Paul Demeny, note come *Lettres du voyant*, del 1871.

[17] Calzante la definizione di M. J. Navarro "Declaración de un vencido: autobiografía por personaje interpuesto", in *Escritura autobiográfica. Actas del II seminario internacional del Instituto de semiótica literaria y teatral (Madrid, UNED, 1-3 de julio, 1992)*, Madrid, Visor, pp. 303-309. Per un'analisi più diffusa di *Pepita Jiménez*, *Pascual López* e *Declaración de un vencido*, cfr. il capitolo "Personaggi sconfitti" del mio volume *Personaggi perduti. Aspetti del romanzo spagnolo tra Otto e Novecento*, Napoli, Tullio Pironti Editore ("Studi e ricerche"), pp. 177-223.

[18] J. B. Avalle-Arce, *Las novelas y sus narradores*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, p. 345.

[19] È quanto suggerisce A. De Benedetto, "*Nebbia* in Italia. Riflessioni sulle traduzioni del romanzo di Miguel de Unamuno", in *Tradurre. Riflessioni e rifrazioni*, a c. di A. De Benedetto, I. Porfido, U. Serani, Bari, B. A. Graphis, 2008, pp. 33-45. De Benedetto focalizza la sua attenzione su problemi specifici della traduzione e non sulle soppressioni.

[20] M. de Unamuno, *Niebla*, ed. a c. di A. F. Zubizarreta, Madrid, Castalia ("Clásicos Castalia"), 1995, p. 73.

[21] M. Aub, *Jusep Torres Campalans*, in *Novelas escogidas*, a c. di M. Tuñón de Lara, Madrid, Aguilar, 1970, pp. 635-929, p. 643.

[22] D. Puccini, "Verità e nostalgia d'avanguardia nel *Torres Campalans* di Max Aub", in *La poetica del falso: Max Aub tra gioco e impegno*, a cura di M. R. Grillo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 155-160, a p. 156. La questione dell'identità di Santiago de Alvarado e dell'esistenza o meno dell'opera da cui sarebbe stata tratta la frase, *Nuevo mundo caduco y alegría de la mocedad en los años de 1781 hasta 1792*, resta a oggi ancora aperta. Insomma, in questo caso, come afferma E. Irizarri, "El lector no es cóm-

plice del autor en la convención tradicionalmente novelesca, sino contrincante intelectual, invitado a descubrir pistas, percibir ironía y autoironía, debatirse entre la verdad y la ficción, y sobre todo, confundirse irremediablemente" (*La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco de Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo*, New York, Eliseo and Sons, 1979, p. 90).

[23] M. Aub, *Jusep Torres Campalans*, cit., p. 646.

IL DIALOGO TRA LINGUE NEI DIZIONARI: IL CASO RUSSO-ITALIANO

di A. PARYSIEWICZ - T.A. OSTAKHOVA

Negli ultimi decenni in Russia e in Occidente prende piede la teoria secondo la quale la competenza linguistica non riguarda solo la conoscenza di parole e di regole combinatorie generali (morfologia, sintassi), ma soprattutto la memorizzazione delle preferenze che regolano la combinazione di coppie o gruppi di parole tra di loro. Se per il sostantivo *denti* gli abbinamenti con i verbi *estrarre* o *cavare* risultano più usuali di *tirare* è perchè dobbiamo tener conto non solo dei criteri linguistici, ma anche di quelli extralinguistici, in quanto la conoscenza della realtà ci aiuta a prevedere e capire queste combinazioni. Di conseguenza lo studio della grammatica è vincolato a quello del lessico, entrambi forniscono informazioni sulle relazioni e sulle restrizioni semantiche esistenti tra le parole e sulla loro costruzione.

I dizionari raramente evidenziano suddetti legami: gli strumenti monolingue contengono solo esempi sommari, ritenuti superflui dalla maggior parte del pubblico madrelingua; i dizionari bilingue forniscono essenzialmente la traduzione della parola ricercata, presentando una parziale concordanza collocata fra alcuni esempi (fondamentali per indicare l'uso contestuale dell'espressione) o sotto la voce LOC. La poca importanza che si dà allo studio della combinabilità[1] delle parole si riscontra nei tipici errori, in questo caso, dei parlanti russi che ricorrono ai calchi da lingua madre:

Esempi: Scusa il ritardo, ma prima di uscire ho dovuto <u>pulirmi i denti</u>.
Questo pittore <u>scrive dei quadri</u> bellissimi!
<u>Ho ritardato al treno</u>.

Errori di questo genere sono frequenti soprattutto nelle fasi iniziali dell'apprendimento della lingua. Di grande aiuto in questi casi risultano vari tipi di vocabolari di combinabilità delle parole monolingua pubblicati in Russia[2].

In questo contesto nasce l'idea di un *Vocabolario pratico russo-italiano di combinabilità dei sostantivi* che si propone come un compendio didattico mirato a contribuire allo sviluppo delle facoltà comunicative fornendo le parole nei contesti di loro uso. Il *Vocabolario* racchiude circa 1000 sostantivi più frequentemente usati della lingua russa presentando oltre 5000 corrispettive collocazioni di tipo VERBO NOME, ritenute dagli autori rappresentate più spesso. Indipendentemente dall'approccio teorico, nel caso di questa combinazione si tende a pensare al nome come base e al verbo come collocato: è sempre il nome a determinare il significato del verbo. Dovendo tradurre *lavare i denti*, nella ricerca del traducente si parte dal sostantivo, in quanto è quest'ultimo a dettare la scelta del verbo appropriato, che nel caso del russo corrisponderebbe al verbo *чистить* (pulire), mentre per l'inglese al verbo *to brush* (spazzolare).

La differenza della combinalilità, nel nostro caso tra il russo e l'italiano, si evince dai seguenti esempi delle combinazioni lessicali che, a seconda della categoria grammaticale alla quale appartengono, possono essere presentate nel seguente modo:

combinazioni lessicali	**italiano**	**russo**
VERBO NOME	prestare attenzione	обращать внимание
VERBO PREPOSIZIONE NOME	mettere agli arresti	посадить под арест
VERBO AVVERBIO	lavorare duro	работать тяжко
NOME NOME	scroscio di applausi	буря аплодисментов
AGGETTIVO NOME	santa pazienza	ангельское терпение
AVVERBIO AGGETTIVO	decisamente serio	совершенно серьёзный

Si possono riscontrare anche altre combinazioni, ma per la tipologia della nostra ricerca abbiamo ristretto il campo occupandoci esclusivamente della combinazione VERBO NOME (con e senza preposizione), prendendone in esame vari tipi:

- Combinazioni libere: *comprare la macchina, aspettare l'autobus*
- Combinazioni ristrette: *parcheggiare la macchina, indossare un vestito*
- Collocazioni propriamente dette: *stendere un documento, lanciare un messaggio*
- Costruzioni a verbo supporto: *fare una telefonata, fare festa, avere senso*
- Espressioni idiomatiche: *battere la fiacca, tagliare la corda*

Per la **combinazione libera** s'intende la combinazione di due o più parole, che non è sottoposta a restrizioni: nel nesso lessicale *comprare la macchina* i membri possono essere combinati con altre parole e facilmente sostituiti (*vendere/lavare/pulire/costruire la macchina*)[3].

Nelle **combinazioni ristrette** è proprio la forte monosemia del verbo a determinare la restrizione (il significato del verbo è così specifico che si può combinare solo con un numero ristretto di nomi): nel caso del verbo *indossare* viene ammessa un'unica classe di oggetti come capi di vestiario.

Delimitare con criteri espliciti la classe delle **collocazioni** risulta decisamente difficile. Ci avvaliamo della definizione della Elisabetta Ježek che propone di considerare collocazione "una combinazione di parole soggetta a una restrizione lessicale, per cui la scelta di una specifica parola (collocato) per esprimere un determinato significato, è condizionata da una seconda parola (la base) alla quale questo significato è riferito"[4].

Le **costruzioni a verbo supporto** sono il tipo di combinazione in cui il verbo ha un significato fortemente generico e polisemico, come nel caso di *fare* che indica l'attività (*fare un esame*), di *essere* che si riferisce allo stato (*essere in dubbio*), o di *prendere* che esprime un'azione incoativa (*prendere sonno*). Oltre ad esprimere le caratteristiche 'azionali', il verbo trasmette la reggenza della morfologia verbale (tempo, persona).

Così come nelle collocazioni, nelle costruzioni a verbo supporto è il nome a determinare il significato del verbo (ad esempio *prendere una decisione* e non *fare*), si può dire che dal punto di vista semantico sono 'sbilanciate' verso il nome, nel senso che il significato della costruzione è espresso quasi interamente da quest'ultimo.

Le **locuzioni** o **espressioni idiomatiche** sono espressioni convenzionali in cui il significato non può essere dedotto in base alla conoscenza che si ha del significato delle singole parole che le compongono, ma ha il senso figurato che corrisponde parzialmente, o non corrisponde affatto, al significato letterale concreto dei singoli componenti.

Definizione del lemmario

Dopo un'attenta analisi delle tipologie di combinazioni lessicali la scelta è stata basata su criteri obbiettivi (lessico più frequentemente usato) e soggettivi (combinazioni che presentano maggiori divergenze e, di conseguenza, maggiori difficoltà).

Di primario interesse sono risultate le collocazioni e le costruzioni a verbo supporto che hanno costituito la base del vocabolario. Dato che le espressioni idiomatiche presentano strutture diverse, da singole parole (*il pentito ha cantato*) a interi enunciati (*tanto va la gatta al lardo*), si è deciso di tener conto solo di quei casi quando i loro componenti possono essere classificati, se interpretate dal punto di vista letterale, come collocazioni o combinazioni ristrette. Così, possiamo considerare simili alle collocazioni le espressioni di tipo *varcare la soglia, rimboccarsi le maniche, tener conto*; ed individuare le caratteristiche delle combinazioni ristrette all'interno di idiomi come *vuotare il sacco, ricaricare le batterie*.

Pur escludendo le combinazioni libere e ristrette (in quanto le prime non presentano particolarità e divergenze della combinabilità, e nelle seconde la reggenza dipende dal verbo che, grazie alla sua forte monosemia, seleziona il nome appropriato), gli autori si sono riservati ad esaminare ogni singolo caso. Alcune combinazioni libere possono risultare di particolare interesse in quanto in entrambe le lingue si riscontrano divergenze nella

combinabilità, come nel caso di *завоевывать/завоевать доверие* (che viene reso in italiano con *guadagnarsi fiducia* anzicché *conquistare fiducia*). Di conseguenza si è cercato di presentare nel vocabolario tutte le possibili collocazioni ricercate nei dizionari e riperite nei corpora.

Per illustrare la ricerca dei collocati del sostantivo **fiducia** nelle fonti lessicografiche bilingue abbiamo preso in esame, a titolo di esempio, il *Dizionario russo-italiano italiano-russo* di Vladimir Kovalev[5]:

доверие n. **- fiducia** *ж*.
внушать/внушить *кому-л*. доверие (В) – ispirare fiducia *a qcn*
завоевывать/завоевать доверие (В) *кого-л*. – guadagnare la fiducia *di qcn*
заслуживать/заслужить доверие (В) *кого-л*. – meritare la fiducia *di qcn*
оказывать/оказать *кому-л*. доверие (В) – dare fiducia *a qcn*
питать *(нсв)* доверие (В) *к кому/чему-л*. – avere fiducia *in qcn*; nutrire fiducia
пользоваться доверием (Т) *кого-л*. – godere la fiducia *di qc.*
утратить доверие (В) *кого-л*. – perdere la fiducia *di qcn*

fiducia *ж*. – **1** (certezza) **уверенность** *f*., **вера** *f*.; **2** (senso di affidamento) **доверие** *n*.; **3** (*polit.*) **доверие** *n.* (правительству).
avere f. nella propria forza – быть уверенным в своих силах
guardare con f. all'avvenire – с уверенностью смотреть в будущее
godere della f. (*di qc.*) – пользоваться доверием (+G)
ingannare la f. – обмануть доверие
non mi ispira f. – он не внушает мне доверия
negare la f. al governo – отказать в доверии правительству
ottenere la f. – получить вотум доверия
porre una questione di f. – поставить вопрос о доверии

Lo spoglio di fonti lessicografiche e l'elaborazione dei corpora ha permesso di aggiungere altri seguenti potenziali collocati:

вкрадываться/вкрасться в доверие
втираться/втереться в доверие
входить/войти доверие
вызывать/вызвать доверие
выражать/выразить доверие (правительству/кабинету) (полит.)
выходить/выйти из доверия
заручаться/заручиться доверием
злоупотреблять/злоупотребить доверием
лишать/лишить доверия
оправдывать/оправдать доверие
отказывать/отказать в доверии
относиться/отнестись с доверием
подрывать/подорвать доверие
проявлять доверие
терять/потерять доверие

La rielaborazione dei dati ha prodotto i seguenti risultati:

доверие *ср.*- **fiducia** *f.*, **fede** *f.*
вкрадываться/вкрасться *в чьё-л.* доверие (В) – tentare di conquistare la f. *di qcn*
внушать/внушить *кому-л.* доверие (В) – ispirare f. *a qcn*; infondere f. *a qcn*
втираться/втереться *в чьё-л.* доверие (В) – tentare di conquistare la f. *di qcn*
входить/войти в доверие (В) *к кому-л.* – guadagnarsi la f. *di qcn*
вызывать/вызвать доверие (В) – ispirare f. *a qcn*; infondere f. *a qcn*
выражать/выразить доверие (правительству/кабинету) (полит.) – accordare, concedere f. (al governo/gabinetto) (polit.)
выходить/выйти из доверия (Р) – perdere la f.
завоевывать/завоевать доверие (В) *(у)/кого-л.* – guadagnarsi la f. *di qcn*
заручаться/заручиться доверием (Т) *кого-л.* – assicurarsi la f. *di qcn*
заручиться доверием (Т) *кого-л.* – essere sicuro di avere la f. *di qcn*
заслуживать/заслужить доверие (В) *(у) кого-л.* – meritare la f. *di qcn*

злоупотреблять/злоупотребить доверием (Т) *кого-л.* – abusare della buona fede *di qcn*
лишать/лишить *кого-л.* доверия (Р) – privare *qcn* della f.
обманывать/обмануть доверие (В) *кого-л.* – tradire la f. *di qcn*
оказывать/оказать доверие (В) *кому-л.* – dare f. *a qcn*; riporre f. *in qcn*
оправдывать/оправдать доверие (В) *кого-л.* – mostrarsi degno della f. *di qcn*
отказывать/отказать в доверии (полит.) – negare la f. (polit.)
питать (*нсв*) доверие (В) *к кому/чему-л.* (*книжн.*) – nutrire f. *in qcn/qc*
подрывать/подорвать доверие (В) *к кому/чему-л.* – minare la f.; compromettere la f.; mettere a repentaglio la f.
пользоваться (*нсв*) доверием (Т) *(у) кого-л.* – godere la f. *di qc*
проявлять (*нсв*) доверие (В) *к кому/чему-л.* – dimostrare f.
терять/потерять доверие (В) кого-л. – perdere la f.
утрачивать/утратить доверие (В) *кого-л.* – perdere la f.

Struttura del vocabolario

Le voci di entrata sono rappresentate dai sostantivi più frequentemente usati della lingua russa e sono disposte in ordine alfabetico. Di ciascun sostantivo-lemma viene indicato il genere (in corsivo) e la relativa traduzione. Se il lemma ha più di un traducente, questi vengono elencati di seguito e sono divisi dal punto e virgola. Nel caso in cui il lemma presenti traducenti lontani per significato, questi vengono distinti da un numero arabo (1, 2 ecc.) con la specificazione del campo semantico di utilizzo (*разг., книжн.*) [*coll., lett.*].

I sostantivi vengono presentati al singolare e al nominativo. I casi in cui il sostantivo viene usato esclusivamente al plurale vengono segnalati con l'abbreviazione (*мн*) [*pl.*].

Le collocazioni VERBO NOME presentano le combinazioni predicative e sono disposte in ordine alfabetico. Dopo le combinazioni predicative, ove sono presenti, seguono le combinazioni soggettivo-predicative:

~ аплодисменты вспыхнули (вспыхивать/вспыхнуть) – scoppiarono gli applausi (scoppiare)

Per ogni lemma verbale della parte russa vengono indicati entrambi gli aspetti (fra parentesi tonde) se sono ammissibili per la combinazione in questione. L'abbreviazione (*нсв.*) [*imperf.*] indica che il verbo non dispone della copia aspettuale perfettiva, e, viceversa, (*св.*) [*perf.*] sta ad indicare che non esiste la copia aspettuale imperfettiva. Per i verbi biaspettuali si indicano entrambi gli aspetti (*нсв.* и *св.*) [*imperf.* e *perf.*]. Nel caso in cui il verbo può essere usato nella combinazione soltanto in uno degli aspetti, tra parentesi viene specificato l'aspetto privilegiato, (*зд. нсв.*) [qui *imp.*], oppure (*зд. св.*) [qui *perf.*]. Vengono infine indicate le reggenze, con la specificazione del caso e della preposizione richiesta.

Il *Vocabolario* servirà da strumento

[1] Per la "combinabilità" si intende la tendenza di parole, appartenenti a determinate categorie grammaticali (verbi, sostantivi, aggettivi, ecc.), a combinarsi con un numero limitato di parole. Gli studi sulla combinabilità sono stati condotti dai linguisti sovietici a partire dagli anni Trenta (V.V. Vinogradov) e ripresi successivamente negli anni Sessanta (Ju.D. Apresjan, V.V. Morkovkin, I.A. Melčuk, A.K. Žolkovskij).

[2] Negli anni Ottanta-Novanta in Russia apparvero molti vocabolari di combinabilità monolingue, sia generici che specialistici. Vedi: Z.E. Ivanova, T.I. Anisimova, R.Ju. Ul'janko, *Posobye po leksičeskoj sočetaemosti slov russkogo jazyka. Slovar'-spravočnik*, *Vyšejšaja škola,* Minsk, 1975; K. B. Reginina, G.P. Tjurina, L.I. Širokova, *Ustojčivye slovosočetanija russkogo jazyka*, 1976; P.N. Denisov, V.V. åÓrkovkin, *Učebnyj slovar' sočetaemosti slov russkogo jazyka*, Moskva, Russkij jazyk, 1978; I.A. Melčuk, Ju.D. Apresjan, *Tolkovo-kombinatornyj slovar' sovremennogo russkogo jazyka. Opyty semantiko-sintaksičeskogo opisanija russkoj leksiki*, Vena, 1984; I.A. Melčuk, A.K. Žolkovskij, *Tolkovo-kombinatornyj slovar' sovremennogo russkogo jazyka*; K.A. Coj, H.M. åuratov, *Učebnyj slovar' sočetaemosti terminov finansov i ekonomiki*, Moskva, Russkij jazyk, 1988; Z.S. Kuznecova, G.V. Fokina, I.N. Šimanskaja, M.I. Anan'eva, B.S. Voronzova, P.E. Zlobin, *Slovar' obščestvenno-političeskich terminov*; V.I. Krasnych, *Slovar' sočetaemosti (glagoly, predikativy, prilagatel'nye i pričastija)*, AST, Astrel', 2005. Tra i vocabolari bilingue possiamo citare: S.S. Hidekel, å.R. Kaul, Ö.L. Ginsburg, *English-Russian Combinatory and Usage Dictionary for Russian Learners – Uäebnyj anglo-russkij slovar' sočetaemosti i trudnostej slovoupotreblenija*, Moskva, Flint, 1998; E.V. Judina, *Slovar' slovosočetanij s glagolami - Wörterbuch, verbaler wendungen*, 2004.

[3] E. Ježek, *Lessico. Classi di parole, strutture, combinazioni*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 176-177.

[4] Ivi, p. 178.

[5] V. Kovalëv, *Dizionario russo-italiano italiano-russo*, Bologna, Zanichelli, 2007, pp. 30, 1675.

INTELLETTUALI RUSSI A MESSINA NELL'OTTOCENTO E NEL PRIMO VENTENNIO DEL NOVECENTO

di ALEKSANDRA PARYSIEWICZ

L'anno scorso, in occasione del centenario del terremoto a Messina e Calabria (dicembre 1908), nella nostra città si sono svolti vari eventi culturali: convegni, conferenze, tavole rotonde, mostre, incontri musicali e gastronomici, che hanno permesso di potenziare l'approfondimento dei fatti storici, politici, sociali, urbanistici, letterari ecc., che avevano dato vita a un campionario di raro, solidale multiterritorialismo e multilinguismo. Sì è parlato molto, fra altro, del contributo della Marina russa durante le operazioni di salvataggio di vite umane. Ed è proprio grazie a codesta tragedia che gli abitanti di Messina hanno "scoperto" un volto "altro" della Russia e della sua gente, mentre la gratitudine che ne sarebbe seguita, avrebbe portati i messinesi al bisogno di conoscere meglio quel lontano paese e la sua cultura. Ed è appunto per questo che vorrei parlare di alcune piccole storie di uomini di scienza e di cultura russa che già prima del tragico avvenimento tellurico erano venuti a Messina, in periodi e per motivi diversi, che, attraverso i loro scritti individuali, resero possibile la conoscenza della città di Messina e del suo patrimonio paesaggistico e culturale in terra di Russia.

Gli itinerari dei viaggi erano standardizzati, con qualche variabile. Si veniva in Sicilia, generalmente via mare da Napoli, per evitare il lungo e faticoso attraversamento della Calabria. S'approdava di norma a Palermo, ma talora anche a Messina, e dopo aver visitato la città, s'intraprendeva il *tour* per l'isola, generalmente a dorso di mulo.

Nel primo decennio del secolo XIX la Marina militare russa è

presente nel Mediterraneo. Siamo negli anni 1806-1809 in piena epoca napoleonica. Fra gli ufficiali, che hanno lasciato una testimonianza della loro presenza a Messina, il più illustre e conosciuto fu sicuramente Vladimir Bogdanovič Bronévskij[1], autore di *Note di un ufficiale*…[2] che essendo in servizio sulla nave militare «Venus» soggiornò ripetute volte in varie città siciliane. Essendo un brillante ufficiale, la sua attenzione è rivolta ai dettagli più significativi, sotto l'aspetto strategico, dei luoghi visitati oppure alla vita di società dei siciliani, piuttosto che ai grandiosi riferimenti culturali. In questa ottica si può leggere la sua visita, nel 1807, al porto di Messina. Anche un altro ufficiale di Marina, Pavel Petrovič Svìn'in, imbarcato nella squadra dello stesso comandante di Bronevskij, il vice-ammiraglio Dimitrij Nikolaevič Senjavin (1763-1831), illustrò diverse realtà propriamente siciliane[3], ma la più ampia descrizione di Messina fu quella di un altro ufficiale, Pavel Ivanovič Panafidin (1784-1869) che presentò la città soprattutto in riferimento alla sua particolare posizione geografica e alle sue incantevoli viste paesaggistiche, ma non tralasciò di annotare la dignitosa povertà in cui vivevano i monaci[4].

Un altro ufficiale di Marina, Aleksandr Petrovič Rykačev ci ha lasciato la sua testimonianza[5] trovandosi a Messina in navigazione nel Mediterraneo alla vigilia della battaglia di Navarino (20 ottobre 1827). Il breve soggiorno a Messina gli dà occasione di fare una visita sommaria alla città, oltre che di partecipare a uno sfarzoso spettacolo e a visitare la suggestiva vegetazione del giardino del cardinale Ruffo, col quale Rykačev ebbe un incontro.

Uno dei primi russi a visitare "in veste privata" la Sicilia fu Avraam Sergeevič Nòrov[6], giovane, coltissimo studioso che nel suo cosiddetto «viaggio di formazione», si fece accompagnare dal noto, anziano pittore Fëdor Michajlovič Matvèev[7]. Giunti a Palermo, nel luglio del 1822, provenendo da Napoli, i due compiono dapprima un giro nella Sicilia occidentale, poi in quella centrale e orientale. Nòrov mostra di essere un viaggiatore sensibile alle bellezze naturali e soprattutto artistiche, ma non tralascia

di evidenziare l'ampia gamma delle condizioni sociali siciliane. Nei suoi ricordi di viaggio, editi in due grossi volumi dal titolo *Viaggio attraverso la Sicilia nell'anno 1822*[8], egli parla anche di Messina descrivendo le sue bellezze naturali e artistiche, ma accenna anche al caldo torrido e alla natura lussureggiante. A Messina, Nòrov si fa consegnare dall'egregio prelato signor Grani delle lettere credenziali per poter fare una visita archeologica sull'isola di Ortigia, descrivendo la quale annota di aver trovato «cittadini più autentici a Catania, Messina e Siracusa, che non a Palermo, dove si cerca di scacciare le preoccupazioni con il lusso e sbalordire i concittadini e gli stranieri». I suoi ricordi di viaggio costituiscono una cospicua testimonianza di una complessa realtà osservata con una feconda capacità di giudizio personale. Il libro di Nòrov è arricchito da numerosi disegni eseguiti dal suo compagno di viaggio Matvèev, e fra questi un'incisione *Cariddi. Stretto di Messina.*

Di circa dieci anni posteriore è il viaggio di un altro rappresentante della società colta russa di quel tempo, Aleksandr Dmitrevič Čertkòv[9] che, nel suo libro *I Ricordi della Sicilia*[10], non tralascia di parlare della nostra città in maniera piuttosto dettagliata. Il suo interesse è principalmente centrato sulla Sicilia antica, di cui ricostruisce la storia sulla scorta dei resti del passato. Tuttavia, egli dedica a Messina[11], più di una trentina di pagine descrivendone la posizione geografica, la stupenda natura, la storia, la popolazione, la cultura e dai suoi scritti emerge l'ampio spettro della visione culturale. E così, tra le altre cose, Čertkòv annota che, nel 1473 la città aveva già una tipografia, nel XVI secolo un'università, soppressa nel 1678, e nel 1639 un orto botanico. Annota anche che le chiese, «di architettura napoletana», sono riccamente adornate, ma «senza gusto», e che le statue, disseminate per le piazze, appaiono di pessimo stile. La sua testimonianza continua descrivendo le strade con le loro botteghe, caffetterie e pasticcerie, il porto e il lungomare, dove si confondono genti e favelle: turchi, armeni, ebrei, greci europei e …lazzaroni. Čertkov annota ancora, che la popolazione vive di commercio ed è fiorente la pesca del

pesce spada, e, parla anche delle due feste cattoliche – la *Madonna della lettera* e la processione della *Vara* – e conclude il suo soggiorno con una breve escursione alle isole Eolie.

Entrambe le opere degli autori appena citati hanno avuto enorme importanza nel primo '800, non solo perché molti Russi hanno potuto scoprire in modo nuovo la Sicilia (visto che i loro scritti sono stati regolarmente stampati e fatti conoscere al vasto pubblico), ma specialmente perché, attraverso la descrizione dei luoghi e dei monumenti archeologici e architettonici da loro visitati, e l'approfondimento documentario successivo Nòrov e Čertkov hanno permesso di rivedere la storia e la letteratura in relazione all'antichità greca e romana, ambito storico-culturale che in quel periodo in Russia non suscitava grande interesse.

Ci sono anche testimonianze più "personali", come quella dell'accanito bibliofilo Nikolaj Sergeevič Vsevoložskij[12], che visitò Messina in occasione del lungo viaggio intrapreso verso l'Asia Minore, l'Africa del Nord, l'Italia e la Francia nel 1836 -1837. Proveniente da Malta, egli approdò a Messina, la visitò e la descrisse, mantenendo fede all'ispirazione del suo viaggio, che nella prefazione del suo libro, egli definisce come "avventuroso".

Queste memorie chiudono l'epoca romantica dei viaggi in Sicilia, e a Messina; a partire dagli anni '50 i viaggi nell'isola sono meno occasionali, e sono legati a personaggi che arrivano spinti dai loro particolari interessi.

Tale può essere considerato Fëdor Dmitrevič Studìckij, pedagogista e folclorista russo, che compie un *escursus* in Italia nel 1845, spingendosi fino in Sicilia e descrivendo le sue impressioni sui luoghi e le persone nel *Viaggio intorno al mondo*[13], con lo scopo, come lui stesso dichiara nella prefazione, di offrire ai giovanetti una lettura utile e piacevole. Studìckij approda a Messina nel mese di agosto, limita la propria visita alla fascia ionica, descrivendo lo Stretto, coi fenomeni di Scilla e Carridi e della Fata Morgana, con la festa dell'Assunta e la pesca del corallo, e fa un'escursione sull'Etna.

Nel 1846, giunse in Sicilia un professore-giurista d'origine

ungherese, ma naturalizzato russo, Konstantin Pavlovič Paulovič[14], che arrivò per mare da Napoli a Palermo, e a Messina, dove ebbe incontri con monaci e fu colpito dalle superstizioni popolari.

Un altro famoso visitatore di Messina fu Nikolaj Aleksandrovič Dobroljubov[15], considerato uno dei massimi esponenti dell'*intelligencja* radicale russa di quell'epoca, che tuttavia giunse nella città dello Stretto solo in seguito delle sue vicende sentimentali. Durante il soggiorno a Napoli (marzo-aprile del 1861), egli si innamora di una messinese Ildegonda Fiocchi. A giugno viene quindi a Messina e chiede la sua mano ai genitori, ma ne riceve un rifiuto. Il 9 agosto ritorna a Pietroburgo, e dopo soltanto tre mesi muore, il 17 novembre, a soli 25 anni[16].

L'interesse verso la nostra isola era alimentato dalla convinzione che la mitezza delle sue stagioni portasse giovamento allo spirito e al corpo. In quest'ottica si può vedere il breve viaggio della scrittrice Ol'ga Izmailovna Sreznevskaja, compiuto con il padre, il famoso slavista russo Izmail Ivanovič Sreznevskij, nell'agosto del 1871, per porre rimedio al malfermo stato di salute di quest'ultimo. Naturalmente, anche in occasioni come questa, si approfittava per fare una visita turistica nei luoghi di passaggio o di soggiorno, e, già in quel periodo, Taormina andava imponendosi come tappa d'obbligo. Proprio a Taormina i due russi faranno un breve riposante soggiorno e poi da Messina, via mare, raggiungono Napoli per proseguire per il Nord. Alcuni anni più tardi la scrittrice narrerà questa sua esperienza nelle sue *Note di viaggio*[17], dove però la descrizione si effonde e si confonde con la sua vena narrativa. In questo caso non c'è esplicita descrizione di Messina, ma si può intuire, che passando per il suo porto, non pochi viaggiatori si sono soffermati a parlarne anche di appena di sfuggita.

Nello stesso periodo abbiamo anche altre brevi segnalazioni e annotazioni su Messina: innanzitutto nelle *Lettere dall'Italia e dalla Sicilia*[18] del 1871-72, scritte da Karl Karlovič Gerc (1820-1883), docente, archeologo e storico d'arte, il quale ne descrive l'am-

biente pieno di colore e le principali realtà monumentali in un taccuino di viaggio redatto in forma epistolare; poi nelle *Avventure e impressioni in Italia*[19] dello scrittore Vladimir Ljudvigovič Kign (pseud. Dedlov), che nel 1886 giunse da Napoli, via mare, e visitò Messina per trasferirsi successivamente a Catania e a Palermo. Il breve soggiorno gli offre immagini di bellezza, ma insieme con esse, la sensazione di una sofferenza sociale e morale diffusa e pesante. Infine, va ricordata la testimonianza di Dmitrij Sergeevič Merežkovskij (1865-1941), scrittore, poeta e pensatore russo e di sua moglie, la poetessa Zinajda Gippius. Nel 1898 dopo la sosta a Roma i coniugi trascorrono per la prima volta un mese in Sicilia, a Taormina, risiedendo a villa Guardiola e al ritorno passano e si fermano a Messina. Torneranno a Taormina nel gennaio del 1900[20].

In concomitanza con lo sviluppo di tipo capitalistico nella seconda metà dell'Ottocento in Europa, si risveglia, in Russia, una rinnovata quanto sentita necessità di rinnovamento d'ispirazione occidentale. Così, i giovani studiosi russi che potevano permetterselo erano soliti approfondire e completare i loro studi all'estero.

Uno di questi è il giovane zoologo russo Aleksandr Onufrevič Kovalevskij (1840-1901). Dopo l'iscrizione, nel 1859, all'Università di San Pietroburgo in Scienze Naturali, negli anni 1860-1962 si reca all'estero, in Germania, per continuare i propri studi. Nel 1868 diventa il professore universitario e insegna nelle varie sedi: a Kazan', a Kiev (dal 1869), a Novorossijsk (a Odessa dal 1874) e negli anni 1891-94 a Pietroburgo. Per lo studio della fauna marina ha effettuato numerose spedizioni e viaggi, fra altri, nel 1864 a Napoli e nella primavera del 1868 a Messina. Proprio qui, richiama, con molta insistenza, Il'ja Mečnikov, conosciuto a Napoli nel 1865.

Il'ja Il'ič Mečnikov (1845-1916) è il più noto fra gli scienziati russi giunti nella città dello Stretto, attratti dalle straordinarie ricchezze della fauna marina messinese. Proprio qui Mečnikov ebbe quell'intuizione, seguita da un riuscito esperimento che

costituì un nucleo fondante della teoria dei fagociti. Compiuti brillanti studi universitari a Char'kov e in diverse università tedesche, nel 1865, Il'ja Mečnikov arriva a Napoli, dove incontra un altro giovane ma già famoso biologo russo, Aleksandr Onufreviã Kovalevskij, con il quale nascerà una lunga amicizia e una proficua collaborazione scientifica. Mečnikov e Kovalevskij, insieme, danno vita, nell'ambito biologico, a un nuovo ramo di ricerca, l'embriologia comparata.

Nel 1867, dopo il Congresso dei naturalisti e medici a Pietroburgo, Mečnikov diventa docente dell'università pietroburghese, e negli anni 1868-1970, tranne piccoli intervalli, lavora a Napoli e a Messina. Della sua presenza in quel periodo non abbiamo molte notizie. Nel 1870 diventa professore all'università di Odessa e dirige la prima stazione batteriologica in terra di Russia. Nel 1882 lascia l'insegnamento e nell'autunno dello stesso anno arriva a Messina. Affitta, sulla litoranea nord della città, nella contrada del Ringo, una piccola casa con giardinetto prospiciente il mare. Nel salotto di casa sistema tutto l'occorrente per le sue ricerche, e proprio qui, nel periodo di Natale avviene la sua scoperta.

Non mi soffermo sul suo valore scientifico, visto che tanti specialisti in materia, anche messinesi, hanno scritto su quest'argomento (ricordo, in particolare i proff. Aldo Misèfari, Francesco Trimarchi e il dott. Aldo Di Blasi). Vorrei invece fare una breve citazione dalle sue memorie: «A Messina, si è compiuta una svolta nella mia vita scientifica. Fino a quel momento zoologo, sono diventato subito patologo. [...] Nello stupendo paesaggio dello Stretto di Messina, riposandomi dagli impicci dell'università, mi sono dedicato al lavoro con passione»[21].

Mečnikov lascia Messina nel 1883, e, per le sue ricerche sul fenomeno della fagocitosi e dell'immunità cellulare, gli viene assegnato, condiviso col biologo tedesco Paul Ehrlich, il Premio Nobel nel 1908, che, «per una strana coincidenza, – come osserva Aldo Misefari – gli fu consegnato solo alcuni giorni prima della distruzione della città, dove egli aveva fatto la sua scoperta, e di cui egli serbò sempre grato ed affettuoso ricordo»[22].

Il 31 dicembre 1908 su «Russkie Vedomosti» viene pubblicato un articolo firmato da Mečnikov con titolo *Il mio soggiorno a Messina*, dove fra altro egli scrive: «La catastrofe che ha colpito Messina ha lasciato in me un vuoto come se avessi perduto un grande amico, e mi assale il ricordo del tempo che vi ho trascorso… [...] È per questo che oggi (31 dicembre 1908, ndr) oltre che ad un sentimento di pietà che accomuna tutti, sono dominato da una intima, personale tristezza. [...] Si dice che Messina sarà ricostruita nello stesso luogo, ma in maniera differente: le case saranno basse e fatte con materiali speciali, le strade saranno più larghe. Messina sarà una nuova città, ma non la "mia", alla quale sono legati tanti miei cari ricordi»[23].

Mečnikov morì a Parigi nel 1916, all'età di 71 anni.

Il Consiglio del Quartiere S. Leone di Messina[24] ha ricordato l'illustre scienziato dedicandogli una targa marmorea posta il 27.2.1989 alla base della Scalinata Ringo (via Leone Savoja), su proposta dell'allora Presidente di Quartiere, il dott. Aldo Di Blasi[25], il cui testo recita:

IN QUESTA CONTRADA DEL RINGO
ILYA ILICH METCHNICOV
(1845-1916)
SCIENZIATO RUSSO,
PREMIO NOBEL 1908,
SCOPRÌ LA FAGOCITOSI
NEL NATALE 1882

Un altro zoologo russo, giunto a Messina per studiare la fauna marina dello Stretto, è Nikolaj Nikolaevič Miklucho-Maklaj (1846-1888), futuro naturalista, famoso antropologo ed etnografo. Nel 1864, il diciottenne Nikolaj, si reca all'estero, in Germania, per continuare i propri studi, e nel 1868 viene mandato a Messina dal famoso professore Haéchel, per condurre le ricerche sulla fauna marina mediterranea, dove lo raggiunge, qualche tempo dopo, un altro pupillo di Haéchel, il tedesco

Anton Dohrn, che è colui che ha realizzato a Messina il primo, minuscolo acquario a circuito chiuso. A. Dohrn si unisce alle ricerche di N. Miklucho-Maklaja e dalla loro collaborazione nasce, forse, l'idea di organizzare gli acquari marini. Un anno dopo, nel 1869, in occasione del 2° Congresso dei naturalisti e medici a Mosca, N. Miklucho-Maklaj riesce a ottenere il permesso di aprire una biostazione marina a Sebastopoli,

Nelle annotazioni sui suoi viaggi, *Putešestvie*[26], N. Miklucho-Maklaj parla soprattutto delle sue ricerche, ma anche dei suoi viaggi che risultano essere essenzialmente d'interesse documentario. Negli anni '70 i suoi interessi scientifici si indirizzano verso le ricerche antropologiche ed etnografiche (fra l'altro la costa nord-orientale della Nuova Guinea porta il suo nome – Costa Maklaja [*Bereg Maklaja*], tuttavia, ancora per un periodo abbastanza lungo, anche se a intervalli, continua le proprie ricerche zoologiche dando vita, nel 1881, nelle vicinanze di Sidney, alla prima biostazione marina australiana. Muore nel 1888 a 42 anni. Al suo nome è intitolato l'Istituto Etnografico dell'Accademia delle Scienze della Russia.

Al catastrofico terremoto di Messina del 28 dicembre 1908 si lega il nome di Sergej Stepanovič Čachòtin (1883-1973)[27], una geniale e poliedrica figura di scienziato (biologo), ma anche di sociologo e di uomo politico. Dopo essere stato allontanato, da studente, dall'Università di Mosca, egli va in Germania nel 1902, e studia presso la Facoltà di medicina e scienze naturali di Berlino, di Monaco e di Heidelberg, specializzandosi in fisica, chimica, zoologia e fisiologia, e lavorando, fra l'altro nel laboratorio del prof. Wilhelm Roentgen – lo scopritore dei raggi X. Nel 1907 ottiene il dottorato di ricerca in zoologia presso l'Università di Heidelberg e subito dopo, su invito del professore Alberico Benedicenti, direttore del Laboratorio di ricerca di biologia marina di Messina, viene con la moglie e il figlio a Messina e lavora qui in qualità di assistente. Parla di sé e della città nel suo racconto autobiografico: «Il destino e l'amore insaziabile per la ricerca

scientifica mi hanno portato a Messina – un angolino lontano e meravigliosamente situato nell'estremo sud dell'Europa. Qui tutto è autentico e genuino …». E più avanti: «Messina da sempre è stata una meta classica per i biologi, veniva considerata una tappa obbligata da visitare per qualsiasi ricercatore del campo»[28].

Il terremoto lo sorprende nella notte con tutta la sua famiglia. Sopravvive, scavandosi con le mani un passaggio tra le macerie. Anche la moglie e il figlio vengono estratti vivi. Questa tragica esperienza egli la descriverà nel libro *Sotto le macerie di Messina*[29], che è stato tradotto in italiano da Alexandra Voitenko e Giuseppe Iannello, e pubblicato l'anno scorso in occasione del centenario di questo tragico accadimento tellurico.

Čachòtin torna in Russia nel 1912, su invito del grande fisiologo russo Ivan Pavlov, e continua la sua attività scientifica in vari centri russi e stranieri, sempre impegnandosi anche nella vita sociale, fra l'altro fa parte della redazione del giornale «Nakanune». Nel 1944 fonda con altri studiosi, suoi amici, e ne diventa il segretario generale, prima il movimento S.A.L. (Science-Action-Liberation), poi il movimento COFORCES. Essi prendono posizione contro l'eventualità di una terza guerra mondiale. Nel 1949, le idee di pace diffuse da Čachòtin e dai suoi amici e sostenitori danno vita all'attuale Movimento per la Pace. Come studioso egli riceve vari riconoscimenti stranieri, e, ritornato in Russia nel 1958, si spegne a Mosca, nel 1973, all'età di 90 anni.

Sul terribile terremoto di Messina del 1908 è stato scritto molto e non è il tema del mio intervento. Tuttavia, desidero qui ricordare il libro, poco conosciuto al pubblico italiano, dell'ammiraglio Aleksej V. Dombrovskij (1882-1952), che partecipò al salvataggio dei messinesi e ha scritto le proprie memorie in un libro dal titolo *Marinai russi a Messina nel 1908*[30].

Nel campo di questa ricerca, non posso non sottolineare che il disastro, "svegliando" le coscienze umane, ha favorì l'incontro tra varie culture. Nel nostro caso, alcuni intellettuali russi sono venuti personalmente a vedere gli effetti di questa tragedia.

Ricordo, *en passant*, il famoso geologo Dmitrij Ivanovič Mušketov (1882-1938), che si recò a Messina nel 1909[31], per studiare le conseguenze di questo disastro naturale; e anche un giornalista e scrittore rivoluzionario, Pimen Pimenovič Semenjuta, che visitò Messina nell'immediatezza dell'avvenuta catastrofe per lasciare la sua testimonianza, nel volume dal titolo *Nel paese della distruzione e della morte* (1909)[32], dove troviamo tante pagine cariche di pietà e di solidale partecipazione. Un discorso a parte merita il grande storico dell'arte Pavel P. Muratov, che dopo il suo ricco itinerario siciliano che tocca anche località minori e che viene descritto nelle sue ormai classiche *Immagini d'Italia*, riparte, nel marzo del 1909, da una Messina «desolata e sconvolta»[33].

Un gruppo a parte formano gli intellettuali che erano già stati a Messina prima del 1908, ma che non avevano pubblicato le loro memorie al riguardo, e che soltanto in occasione del terremoto decisero di rivelarle e di pubblicarle. Tra costoro, il già nominato studioso Mečnikov che aveva lasciato Messina nel 1883 per continuare le sue ricerche in altri centri, e da Parigi, dove in quel periodo soggiornava, mandò al giornale «Russkie vedomosti» le sue memorie, dal titolo *La mia permanenza a Messina,* pubblicazione che vide la luce, per la prima volta, il 31 dicembre del 1908[34]. Nelle sue memorie troviamo, da una parte, l'esaltazione delle bellezze naturali di Messina, dall'altra, l'incuria dei suoi abitanti. Anche Vasilij Ivanovič Nemirovič-Dančenko, scrittore e giornalista russo (fratello maggiore di Vladimir, famoso drammaturgo, regista e fondatore del Teatro d'arte a Mosca), che qualche anno prima del 1908 era stato a Messina, soltanto dopo la tragedia, pubblicò sul «Russkoe slovo»[35] un racconto-omaggio alle sfortunate città di Reggio Calabria e di Messina, basato su notizie apprese dai giornali e poi intrecciate in una storia dove non mancano marcate venature romantiche. Va ricordato qui, infine, anche David Markovič Gercenštejn, redattore dei giornali «Načalo» e «Naš golos», il quale in un articolo sulla relazione del famoso letterato Kornej Čukovskij, uscito nel gennaio 1909 sulla «Novaja Rus'», accennò al suo viaggio, di 4 anni prima della cata-

strofe, alla «prekrasnaja» [meravigliosa] Messina e ricordò l'impressione che su lui fece la visita al mercato del pesce: «Una tale varietà e una tale quantità di pesci, ostriche e altri frutti di mare non l'ho mai vista in vita mia. Tutto era freschissimo, profumava di mare e palpitava di vita»[36].

Vorrei anche aggiungere che, dopo il terremoto, molti scrittori, poeti e giornalisti russi, anche se non sono mai venuti di persona nella nostra città, hanno scritto su Messina, sulla sua storia e sulla sua distruzione. Fra i tanti nomi basti ricordare lo scrittore Maksim Gor'kij, che, insieme con Wilhelm Meyer, un fisico tedesco suo amico, scrisse un volume dal titolo *Il terremoto in Calabria e Sicilia*[37], i cui proventi della vendita furono destinati ai bisogni dei terremotati. Ma anche il grande scrittore russo Ivan Alekseeviã Bunin (1870-1953), futuro premio Nobel per la letteratura (nel 1933), che dedicò alla città, in data 15 aprile 1909, la poesia dal titolo *Dopo il terremoto di Messina*[38]. Fra i tanti altri che hanno scritto su questa tragedia messinese si ricorda anche il poeta simbolista russo Aleksandr Blok, che ne parla nella sua poesia *Vozmezdie* [*Castigo*][39], e il giornalista e scrittore Michail Andreeviã Osorgin, che pubblica, nel 1909, due articoli a tale proposito: *Il terremoto in Italia*[40] e *L'anniversario del terremoto*[41].

Da questo breve *escursus* sulla presenza degli intellettuali russi a Messina nell'Ottocento e nel primo ventennio del Novecento si staglia un panorama ricco di personaggi curiosi, ciascuno con i propri interessi e con il proprio retaggio culturale, ciascuno con le proprie motivazioni e le proprie ragioni, ma tutti accomunati da un sincero sentimento di solidale compassione e di amore per il prossimo che fa ben sperare in una possibile quanto auspicabile convivenza tra culture diverse, religioni diverse e popoli diversi.

[1] Vladimir B. Bronevskij (1784-1835), scrittore militare, ufficiale di marina, partecipò alla campagna antifrancese nel Mediterraneo negli anni 1805-1810; presto servizio anche nella flotta del Mar Nero. Ebbe vari incarichi culturali collaborando a numerose riviste. È autore di diversi libri di viaggio.

[2] V.B. Bronevskij, *Zapiski morskogo oficera v prodolženii kampanii na Sredizemnom more s 1805 po 1810,* S. Pietroburg, 1818-19, e *Pis'ma morskogo oficera,* Moskva 1825-26.

[3] P.P. Svin'in, *Vospominanija o plavanii Rossijskogo flota pod komandoju vice Admirala Senjavina na vodach Sredizemnogo morja*, «Syn otečestva», 1816, capp. 33-34.

[4] P.I. Panafidin, *Pis'ma morskogo oficera,* «Morskoj sbornik», 1816, vol. 393, N° 3.

[5] A.P. Rykačev, *God navarinskoj kompanii 1827 i 1828. iz zapisok lejtenanta A.P. Rykačeva, vedennych na eskadre kontr-admirala gr. Logina Petroviča Gejdena*, Kronštadt, 1877, cap. III.

[6] Avraam.S. Norov, nato nel 1795 da antica nobile famiglia, partecipò nel 1812, quale cadetto della Guardia in reparto di cavalleria, alla battaglia di Borodino dove perse una gamba. Conclusa così la sua esperienza militare, si dedicò ad approfondire gli studi letterari e linguistici intrapresi durante l'adolescenza. Pubblicista e scrittore, poliglotta, bibliofilo e traduttore di Dante, di Patrarca e di Ariosto, fu anche instancabile, appassionato viaggiatore. Alto funzionario della burocrazia statale, ricoprì, tra il 1850 e il '54, la carriera di ministro dell'Istruzione; morì nel 1869.

[7] Fëdor M. Matveev (1758-1826), pittore russo paesaggista, studiò all'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo negli anni 1764 -78. dal 1779 fu "pensionante" della stessa Accademia all'estero e soggiornò soprattutto in Italia, dove morì.

[8] A.S. Norov, Putešestvie po Sicilii v 1822 godu, S. Peterburg 1828.

[9] Aleksandr D. Čertkov (1789 -1858), numismatico, storico, archeologo.

[10] A.D. Čertkov, *Vospominanija o Sicilii*, Moskva 1835.

[11] Ivi, vol. II, cap. XVI, pp. 281 -316.

[12] N.S.Vsevoložskij, Putešestvie čerez Južnuju Rossiju, Krym i Odessu v Konstantinopol', Maluju Aziju, Severnuju Afriku, Mal'tu, Siciliju, Južnuju Franciju i Pariž v 1836 i 1837.

[13] F. Studickij, Putešestvie vokrug sveta-Južnaja Evropa, S. Peterburg, 1846.

[14] K.P. Paulovič, *Iz putešestvija po Europe, časti Azii i Afriki,* voll.3; vol. III: *Italija. Zamečanija ob Italii i ob ostrovach Sicilii i Mal'te,* Char'kov 1861, p. 824.

[15] Nikolaj A. Dobroljubov (1836-1861). A venti anni cominciò a collaborare alla famosa rivista letteraria «Il contemporaneo» ?Sovremennik? e un anno dopo ne divenne il critico principale fino alla sua morte, avvenuta prematuramente. Assertore convinto degli ideali democratici, in tutti i suoi articoli più famosi, egli più che agli aspetti propriamente letterari è interessato alla descrizione e all'esame critico della società russa del suo tempo.

[16] N.A.Dobroljubov, *Sobranie sočinenij v devjati tomach,* Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, vol. IX, 1964, P. 471

[17] O.I. Sreznevskaja, *Tri dnja v Taormine. Iz putevych nabljudenij,* «Russkij Vestnik», 1876, N° 2, pp. 775-814.

[18] K.K. Gerc, *Pis'ma iz Italii i Sicilii 1871-72, Moskva, 1873.*

[19] V.L. Kign, *Priključenija i vpečatlenija v Italii i Egipta. Zametki o Turcii*, S. Petroburg 1887, pp.482.

[20] D.S. Merežkovskij, *Pis'ma k Percovu,* 9.03.1900.

[21] I. I. Mečnikov, *Moe prebyvanie v Messinie. Iz vospominanij prošlogo. Stranicy vospominanij*, Moskva, izd. AN SSSR, 1946.

[22] A. Misefari, *La scoperta da cui è nata l'immunologia*, «Gazzetta del Sud», 29.05.1992.

[23] *Ibidem.*

[24] Una foto dello scienziato, tratta dal volume *Il IX Quartiere S. Leone,* è stata utilizzata, dal prof. Aldo Misefari, appartenente alla nostra Università, per la galleria dei ritratti degli scienziati che hanno operato a Messina, ubicata nei locali del Policlinico messinese

[25] A. Di Blasi, *Messina, 1882: Scoperta della fagocitosi*, «Messènion d'oro», 1.12.2002. Desidero qui ringraziare il dott. Aldo Di Blasi per avermi fornito il materiale libresco occorrente all'approfondimento del argomento trattato.

[26] Vedi: N. Miklucho-Maklaj, *Putešestvija,* Moskva-Leningrad, 1940-1941, vv. 1-2; N. Miklucho-Maklaj, *Sobranie sočinenij,* Moskva-Leningrad, 1950-1954, vv. 1-5.

[27] Ju.I. Pasudin, *Biofizik Sergej Čachotin,* Kiev, Izd. Nac. Agrarnogo universiteta, 1995.

[28] S. S. Tchakhotine, *Sotto le macerie di Messina. Racconto di un sopravissuto al terremoto del 1908,* a cura di G. Iannello, Messina, Intilla Editore, 2008.

[29] *Ibidem.*

[30] A.V. Dombrovskij, *Russkie morjaki v Messine v 1908g.,* S. Peterburg 1914.

[31] Ju.Ja. Solov'ev, «*Datu smerti znaet tol'ko MVD…». Dmitrij Ivanovič Mušketov (1882-1938)*, «VIET», 2001, N° 2, p. 76.

[32] P.P. Semenjuta, *V strane smerti i razrušenija. UÏasy Messiny,* S. Peterburg, 1909; «Reč», 1909, N° 4.

[33] P.P.Muratov, *Immagini d'Italia (1912-13)*, vol. II, 2°ed., 1924, pp. 115-159.

[34] I.I. Mečnikov, *Moë prebyvanie v Messine,* «Russkie vedomosti», 31 dekabrja 1908 goda, N° 302.

[35] V. I. Nemirovič-Dančenko,«Russkoe slovo»

[36] D.M. Gercenštejn, *Kuda devalas' literatura i intelligencija,* «Novaja Rus'», 9(22) gennaio 1909.

[37] M. Gor'kij-M.W. Meyer, *Zemletrjasenie v Kalabrii i Sicilii,* in M. Gor'kij, *Polnoe sobranie sočinenij,* vol. XI, Moskva, Nauka, 1971, pp. 238 - 314.

[38] I.A. Bunin, *Stichotvorenija i rasskazy 1907-1909*, S. Peterburg 1910.

[39] A.A.Blok, *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach,* Moskva-Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1960, vol. 3, p. 305.

[40] M.A. Osorgin,. *Zemletrjasenie v Italii*, «Vestnik Evropy», 1909, II, pp. 866-874.

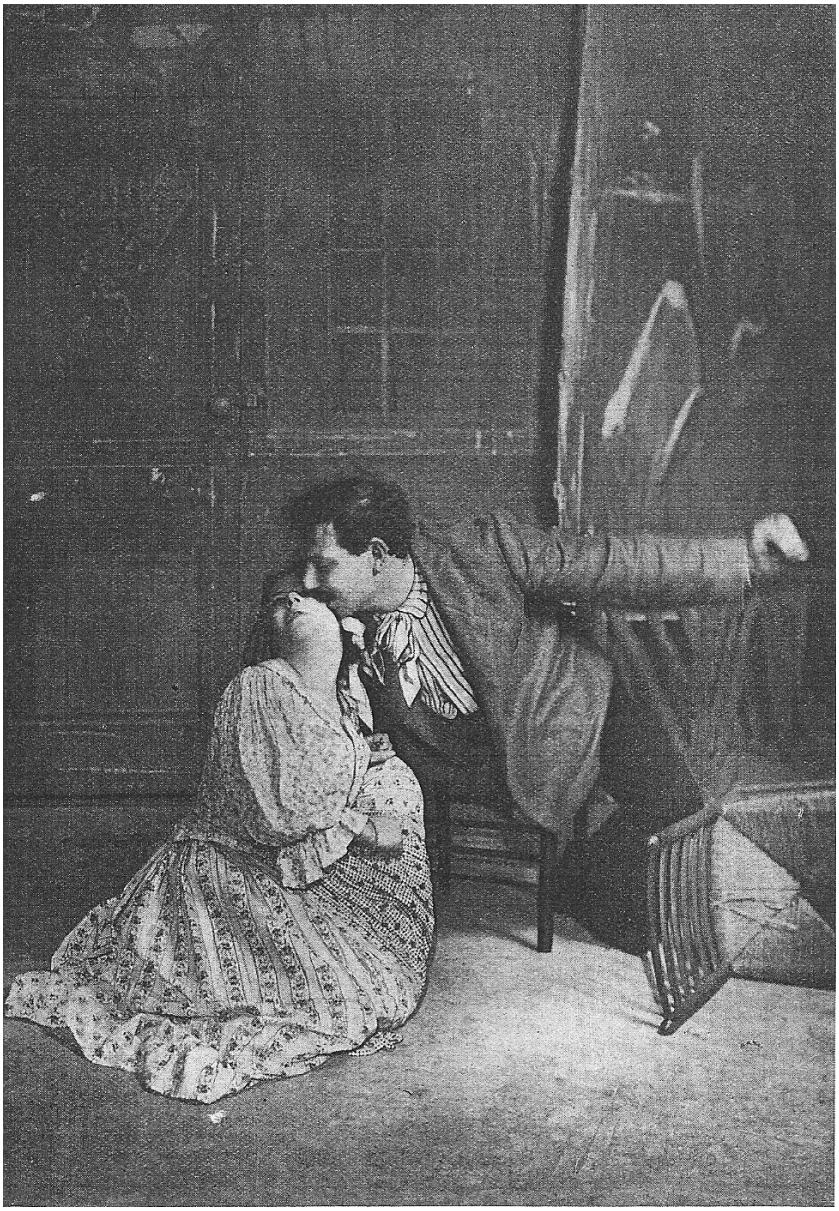
[41] M.A. OSORGIN, Godovščina zemletrjasenija, «Russkie Vedomosti», 22 dicembre 1909.

MIMÌ AGUGLIA AND SICILIAN THEATRE AS A SYMBOL OF MEDITERRANEAN IDENTITY[*]

by STEFANIA TAVIANO

In the first decade of the 20th century the Sicilian actress Mimì Aguglia, with a theatre company starring the well-known actor Giovanni Grasso, started touring Europe and the USA performing Sicilian plays in Sicilian. She soon became famous and was defined "as one of the geniuses of the Italian drama." This paper focuses on her performances of *Malia* in 1908 and 1910, particularly on her company acting style and the British and American response that they provoked. Such performances represent a fascinating case study demonstrating how Italian theatre companies and stars of the time contributed to reinforcing an idealised, mythical perception of Italy, more precisely Southern Italy, and the belief that Sicilians, as well as Italians, are theatrical by nature. Aguglia's performance was in fact defined by some as being the result of a natural Sicilian histrionic ability, instinct rather than art or good acting.

Italian companies and Italian stars began touring abroad around 1855 when the Compagnia Sarda performed all over Europe. Soon after they began performing in South and North America. The well-known actress Adelaide Ristori toured several North-American cities from September 1866 to May 1867. She went back in 1874-75 and toured 62 different cities and finally in 1884-85. In Giovanna Buonanno's view, Ristori was the foremost representative of a unique age in Italian theatre which centred on the "dictatorship of the actor", the great actors who exerted a strong appeal on foreign audiences and built their fame principally on their success in far away countries"[1]. The *mattatore* Tommaso Salvini was invited to perform in Montevideo and



"Astounding realism on the stage: The Sicilian players in 'Malia' at the Shaftesbury", *The Sketch*, 12 February 1908.

Buenos Aires in 1871 with great success. As Jennifer Lorch argues, "theatre became an Italian export, a means of implanting a consciousness of things Italian in the minds of those in distant parts"[2]. Quite often polyglot performances were staged with the lead in Italian and the rest of the actors speaking in English. While at first Mimì Aguglia and her company performed Sicilian plays in Sicilian, she later learned English, French, Spanish and performed tragedies like *Salome* and *Elektra*, and she even played Hamlet.

Aguglia and her company performed *Malia*, together with other Sicilian plays, with success in Paris, London and then New York. It is important to note that *Malia* was written by Luigi Capuana, one of the most important exponents, with Giovanni Verga, of the school of verismo. For them literature was aimed at the study of the truth, "lo studio del vero", its characters were supposed to speak for themselves, with no authorial intervention. In Capuana's view, the language of literature should be as closest to life as possible and he believed that veristi writers should talk about the lowest social classes. This explains the peculiarity of *Malia*. It is a tale of peasant life in Sicily, the story of the love of a teenager for a man, Cola who married her sister. Iana is consumed by such a passion that she believes to be the victim of the devil. She is subject to fits of hysteria, which at times turn into epileptic fits, for example when she reveals her love to Cola. Ninu, her boyfriend, cuts Cola's throat putting an end to it all.

Critics and spectators were attracted not only by the peculiarity of the play, but also by the uniqueness of Aguglia and the company's acting style. In his review of *Malia*, an American critic argued that the Sicilian dialect, rather than being an obstacle, became a universal language as a result of the acting style. "So graphic and vital was the acting that the Sicilian dialect became for the while a universal language and the spectators had little need for the intelligible, detailed and sympathetic synopsis of the piece that was in their hands"[3]. This is due to the fact that, as

Giovanna Buonanno states, Italian actors performing abroad "tended to act out their lines physically and vocally, aiming at creating particularly sharp contrasts, alternating loud impassioned scenes with quiet ones. "Acting out of lines" and "graphic portrayal" of actions were meant both as an aid for comprehension and as a powerful support to convey the emotional content of particular scenes[4].

British and American reviews of Aguglia's performances reveal a common approach to the Sicilian actress and shared two main elements in particular: they emphasised the apparently "natural" quality of Aguglia's acting and argued that there was a strong connection between her acting style and her cultural origins. Commenting on the enormous success achieved by Mimì Aguglia at the Shaftesbury Theatre in February 1908, H. M. Walbrook was surprised that a company which spoke not only a foreign language, but as he calls it, "a patois", and contained no actor or actress of European fame, should come to London, of all cities, take a large theatre (the Shaftesbury), and with the minimum publicity, draw large and enthusiastic audiences. For him the explanation lies in the fact that "the Sicilians were absolutely sincere artists, devoted to their work, and as long as the curtain was up, literally living in the characters and situations assumed."

Further on in the article Walbrook analyses the Sicilian actors' style by emphasising the differences between their acting and that of British actors. For example, he notices how Aguglia and Grasso took "calls' while performing, how they turned to the audience to acknowledge their cheers and then resumed their performance. According to Walbrook, British actors have their own ways of "breaking the fourth wall" by addressing to the audience lines which were supposed to be addressed to a character/s on stage. Most important of all, commenting on the "sincerity" of the players, on the fact that they felt their part and acted as they felt (so, for example, when Mimì Aguglia was supposed to be weeping, her eyes really filled with tears"), he argues that "There must, however, surely be a limit to which Art steps

in to control the emotional expressional display. This limit is probably more extended in the case of the Sicilians than in those of most actors." He then concludes as follows: "it is hoped that very few of our players will attempt to imitate the more extreme manifestations of their style, which natural enough to Sicilians, would only be absurd in Englishmen and Englishwomen"[5].

In other words, it is fascinating to see that the distinction between Art and Life and the limits to which emotional expressions can be accepted on stage, which are related to acting styles and theatrical traditions, are defined on the basis of the cultural opposition between British society on the one hand and Sicilian culture on the other. In a similar vein, Max Beerbohm, in his review of *Malia*, the only Sicilian play he knew as he admits, compares the Sicilian performance to that of other foreign companies and argues as follows:

> Sada Yacco and her troupe would have not seemed nearly as incongruous, for they had at least the air of belonging, like ourselves, to an ancient civilisation, whereas it is obvious that centuries of missionary labour would be needed to give the veneer of civilisation to these admirable Sicilians.[6]

He then emphasises that Sicilian standards are very different from English ones, juxtaposing Sicilian acting with cultural habits. This is a central issue that is extremely recurrent, as will be shown further, and which is also evident in the way Sicilian performances were advertised in magazines, such as *The Sketch* and *The Illustrated London News*.

On 12 February 1908 *The Sketch* published photographs of *Malia* scenes illustrating Grasso and Aguglia's acting style. The images were accompanied by the following comment in large letters: "Astounding realism on the stage: The Sicilian players in 'Malia' at the Shaftesbury". Similarly, individual photographs with Aguglia as Iana, and Grasso as Ninu, as well as a photograph of the entire company, appeared in *The Illustrated London*

News, with the title: "The dramatic sensation of the hour: The Sicilian players at the Shaftesbury". They were enormously successful and played to crowded houses for six weeks. Interestingly enough, two years later the Sicilian company went back to London and, although Aguglia was replaced by Marinella Bragaglia as the leading actress, the British response to the Sicilian performances did not change. On 23 February 1910 *The Sketch* advertised "The return of the Sicilian players who drew all London to the Shaftesbury two years ago" defining them as the "exponents of the 'naked soul' school of acting"[7]. In other words, advertising materials were based again and again on the opposition between British and Sicilian culture.

Critical reviews of US stagings of the same play, *Malia*, at the Broadway Theatre in 1908, indicate a common Anglo-American approach to Sicilian theatre and Sicilian acting. The critic of *The Boston Transcript* argued that: "One of the many and diverse goals of the theatre is surely to present upon the stage a living picture of a chosen fragment of life. […] It was this goal that Luigi Capuana with his play of Malia and the Sicilian players with their acting of it attained at the Majestic in Boston." Having informed his readers that Capuana taught moral philosophy at the University of Catania, the critic added in brackets: "Imagine a professor of ethics in an American college writing a peasant tragedy of passion and of blood and setting the scene in a village near the college town!"[8]. The critic, in other words, underlines the exotic nature of Sicilian theatre as opposed to American theatre and playwriting making a direct connection between Sicilian theatre and the Latin temperament.

The New Yorker critic argues that Aguglia's "performance is almost entirely artless. Unquestionably she has a considerable amount of *natural* histrionic ability, but it is sadly in need of restraint and direction"[9]. The American reviewer, like his British colleague, clearly depicts Mimì Aguglia as the wild, savage Sicilian actress who needs to be dominated, tamed. The critic's approach sets itself in the context of what has been defined as the "dis-

course of the South", that is to say a perception of the Mediterranean South as an exotic place of desire, a mythical land that is primitive and backward at the same time[10]. Similarly, Giorgio Bertellini refers to the notion of picturesque to indicate a tendency to exoticise the South of Italy, including Sicily, whereby Southerners were described as "plebian, idle, savage, that is easily prone to sensual and unrestrained excitement, like their nearby volcanoes"[11]. More precisely, Italy was personified in the nineteenth century as a feminine country, as both the object of sexual desire and moral rejection[12]. And in 1961 William Arrowsmith continues to idealise the Italian woman as a prehistorical archetype in a special issue of the *Texas Quarterly* as follows:

> It is she that binds the Italian people, by a slowly decanted wisdom, to prehistoric ways of life. By keeping them close to nature and to fundamental things she saves them from degenerating. And finally, it is she who guarantees the continuity of their Christianized paganism. She is an archetype. She is Woman.[13]

But what is most interesting for the purposes of the present analysis is that the critic of *The Boston Transcript*, mentioned above, continues by arguing that there was "no impression of acting" and that "the spectators felt them as village-folk and not as actors. […] Their voices, their gestures, their movements were of themselves, born of little artistry and little training, but coming forth, such is the expressive power of the dramatizing Latin temperament, from within themselves"[14]. Once again Aguglia's company acting style is seen as the product of Latin temperament. A review in *The Cincinnati Times* was entitled "Sicilian Actors. Depict with Half-Barbaric Fervor the Human Passions – They Don't Act – They DO It." The critic Herbert Corey wrote: "It was the most gruesome exhibition of debasing passion that has ever been seen behind the footlights here. […] It was not acting, it was life itself – of the sort. […] They are not psychologi-

cal in their portrayal. One does not see the operations of the mind, but only of the bodily passions of the children of the soil"[15].

A number of issues arise by looking at this material and by taking into account the success and the critical responses previously analysed. From Walbrook's comments, the images and the language used in advertising Sicilian performances, it becomes clear that the Sicilian company achieved an enormous success due to its exotic value in the eyes of British and American theatre-goers. In other words, it is precisely because their style appeared so extreme according to British and American standards that people wanted to watch them, almost like when one watches wild animals in a zoo. Needless to say, it is a vicious circle whereby Aguglia's company was successful because it was perceived as being typically Sicilian, and at the same time it is precisely because of the nature of the play, *Malia*, and through their graphic portrayal of actions, that Sicilian actors reinforced British and American images of Sicilian, and Italian culture.

This means that the performances of Italian stars contributed to the creation of English-speaking cultures' perception of Italianness that had, and still has, precise implications on stage. This is the time when certain theatrical traditions aimed at representing immigrants on stage became popular in the USA and the UK. In other words, the identifying traits of Italians, like those of other immigrant groups, were exaggerated and caricatured in theatre. In the case of the Italians it was through excessive gesticulation and a stage accent[16]. But at the same time - and this is the other side of the coin that reactions to Aguglia's performances show - Italian performers themselves brought those traits to the stage while some Italian American critics and spectators praised the peculiarities of the Sicilian acting style.

As Bertellini argues, Aguglia's acting style provoked controversial reactions among Italian American audiences and critics. Her initial performances were judged too "vulgar" and "regional" in the nationalistic *Il Progresso Italo-Americano*, whereas the

satirical paper, *La Follia di New York* praised her for being an excellent actress:

> esimia attrice che al 'Broadway Theatre' di questa città ha ottenuto grandi e clamorosi successi. […] Mimì Aguglia incarna con arte meravigliosa i migliori lavori drammatici del repertorio teatrale siciliano. Poche artiste sanno far rivivere, come lei, sulle scene il tumulto delle umane passioni."[17]

In Bertellini's view, *La Follia* shows that "the Italian American theatrical culture appropriated and embraced the picturesque and Southernist attributions of the Grand Tour", which he defines as "Southernist mimesis"[18].

It is interesting to note that, as shown by reviews mentioned above, while Aguglia's acting style was considered an excessive expression of Sicilian attitudes on stage, the performance of other Italian actresses, albeit similarly identified as being typically Southern, was instead admired. Let us, for example, take into account Beerbohm's following comment on Aguglia's acting:

> So soon as she gets under way, grace goes overboard. I have no right to doubt that she is a fine actress according to Sicilian standards. […] Nor do I suggest that those standards are less good than our own. I merely say that they are, in Lord Melbourne's phrase, 'damned different'. It is, I imagine, natural for a Sicilian girl to squeak and to squint when she is unhappy; to open her mouth and slap her teeth when she is praying to the Virgin […] and to fling herself to the floor, foaming at the mouth, and arching and straightening her spine, when she is quite desperate.[19]

While Aguglia's acting is considered utterly ungraceful, *The Saturday Review* critic praised Adelaide Ristori's interpretation of Lady Macbeth as follows:

> She belongs to a nation accustomed to express every play of passion and every shade of feeling by gesticulation. She of course has subordinated the national habit to the requirements and possibili-

> ties of art […]; but still this sense of pantomimic gestures is fundamentally Italian, and is neither to be criticised as excessive or unnatural in Madame Ristori. It is simply something which we admire and enjoy in this particular actress.[20]

As in the case of Aguglia's performances, the critic associates Ristori's acting style with the perception of Italians as people accustomed to express their feelings through gesticulation, a tendency that he defines as "pantomimic gestures". At the same time he is eager to specify that such gestures as embodied by Ristori should not be perceived as being excessive. As Susan Bassnett argues, critics' definition of Ristori's acting style as Italian or "Southern" had more to do with Anglo-Saxon images of the South than with her way of acting[21]. Buonanno confirms this by arguing that, in reviewing Ristori and Eleonora Duse as foreign actresses, critics focused on a number of issues, such as comparing foreign and British actresses' acting styles. Ristori was praised for her *prima donna* style, Duse was perceived as a born actress, a natural actress, but common elements in their reception were the constant references to their "Southern" style, which was exotic for British and American critics[22].

To conclude, Aguglia's performances, particularly of *Malia*, show that a complex combination of factors, that is to say, Anglo-American theatrical interpretations of foreign cultures, not only Sicilian and Italian, together with Italian actors and actresses' acting style, partly tailored to foreign audiences, contributed to reinforce cultural images and to create theatrical traditions that affected and continue to affect stage representations of Italian culture. If Italy was at the time a myth, in William Arrowsmith's words, "a place so much imagined and fantasized"[23] that it almost became unreal, it was through its theatre and its actors and actresses that such a myth became real, that British and American idealised images of Sicily and Italy materialised on the stage, reassuring audiences and critics that Sicilians, like Italians, are and will always be all born actors.

[1] G. Buonanno, *International Actresses on the Victorian Stage*, Modena, Il Fiorino, 2002, p.115.

[2] J. Lorch, *The Rise of the Mattatore in Late Nineteenth-Century Italian Theatre*, in J. R. Dashwood and J. E. Everson, *Writers and Performers in Italian Drama from the Time of Dante to Pirandello*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1991, pp.115-128 (p.122).

[2] Anonymous, *The Sicilian Actors and the Peasant Tragedy that They Acted*, in *The Boston Transcript*, 28 November 1908.

[4] G. Buonanno, Ivi, p.119.

[5] M. Walbrook, *I Siciliani in London*, in *The Pall Mall Magazine*, 1908, pp.501-507, p.501.

[6] His review, entitled *The Sicilian Entertainment*, and dated 22 February 1908, was later published in M. Beerbohm, *Around Theatres*, London, Rupert Hart-Davis, 1953, p.503.

[7] In 1911 when Grasso and Bragaglia staged *Cavalleria Rusticana* at the London Hippodrome, *The Tatler* entitled a full page photograph of them as follows: "Frenzied Fervour. Sicilian Storms Startle Sedate Sightseers" (10 May 1911).

[8] Anonymous, *Ibid.*

[9] Anonymous, *The Sicilian Players*, in *New Yorker*, 2 November 1908.

[10] As Stefania Arcara argues, nineteenth-century Britain claimed a kinship with the Mediterranean, in particular with Italy and Greece, seen as the "cradle of civilisation" from which "Britain and the north proceed in a genealogical line of progress"; on the other hand, superiority over "decayed" Mediterranean countries was equally emphasised. See Stefania Arcara, *Constructing the South: Sicily, Southern Italy and the Mediterranean in British Culture, 1773-1926*, Quaderni del Dipartimento di Filologia Moderna, Università di Catania, 2000, p.20.

[11] G. Bertellini, *Primitive Geographies and Picturesque Typecasting. Sicilian Performer Mimì Aguglia in New York City at the Turn of the 20th Century*. Unpublished conference paper, p.1.

[12] See Arcara on the 19th-century tendency to use the mythical figure of Circe as a personification of Italy. *Ibid.*

[13] W. Arrowsmith, *Foreword: Perspectives of Italy*, in *The Texas Quarterly*, 4, 2 (Summer 1961), pp.7-39 (p.35).

[14] Anonymous, *The Sicilian Actors and the Peasant Tragedy that They Acted*, in *Boston Transcript*, 28 November 1908.

[15] Herbert Corey, *Sicilian Actors*, in *Cincinnati Times*, 28 November 1908.

[16] See S. Taviano, *Italian Culture on the American Stage*, in *Journal of Literature and Aesthetics*, 8, 2 (luglio - dicembre 2000), pp.90-102; S. Taviano, *Staging Dario Fo and Franca Rame. Anglo-American Approaches to Political Theatre*, Aldershot, Ashgate, 2005.

[17] Anonymous, *Mimì Aguglia al 'Broadway Theatre'*, in *La Follia*, 49, 6 December 1908.

[18] G. Bertellini, Ivi, p.5.

[19] M. Beerbohm, Ivi, pp.503-4.

[20] Anonymous, *Theatre*, in *Saturday Review*, 11 July 1857.

[21] S. Bassnett, 'Adelaide Ristori', in Michael R. Booth, Susan Bassnett and John Stoke, *Three Tragic Actresses: Siddoni, Rachel, Ristori*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp.117-169 (p.152).

[22] G. Buonanno, Ivi, p.221.

[23] W. Arrowsmith, Ivi, p.7.

TRA *ENQUÊTES* E *EN QUÊTE*: LA SCRITTURA CORSARA DI ABDELFATTAH KILITO

di DARIO TOMASELLO

Prima ancora che nella storia, e nella geografia, è nel discorso del racconto che andrà rintracciata l'esigenza di condivisione che costituisce il sintomo di un superamento delle stantie pareti divisorie tra forme e generi, celebrato nel vivo della modernità?

Secondo Michael J. Dear e Steven Flusty[1], il postmoderno nutre un'ontologia dell'incertezza radicale, dotata, tuttavia, di principi, in un regime di ubiquità totale:

> Insomma, il postmoderno ha scalzato la credenza modernista secondo la quale la teoria avrebbe potuto riflettere la realtà e l'ha rimpiazzata con un punto di vista parziale, relativista, che non fa che sottolineare la natura contingente e mediata della costruzione teorica.[2]

Le metateorie e i pensieri strutturanti sono rigettati a favore dell'indecidibilità e di micro-spiegazioni. Il pensatore postmoderno ha imparato più di ogni altro a contestualizzare, a tollerare il relativismo, a essere sempre cosciente delle differenze. La realtà è così diventata una parola plurale. Se la percezione del quadro spazio-temporale di riferimento si è fatta più vaga e sfumata, il discorso funzionale veicolato dalle arti non può che guadagnare in termini di forza e di persuasione e trovare per ciò stesso una diversa collocazione, meno relegata ai margini del reale di quanto non lo sia stata ancora poco più di mezzo secolo fa. In piena postmodernità non può più darsi per scontato che il mondo "reale" che ci circonda sia più "vero" del mondo di carta che troviamo nei libri. È chiaro che l'equivoco è tutt'altro che innocente e, anzi, si offre come cifra funzionale alla creazione di

un orizzonte di senso, in cui le comunità divengono immaginate e facilmente manipolabili in una prospettiva di polverizzazione identitaria[3]. Ciò sottintende una sorta di blackout nell'affermazione delle magnifiche sorti e progressive di un capitalismo che, nel frattempo, si è evoluto dalla sua caratura "a stampa" ad un assetto "elettronico".[4]

Cosa ne è dello spazio-tempo in un contesto in cui la finzione diventa una delle chiavi di lettura credibili del mondo. Il carattere paradossale di questi quesiti tradisce il disorientamento che abita la nostra epoca, il venir meno dei punti, certi, di riferimento. Tanto che sarà il caso di chiedersi, in principio, che cosa oggi s'intenda con spazio? Si può convenire con il geografo Hervé Regnauld che «esso non ha molto a che vedere con l'esperienza psicologica. Più che una percezione di sé, ci richiede uno sforzo intellettivo».[5]

Lo spazio viene recuperato ad una primazia inopinata dinanzi a un tempo che fino ad allora aveva tenuto banco, tanto nella critica quanto nella teoria:

> La teoria geocritica si fonda su alcune premesse. La prima. E principale, è che tempo e spazio investono un piano comune. Questo piano è sotteso a una logica – nel senso minimo di *disposizione* di un *logos* – totalmente oscillatoria in cui il frammento non è più orientato in funzione di un insieme coerente.[6]

In riferimento a Deleuze e Guattari e alla loro distinzione tra spazio striato (spazio del politico, del civilizzato, della polizia) e spazio liscio (spazio dell'eterogeneo, della libertà incoercibile e del nomadismo)[7], Westphal rileva che la striatura domina incontrastato nella postmodernità. Nella caratura pletorica del mondo, il liscio diventa difficile da reperire e non resta che invocarlo con forza, augurandosi che esso torni a fare capolino nel reale. Lo spazio si complica e si diversifica, così come il racconto. Gli spazi umani e il racconto tendono a obbedire logiche comuni, magari non identiche ma perlomeno analoghe. Secondo il principio dei

vasi comunicanti, allora, la de realizzazione dello spazio comporta la sua finzionalizzazione. Una finzionalizzazione generalizzata (il simulacro di cui parlava Baudrillard) che necessariamente introduce la letteratura e le altre forme di arte mimetica in un ordine originale fondato su un unovo approccio al realismo. Questo nuovo realismo si traduce nel riferimento a una realtà indebolita, distinguibile a mala pena dalla finzione.

La sperimentazione testuale di Kilito, tra saggistica e narrativa, pencola sempre in bilico tra possibilità di osservazione e d'infrazione, l'esperienza dello scrittore maghrebino si costituisce come caso-*limite* tra linguaggi e culture, celebra l'alienazione come suprema affermazione di libertà e autenticità. Il tratto principale di questo tentativo si rivela in una viva anarchia spirituale, nel vibrante risentimento etico, in una fiducia nella parola che, attraverso un'intatta pronuncia, sia in grado di rinnovare il mondo, moltiplicarlo in un sapiente gioco di specchi.

Una scrittura che, da *L'occhio e l'ago. Saggio sulle Mille e una notte* (il Melangolo Genova 1994) ai racconti di *Esplorazioni* (*Enquêtes,* al plurale*,* è il titolo fancese delle *Inquisiciones*, nell'originale dizione, borgesiane del 1925), si dimostra duttile, fertile di invenzioni metaforiche, con una carica a volte di esasperata vitalità nei momenti di più vigorosa e deformante piegatura grottesca, ma che sa anche indulgere a più dolorosi e struggenti intenerimenti. La raccolta di racconti, *En quête*, pubblicata in edizione limitata a Montpellier nel 1999, quasi a sottolinearne la funzione di acuto e sofisticatissimo *divertissement* rivolto ad un circuito poco più che privato, è stata meritoriamente riproposta in italiano dalla casa editrice messinese Mesogea nel 2006. Scelta saggia quella di non credere al protervo schermirsi dell'autore, giacché alla prima plaquette sono poi seguiti il romanzo *La querelle des images* apparso a Casablanca nel 2000 e *Le cheval de Nietzsche* nel 2007.

Il riferimento a Borges assume, per accumulo, la vistosa certificazione E il libro principe dove tale metamorfosi si manifesta è *Altre inquisizioni*, che in origine radunava scritti apparsi in varie sedi fra il 1934 e il 1952. Nessuno prima di Borges era riuscito,

nel giro di così poche pagine, e sempre con disarmante limpidezza, non solo a dire cose nuove su autori talora celeberrimi e talora trascurati, ma a delineare una sensibilità e un modo di avvicinarsi alla letteratura che si distaccano da ogni precedente. Anzi, è proprio questa la peculiarità del libro: dopo di esso, la parola letteratura ha assunto un significato che prima non aveva, estendendosi su tutto come un velo leggerissimo. Si tratti di Cervantes o di Kafka, di Wilde o di Chesterton, di Hume o di Berkeley, di Bloy o di Schopenhauer, di Beckford o di Coleridge, tutti gli autori qui indagati sembrano diventare, senza alcuna forzatura, anelli di una catena anonima e infinita, dove, occultato, incontreremo anche l'anello che corrisponde a Borges stesso. «Ogni collaborazione è misteriosa», aggiunge Borges nel suo volume e, potremmo aggiungere con Kilito, ogni collaborazione è necessaria. Nel racconto, intitolato *Dante*, personaggi trasformati in sigle o silhouettes vittoriniane: *l'uomo coi baffi* e *F.*, sono i vettori di una prorompente allusività metaletteraria e, in un gioco di specchi destinato a immillarsi, la storia del V canto dell'inferno ribadisce la sua forza seduttiva, il legame sensuale che è alla base di ogni lettura. Dice il protagonista, disperatamente innamorato di F.: «Lire, lier: je ferai part de cette anagramme à F.»

L'autore esplicita la propria visione di un multiforme mondo, agitata e partecipe, come se si trattasse di uno strumento stilistico: organizza pertanto accettazioni e rifiuti, consensi sottesi o le polemiche abilmente ma pure vistosamente esibite secondo gli stessi ritmi della pagina. Soprattutto, si pone il problema di una scrittura come festante, eterno ritorno o elogio della ripetizione come egli stesso l'ha definito nel suo saggio *L'autore e i suoi doppi*, pubblicato con Einaudi nel 1988, citando a tal proposito un'ode preislamica («I poeti hanno lasciato ancora qualcosa da dire»):

> Qualunque studio su uno scrittore arabo è, per forza di cose, ripetiamolo, uno studio di letteratura comparata. Chi può leggere un poeta o un romanziere arabo senza collegarlo a un letterato euro-

> peo? Ciò che per noi è cambiato essenzialmente nell'epoca moderna, è che ogni operazione di lettura (o di scrittura) è necessariamente accompagnata da una traduzione virtuale, da un trasferimento direzionale, come il nord della bussola, verso altre letterature: mentre gli antichi non consideravano la traduzione se non all'interno della letteratura araba! La traduzione e la comparazione, anzi, sono implacabilmente all'opera anche quando abbiamo a che fare con gli antichi. Leggiamo Hayy ibn Yaqzan di Ibn Tufayl pensando a Robinson Crusoe, leggiamo Mutanabbi e ricordiamo Nietzsche e la volontà di potenza, leggiamo l'Epistola del perdono di Ma'arri alla luce della Divina Commedia, gli Imperativi dello stesso Ma'arri a partire da Schopenauer o da Cioran, leggiamo le Prove dell'Inimitabilità del Corano di Jurjani con un dolce pensiero verso Ferdinand De Saussure e il Munqidh di Ghazali sotto lo sguardo vigilante di Cartesio. Guai ai poeti e ai prosatori che non hanno saputo incontrare dei corrispettivi europei: restano in limbi nebbiosi dove nessuno specchio restituisce la loro immagine. Più un'opera classica o moderna si avvicina alla letteratura europea, più viene apprezzata. E più ha possibilità di essere tradotta! Noi arabi abbiamo sviluppato una relazione particolare con la nostra letteratura: noi scriviamo, leggiamo un testo preoccupandoci al tempo stesso della possibilità della sua traduzione in lingua europea, cioè tenendo a mente francesi, inglesi o italiani. Noi arabi, insomma, abbiamo inventato una scrittura e una lettura *impure*.[8]

C'è un alto coefficiente di ambiguità in questa dichiarazione di Kilito. A cosa corrisponde, infatti, la confessione di un'inesorabile intertestualità della letteratura araba e maghrebina? Al senso irenico di una vocazione universale? O, piuttosto, allo scacco di una cultura che non può che costituirsi, almeno da un certo momento in poi, che in una relazione gerarchicamente svantaggiosa o subordinata alla tradizione occidentale. Ma è sul terreno di questa contraddizione che, in realtà, può misurarsi il limite, il limen, il confine di tutti i discorsi letterari odierni che non si danno se non come soglie spalancate, la cui chiave è smarrita da tempo.

Clèfs: *Chiavi* s'intitola appunta il racconto centrale, forse il più bello, della raccolta di Kilito. C'è una festa, ma non è chiaro si

tratti di un battesimo, di un matrimonio o di un funerale. Quello che è chiaro, nei vapori della cucina che invadono l'ambiente attraversato dal protagonista, è il dipanarsi del disorientante sondaggio di un interno domestico sprovvisto di appigli familiari, perturbante nel proporsi come esplorazione onirica di un perimetro consueto, vertiginosa discesa negli anditi più riposti della propria coscienza che dischiude la verità definitivamente traumatica: *Peut-etre Je suis le mort*. L'effetto straniante del racconto, come rileva la curatrice dell'edizione italiana Mirella Cassarino, deriva dal fatto che Kilito sperimenta all'estremo limite quelli che Genette definisce i problemi della Voce e imbastisce un discorso in prima persona che occupa tutto il racconto e che, per il carattere di immediatezza 'alogica' con cui il personaggio si rivela, si potrebbe considerare un monologo interiore. La possibilità di essere soli nella moltitudine, ha a che fare profondamente, nel caso di Kilito, con la necessità di essere compresi («Tu che mi leggi, sei sicuro d'intendere la mia lingua?», come dice Borges nella *Biblioteca di Babele*), dalla consapevolezza di essere abitati dalla lingua, dallo spaesamento che ne deriva e dalla esigenza e di dover cercare, costi quel che costi, un'ospitalità nella lingua, se una possibilità di essere accolti si dia ancora al nostro tempo sciagurato:

> Qualcuno una volta disse questa frase e, in tutta sincerità, vorrei averlo fatto io: «Siamo ospiti della lingua». È una bella espressione per dire che noi, di fatto, abitiamo la lingua godendo dei molti favori ch'essa generosamente prodiga. Naturalmente, in quanto ospiti, siamo tenuti a osservare un atteggiamento rispettoso per tutto il tempo in cui abitiamo i suoi spazi, cioè durante l'intero corso della vita. Talvolta mi sfiora invece l'idea che sia il parlante ad accogliere la lingua, questo ospite pervicace e bisbetico che entra nel malcapitato senza permesso, abitandolo e impossessandosi di lui a sua insaputa. Siamo posseduti dalla lingua, nel senso magico del termine e questa impressione si rafforza in me ogniqualvolta vedo persone parlare una lingua che non capisco. Allora rimango stupefatto, prossimo a pensare ch'essi siano perduti nelle loro lingue, immobilizzati, senza via di scampo. Nessuno potrà mai strapparli da quella presa, né guarirli in alcun modo.[9]

[1] M.J. DEAR – S. FLUSTY, *The Space of Postmodernity. Readings in Human Geography*, Oxford, Blackwell, 2002.

[2] *Ivi*, p. 6.

[3] «I moderni nazionalismi racchiudono entro stati nazionali definiti su base territoriale comunità di cittadini che invece di condividere l'esperienza del contatto interpersonale o della subordinazione ad una figura della regalità, condividono la lettura di libri, opinioni, giornali, mappe e altri testi moderni […] entro e attraverso l'esperienza collettiva di quello che Benedict Anderson ha chiamato "il capitalismo a stampa" e di mezzi come il cinema e la televisione che costituiscono ciò che viene sempre più spesso indicato come "capitalismo elettronico", i cittadini *immaginano* se stessi come parte di una società nazionale», A. APPADURAI, *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi, 2001, p. 209.

[4] B. Anderson, *Comunità immaginate. Origine e diffusione dei nazionalismi*, Roma, Manifestolibri, 1996; M. Warner, *The Mass Public and the Mass Subject*, in C. Calhoun (a cura di), *Habermas and the public sphere*, Cambridge, MIT Press, 1992.

[5] H. REGNAULD, *L'espace, une vue de l'esprit?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998, p. 34.

[6] B. WESTPHAL, *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando, 2009, p. 57.

[7] «Lo spazio sedentario è striato, da muri, recinti e percorsi tra i recinti, mentre lo spazio nomade è liscio, marcato solo da "tratti" che si cancellano e si spostano con il tragitto», G. DELEUZE- F. GUATTARI, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 1987, p. 557. A tal riguardo, sarà il caso di notare che i due filosofi riesumano un assunto dello storico tunisino del XIV secolo Ibn Khaldoun che aveva parlato, più o meno negli stessi termini, dello spazio della *Khadara* (lo spazio della cittadinanza) contro quello della *Badiya* (lo spazio della beduinità).

[8] ABDELFATTAH KILITO, *Il doppio calendario*, in *La letteratura europea vista dagli altri*, a cura di F. SINOPOLI, Roma, Meltemi, 2003, pp. 153-154.

[9] ABDELFATTAH KILITO, *Tu non parlerai la mia lingua*, trad. e cura di M. E. PANICONI, Messina, Mesogea, 2010, p. 131. La benemerita operazione dell'editore messinese ha finalmente permesso la trasmissione in Italia del testo capitale di Kilito il cui originale arabo *Lan tatakallama lughati* (Beirut, Dar al-Tali 'a, 2002), era stato già pubblicato, in francese, con il titolo *Tu ne parleras pas ma langue*, da Actes Sud nel 2008.

Bérénice aderisce al CRIC

Finito di stampare nel mese di luglio 2010
presso Editoriale Eco srl - S. Gabriele (TE)
Tel. 0861.975924 - E-mail: tipografia@ecosangabriele.com