

# RiCOGNIZIONI

RIVISTA DI LINGUE, LETTERATURE  
E CULTURE MODERNE

9 • 2018 (v)



UNIVERSITÀ  
DI TORINO

DIPARTIMENTO DI  
LINGUE E LETTERATURE STRANIERE E  
CULTURE MODERNE



# RiCOGNIZIONI

---

RIVISTA DI LINGUE, LETTERATURE  
E CULTURE MODERNE

9 • 2018 (v)



UNIVERSITÀ  
DI TORINO

DIPARTIMENTO DI  
LINGUE E LETTERATURE STRANIERE E  
CULTURE MODERNE

**In copertina:** *Dente di leone – neuroni*, fonte: <https://pixabay.com/it/dente-di-leone-sfondo-collegamento-2612639/>

## COMITATO DI DIREZIONE

### Direttore responsabile

Paolo BERTINETTI (Università di Torino)

### Direttore editoriale

Carla MARELLO (Università di Torino)

## COMITATO DI REDAZIONE

Pierangela ADINOLFI (Università di Torino), Alberto BARACCO (Università di Torino),  
Elisabetta BENIGNI (Università di Torino), María Felisa BERMEJO CALLEJA (Università di Torino),  
Silvano CALVETTO (Università di Torino), Gianluca COCI (Università di Torino),  
Elisa CORINO (Università di Torino), Peggy KATELHOEN (Università di Torino),  
Massimo MAURIZIO (Università di Torino), Patricia KOTTELAT (Università di Torino),  
Enrico LUSSO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino),  
Alessandra MOLINO (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino),  
Matteo REI (Università di Torino)

## SEGRETERIA DI REDAZIONE

Alberto BARACCO (Università di Torino), Gaia BERTONERI (Università di Torino),  
Elisa CORINO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino),  
Daniela NELVA (Università di Torino), Barbara PAVETTO (Università di Torino),  
Matteo REI (Università di Torino)

## COMITATO SCIENTIFICO

Ioana BOTH (Universitatea «Babeş-Bolyai», Cluj-Napoca), Suranjan DAS (Università di Calcutta),  
Salvador GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ (Universidad de León), Andrea CAROSSO (Università di Torino),  
Emanuele CICCARELLA (Università di Torino),  
Thierry FONTENELLE (Translation Center for the Bodies of the European Union, Luxembourg),  
Natal'ja Ju. GRJAKALOVA («Puškinskij Dom», Accademia delle Scienze di San Pietroburgo),  
Philip HORNE (University College, London), Krystyna JAWORSKA (Università di Torino),  
Maria Grazia MARGARITO (Università di Torino), Fernando J.B. MARTINHO (Università di Lisbona),  
Francine MAZIÈRE (Université Paris 13), Riccardo MORELLO (Università di Torino),  
Matteo MILANI (Università di Torino), Francesco PANERO (Università di Torino),  
Virginia PULCINI (Università di Torino), Giovanni RONCO (Università di Torino),  
Michael RUNDELL (Lexicography MasterClass), Elmar SCHAFROTH (Universität Düsseldorf),  
Mikołaj SOKOŁOWSKI (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa),  
Michelguglielmo TORRI (Università di Torino), Claudia Maria TRESSO (Università di Torino),  
Jorge URRUTIA (Universidad «Carlos III», Madrid), Inuhiko YOMOTA (Kyoto University of Art & Design),  
François ZABBAL (Institut du Monde Arabe, Paris)

## EDITORE

### Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

Palazzo delle Facoltà Umanistiche

Via Sant'Ottavio, 20, Torino

<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>

## CONTATTI

SITO WEB: <http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>

E-MAIL: [rivista.ricognizioni@unito.it](mailto:rivista.ricognizioni@unito.it)

ISSN: 2420-7969



# SOMMARIO

---

## **CrOCEVIA • Memorie e generazioni: uno sguardo prismatico**

A cura di Daniela NELVA e Silvia ULRICH

- 9 Daniela NELVA, Silvia ULRICH • *Presentazione*
- 11 Gerhard FRIEDRICH • *Trauerarbeit und Appell bei Anna Seghers. Zwei Texte aus dem mexikanischen Exil*
- 23 Emanuela FERRAGAMO • *L'anello che manca. E quello che non torna in Nathans Tod di Georg Tabori*
- 29 Riccardo MORELLO • *Paesaggi insanguinati*
- 37 Silvia ULRICH • *Einen alten Baum soll man nicht verpflanzen? Il topos della vecchiaia nel teatro di Fred Wander*
- 51 Daniela NELVA • *Adesso mi ricordo. Stefan Heym: da "L'indifferente" a "Collin"*
- 63 Lucia CINATO • *Storia familiare e memoria narrativa in due testimonianze provenienti dalla Prussia orientale. Lineamenti di ricerca*
- 79 Isabella AMICO DI MEANE • *Untergetaucht – Clandestina. Voci nella Berlino nazista: un'analisi sociolinguistica*

## **InCONTRI • Tavola rotonda con Petőfi János Sándor (Torino, 27 febbraio 2004)**

A cura di Manuel BARBERA

- 101 *Linguistica del testo, semiotica del testo, linguistica dei corpora: quali rapporti?*

**ItINERARI**

- 115 Raissa BARONI • *Biopolitica e corpo nel cinema nazista. Il trionfo dell'an-estetizzazione*
- 129 Ceáreo CALVO RIGUAL • *Los «cuadros culturales» en los diccionarios italiano-español actuales*
- 151 Valentina DE IACOVO • *New methods of clustering the prosodic variation of Italo-Romance dialects*
- 159 Arianna DI BENEDETTO • *Le figure femminili nel teatro di Gil Vicente: conformiste o rivoluzionarie?*
- 179 Martina MANZONE • *E questo in sostanza è tutto. L'afasia nelle opere di Daniil Charms*

**SeGNALI**

- 195 Alessandro BARBERO • [recensione di] Francesco PANERO, *Forme di dipendenza rurale nel Medioevo. Servi, coltivatori liberi e vassalli contadini nei secoli IX-XIV*, Clueb, Bologna, 2018
- 199 Marcella COSTA • [recensione di] Simona LEONARDI, Eva-Maria THÜNE, Anne BETTEN (a cura di), *Emotionsausdruck und Erzählstrategien in narrativen Interviews. Analysen zu Gesprächsaufnahmen mit jüdischen Migranten*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2016
- 207 Pino MENZIO • [recensione di] Luca BAGETTO, *San Paolo: l'interruzione della legge. Rinascita, salvezza, eccezione, esodo*, Feltrinelli, Milano, 2018
- 213 Olja PERIŠIĆ • [recensione di] Jasmina STOJKOVIĆ, Katarina ZAVIŠIN, *Italijansko-srpski, srpsko-italijanski rečnik za osnovnu i srednju školu*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2016
- 219 Elisa CORINO • [recensione di] Stefania SPINA, *Fiumi di parole. Discorso e grammatica delle conversazioni scritte in Twitter*, Streetlib, Loreto, 2016



# CrOCEVIA

---

MEMORIE E GENERAZIONI:  
UNO SGUARDO PRISMATICO

A cura di  
Daniela NELVA e  
Silvia ULRICH



## PRESENTAZIONE

---

Daniela NELVA, Silvia ULRICH\*

Sebbene siano trascorsi oltre quarant'anni da quando Hans Mayer pubblicò *Außenseiter* (1975) le problematiche allora affrontate risultano essere, nell'“era post-traumatica” in cui viviamo, ancora attuali<sup>1</sup>. A renderle tali, negli ultimi anni, è a maggior ragione la crescente ascesa al potere delle destre e il preoccupante riproporsi di movimenti estremisti in tutta Europa. È dunque manifesta l'urgenza di una riaffermazione di quei discorsi, unita alla consapevolezza che la strategia del ricordo restituisce frammenti di vissuti individuali e collettivi. *Auschwitz* ha segnato una cesura che permane nel dibattito intellettuale fino ai giorni nostri, a cominciare dai sopravvissuti allo sterminio e alla guerra, cui spetta l'amaro compito della testimonianza. Il valore aporetico di quest'ultima – o, come lo definisce Agamben, “il resto di Auschwitz”, sospeso tra decidibilità e indecidibilità, tra possibilità e impossibilità della parola<sup>2</sup> – è strettamente connesso alle modalità con cui si realizza la ricezione della Storia, alle diverse *performances* della memoria. Nel nostro presente infatti memoria individuale e memoria collettiva non sono più atti spontanei e necessari, bensì costruzioni socio-culturali soggette al tempo e al vissuto personale<sup>3</sup>.

Questo numero monografico intende raccogliere, per quanto possibile, l'eredità intellettuale di tale dibattito. Essa, nelle sue diverse declinazioni in ambito sia letterario sia linguistico, costituisce il *fil rouge* dei contributi presentati qui di seguito. Oggetto d'analisi sono i processi mnestici che ricostruiscono e ridefiniscono l'identità individuale e collettiva in area tedesca dal 1945 ai giorni nostri. In prospettiva storico-letteraria, l'individuazione delle strategie del ricordo è affrontata attraverso l'analisi di alcune opere di autori – Anna Seghers, Fred Wander, Georges Tabori – che si confrontano con il passato nazista e la tragedia della Shoah, restituendo punti di vista prismatici. La memoria porta alla luce le dicotomie prodotte dai totalitarismi che hanno segnato il XX secolo: ragione / torto, vittime / carnefici, complici / oppositori. La *storia* personale e collettiva che affiora nella scrittura di questi “autori-testimoni”<sup>4</sup> si articola lungo vie sconnesse e discontinue, tra luci e ombre, narrazioni nitide e allusioni in filigrana, il cui significato va rintracciato nel sottotesto di ogni vissuto. Il ricordo quindi diventa un *puzzle* eterogeneo di memorie plurali, orchestrate in una polifonia di voci: non solo quelle del dialogo intertestuale con l'ottimismo illuminista – ereditato da Seghers e Wander, parodiato da Tabori – ma anche il discorso intergenerazionale che contrassegna le narrazioni autobiografiche orali e le riscritture ad esse riferibili. Nella prosa, la rievocazione del passato nazionalsocialista invita a riflettere su quanto ambigua e fragile sia un'“educazione all'umanità” fondata sulla bontà, senza un'adeguata formazione etico-morale e una consapevolezza storico-politica (G. Friedrich). Nel teatro, invece, tale rievocazione si esplicita

---

\* Università degli Studi di Torino.

<sup>1</sup> Cfr. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, 2006: 15.

<sup>2</sup> Cfr. G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri 1998: 150-153.

<sup>3</sup> Cfr. A. Assmann, *ivi*.

<sup>4</sup> Cfr. Agamben 1998: 138-140.

attraverso la contrapposizione dialettica tra generazioni (S. Ulrich) oppure tra modelli classici e la loro proiezione sulle scene contemporanee (E. Ferragamo), declinata a sua volta entro paradigmi socio-culturali drasticamente mutati. Alla lirica, infine, in quanto genere per eccellenza deputato alla memoria, spetta il compito di salvare dall'oblio i fatti sanguinosi del passato, restituendone alle nuove generazioni la testimonianza.

In questa prospettiva, anche il paesaggio e la natura si rivelano custodi di una memoria storica che, dietro l'idillio apparente, cela il paradosso della violenza e della morte; proprio come avviene nei territori naturali della Mitteleuropa, che recano impresse le tracce indelebili delle tragedie del XX secolo, tratteggiate nella poetica di Paul Celan, Ingeborg Bachmann o Wisława Szymborska e minuziosamente ricostruite nella saggistica di Martin Pollack (R. Morello). Alla riflessione sul baratro nazionalsocialista si affianca poi la riflessione sui meccanismi della rimozione o della storpiatura del ricordo, come si profilano, ad esempio, in due opere dell'autore tedesco-orientale Stefan Heym dedicate al ruolo degli intellettuali nella DDR staliniana (D. Nelva).

In prospettiva linguistico-discorsiva i processi di ricostruzione della memoria vengono analizzati attraverso un corpus di interviste narrative autobiografiche incentrate sul tema della fuga dei tedeschi dalla Prussia di fronte all'avanzata dell'esercito sovietico (L. Cinato) e tramite l'analisi della traducibilità del tessuto socio-linguistico della Berlino dei primi anni Quaranta, cifra stilistica del romanzo *Untergetaucht* di Marie Jalowicz Simon (I. Amico Di Meane).

# TRAUERARBEIT UND APPELL BEI ANNA SEGHERS

Zwei Texte aus dem mexikanischen Exil

---

Gerhard FRIEDRICH

**ABSTRACT** • *Work of mourning and appeal within two “Mexican novels” by Anna Seghers.* In the two novels from the Mexican exile, *The excursion of the dead girls* and *Two monuments* Seghers produces dynamic textual continuities based on an act of memory or reflecting on different “lieux de memoire” (Pierre Nora), which enclose past, present and future and partially merge indistinguishable into one another. This dynamic of writing, which turns the dead into an obligation for the living, comprising the most intimate, as the relationship with her mother and with her childhood friends, and with world affairs, is not self-sufficient. It transcends itself expressing the implicit reminder to the reader to behave after maxims, not because they are “valuable” but inevitable to the preservation of life. Seghers texts are determined to create motivations and to change themselves one more time: into the behaviour of people.

**KEYWORDS** • Memory; Nazism-War; Writing-Legacy; Historical Continuity.

## 1. *Der Ausflug der toten Mädchen: Vom Ungenügen der Freundlichkeit*

In einem Brief an Kurt Stavenhagen im ersten Jahr nach ihrer Heimkehr aus dem mexikanischen Exil ins kriegszerstörte Deutschland (1947) bedauerte Anna Seghers, dass es im geteilten Berlin „keinen mexikanischen Sektor“ gäbe. (Fehervary, Spies 2008: 218) Das lässt gewiss eine positive Bindung an ihr Gastland vermuten und ist gleichzeitig Ausdruck ihres tiefen Unbehagens in den ersten Jahren nach ihrer Rückkehr. Sie fühlte sich, als Emigrantin, Jüdin und Kommunistin, im Land des eben besiegten Nationalsozialismus fremd, von „Heiden“ umgeben, wie sie in einem Brief an Niko Rost (Fehervary, Spies 2008: 254) mitteilte.

Zu Beginn ihrer 1943 in Mexiko geschriebenen Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen*<sup>1</sup>, im Erzählrahmen, erscheinen hingegen die mexikanische Landschaft und Natur als durchaus ungastlich, als Ort des Todes:

Das Dorf war festungsartig von Orgelkakteen umgeben, wie von Palisaden. Ich konnte durch eine Ritze in die graubraunen Bergabfälle hineinsehen, die, kahl und wild wie ein Mondgebirge, durch ihren bloßen Anblick jeden Verdacht abwiesen, je etwas mit Leben zu tun gehabt zu haben. Zwei Pfefferbäume glühten am Rand einer völlig öden Schlucht. Auch diese Bäume schienen eher zu brennen als zu blühen. (Seghers 1969: 90)

---

<sup>1</sup> Zuerst erschienen im Aurora-Verlag, New York 1946.

Inmitten dieses dantesken Tableaus eröffnet sich ihr eine magische Pforte in ihre deutsche Vergangenheit, die sich inmitten der mexikanischen toten Natur zunächst als märchenhafter Ort des Lebens öffnet:

Es schimmerte grün hinter der langen weißen Mauer. [...] Ich konnte das Grün im Garten jetzt riechen, das immer frischer und üppiger wurde, je länger ich hineinsah. Das Knarren wurde bald deutlicher und ich sah in dem Gebüsch, das immer dichter und saftiger wurde, ein gleichmäßiges Auf und Ab von einer Schaukel oder einem Wipfbrett. (Seghers 1969: 91)

Die Autorin organisiert die Vergegenwärtigung der raum-zeitlichen Ferne ihrer deutschen Heimat im Bild einer grünen Oase inmitten der mexikanischen Trockensteppe. Leben, Lebensfreude, Jugend sind zunächst die wesentlichen Attribute des Raumes ihrer Vergangenheit, in den sie nun eintritt. Heimat ist bald lokalisiert als „der Rhein“ und seine Landschaften, sie werden zu Partnern im Wechselspiel von Entgrenzungserfahrung und tief empfundener Zugehörigkeit:

Mich zog es zunächst dichter ans Ufer, damit ich die unbegrenzte sonnige Weite des Landes in mich einatmen konnte. Ich riss die zwei anderen, Leni und Marianne, zum Gartenzaun, wo wir auf den Fluss sahen (...). Die Dörfer und Hügel auf dem gegenüberliegenden Ufer mit ihren Äckern und Wäldern spiegelten sich in einem Netz von Sonnenkringeln. Je mehr und je länger ich um mich sah, desto freier konnte ich atmen, desto rascher füllte sich mein Herz mit Heiterkeit. Denn fast unmerklich verflüchtigte sich der schwere Druck von Trübsinn, der auf jedem Atemzug gelegen hatte. Bei dem bloßen Anblick des weichen, hügeligen Landes gedieh die Lebensfreude und Heiterkeit statt der Schwermut [...] (Seghers 1969: 94)

In Umrissen entwirft Seghers in dieser Erinnerungsscherbe eines Klassenausflugs in einer fernen Vergangenheit im Wilhelminischen Deutschland noch vor dem ersten Weltkrieg das Bild einer idealen Gemeinschaft in der Lebenskraft, Liebe und Schönheit, Solidarität und Freundschaft herrschen. „Marianne, die immer ein schönes gesundes Mädchen war, wurde durch die bloße Nähe des Freundes ein solches Wunder an Zartheit und Anmut, dass sie wie ein sagenhaftes Kind von allen Schulmädchen abstach.“ (Seghers 1969: 99) Der Titel jedoch sagt es schon mit poetischer Unbekümmertheit: diese gesunden, lebensvollen und sagenhaft schönen Mädchen sind tot. Für Marianne, der geheimen Protagonistin der Erzählung, wird die „Auflösung“ dieser widersprüchlichen Gleichzeitigkeit von Leben und Tod als dialektischer Übergang angedeutet:

In ihrem Gesicht, so edel und regelmäßig geschnitten wie die Gesichter der steinernen Mädchenfiguren aus dem Mittelalter im Dom von Marburg (der „Elisabethkirche“, G.F.), war nichts zu sehen, als Heiterkeit und Anmut. Man sah ihr ebenso wenig wie einer Blume Zeichen von Herzlosigkeit an, von Verschulden oder Gewissenskälte. (Seghers 1969: 93)

Diese steinernen Mädchenfiguren in der Marburger Elisabethkirche befinden sich auf, bzw. vor, Grabplatten. Die Autorin verweist in diesem Bild auf den Übergang der idealen Schönheit in die Verklärung, die Transzendenz, die dem Tod auf viele Weisen nahe steht, oder die, wie Heinrich Heine an der Ästhetik der Klassik kritisiert, nicht-Menschliches, im Extrem auch Unmenschliches transportieren kann.<sup>2</sup> Seghers deutet darauf auch hin in ihrem Bild von

---

<sup>2</sup> „Sonderbar! Diese Antiken gemahnen mich an die Goetheschen Dichtungen, die ebenso vollendet, ebenso herrlich, ebenso ruhig sind [...], dass ihre Starrheit und Kälte sie von unserem jetzigen bewegt

der schönen Blume, der man Herzlosigkeit oder Gewissenskälte nicht ansehen kann. Leben, Jugend, Schönheit, diese ersten Konnotationen ihrer phantomatischen Heimat inmitten der toten Natur Mexikos erscheinen derart sofort als brüchig, täuschend, unzuverlässig. Freilich, nicht alle diese Mädchen tragen den Tod in sich, weil sie zu jung, zu lebendig, zu schön sind, um wirklich leben zu können, aber die Protagonistin unter ihnen ist es zu ausschließlich und wird daran zu Grunde gehen. In der formalen Organisation der Erzählung könnte dieser idealischen Aufladung auch die Funktion einer intertextuellen Plausibilisierung der nun gegeneinander gestellten extremen Kontraste zukommen: das ästhetische Denken kennt seit Beginn des 19. Jahrhunderts, seit der Romantik, den Übergang von höchster ästhetischer Vollendung in den Tod.

Die Ich-Erzählerin, unschwer als die nach Mexiko emigrierte Autorin erkennbar, kehrt traumartig zurück in eine scheinbar distanzlos wiedererlebte Jugend und Heimat vor dem Ersten Weltkrieg, kennt aber gleichzeitig genau die Zukunft dieser Vergangenheit und die besteht wesentlich in der scheußlichen Realität des nationalsozialistischen Deutschland und des 2. Weltkrieges. Diese zweite, ihr selbst nähere Vergangenheit ist in der fernerer in ständigen Antizipationen gegenwärtig und realisiert so eine umfassendere historische Kontextualisierung ihres subjektiv wiedererlebten individuellen Erinnerungsraums. Aus der Perspektive der Vorkriegsvergangenheit wird sie dieser als häufig wiederholtes „später“ in hartem Schnitt kontrastierend entgegengestellt, so dass dieses „später“ seine zeitliche Dimension verliert und situative Gleichzeitigkeit entsteht. Es handelt sich dabei aber nicht nur um zwei verschiedene Zeitebenen die erzählerisch eingeebnet werden, sondern auch um unterschiedliche Modi des Erinnerns: der erste ist distanzlos wiedererlebt, spontan, wie die Kindheitserinnerungen des Martin Walser,<sup>3</sup> der zweite ist „gewusst“, aus nicht unmittelbar erlebten späteren – vermittelt erfahrenen – Ereignissen dem distanzlos Wiedererlebten eingefügt, als gehörten sie diesem unmittelbar an. Es ist das „Lexikon“, das so als „Album“ präsentiert wird, um Begriffe des aktuellen Erinnerungsdiskurses zu verwenden. (Assmann 2006: 180) Gerade dieser erzähltechnische „Trick“ der Gleichzeitigkeit und der Präsentation von vermittelt Erfahrenem als unmittelbar Erlebtes erzeugt die außerordentliche Intensität des Textes. Nur ein Beispiel:

Jetzt sah sie (Nora, G.F.) mit Stolz und beinahe sogar mit Verliebtheit zu, wie Fräulein Sichel eine von diesen Jasminzweigen in das Knopfloch ihrer Jacke steckte. [...] Doch später sollte sie dieselbe Lehrerin, die dann schon greisenhaft zittrig geworden war, mit groben Worten von einer Bank am Rhein herunterjagen, weil sie auf einer judenfreien Bank sitzen wollte. [...] Alle übrigen Mädchen an unserem Tisch freuten sich mit Nora über die Nähe der jungen Lehrerin, ohne zu ahnen, dass sie später das Fräulein Sichel bespucken und als „Judensau“ verhöhnen würden. (Seghers 1969: 96)

---

warmen Leben abscheidet, [...], dass sie keine Menschen sind, sondern unglückliche Mischungen von Gottheit und Stein.“ (Heine 1961: 51)

<sup>3</sup> Es ist dies die Art der Kindheitserinnerung, die Martin Walser auf der ersten Seite seines Romans als Recht einklagt und die Seghers durch ihre Synchronisierungen systematisch demontiert. Vgl. Martin Walser, *Ein springender Brunnen*. „Solange etwas ist, ist es nicht das, was es gewesen sein wird. Wenn etwas vorbei ist, ist man nicht mehr der, dem es passierte. [...] Aber solange etwas ist, ist es nicht das, was es gewesen sein wird. [...] Als das war, von dem wir jetzt sagen, dass es gewesen sei, haben wir nicht gewußt, dass es ist. Jetzt sagen wir, dass es so und so gewesen sei, obwohl wir damals, als es war, nichts von dem wussten, was wir jetzt sagen.“ (Walser 1998: 9) Es ist Walsers Programm, in diesem Roman die Vergangenheit seiner Kindheit so wiedererstehen zu lassen wie sie war, als wir „nichts von dem wussten, was wir jetzt sagen.“ Dies ist das Wunschbild einer „unmittelbaren Erinnerung“, jenseits des nachträglich erworbenen Wissens über diese Vergangenheit.

Der hier fühlbare schmerzhaft-krasse Kontrast von liebevollem Miteinander, eines Idealbildes von Menschlichkeit einerseits und dessen radikalen Umschlags in hassvolle Menschenverachtung andererseits strukturiert den Gang der Erzählung. Sie kennt keine Übergänge, keine Vermittlungen. Dieser Kontrast schockiert, und auf die spontan entstehende Frage: „wie ist das möglich?“, gibt der Text keine explizite Antwort. Er scheint sich auf den so ausgelösten kathartischen Schock im Leser konzentrieren zu wollen. Dieser müsste Antworten suchen und finden. Weder psychologische noch kulturgeschichtliche oder politisch-ideologische Erklärungsmuster werden wirklich bemüht. Es finden sich einige Hinweise, die aber angesichts des Unerhörten und Erschütternden der Erzählung erst spät, an ihrem Ende, nur andeutungsweise aufscheinen:

Oder hatte der Friede dieses Abends mit den hastigen Schritten der Heimkehrenden, mit Glockengeläut, mit Feierabendtuten entlegener Fabriken, die bescheidene Behaglichkeit des alltäglichen Werktags, die ich jetzt wie ein Labsal genoss, für alle die Kinder etwas Widriges an sich, so dass sie bald die Kriegsberichte ihrer Väter begierig einsogen, sich hinaus aus dem bemehlten oder bestaubten Arbeitskittel in Uniformen hineinsehnten? (Seghers 1969: 109)

Hier erscheint die zu kleine, zu vertraute Welt als möglicher Auslöser einer gefährlichen Sehnsucht nach Abenteuer und Gefahr für Jugendliche und somit auch der Ansatz einer psychologischen Erklärung der nur scheinbar unvermittelten Disposition zum Bösen aus der Verfassung des nur scheinbar Heilen selbst. An dieser Stelle macht sich auch die Problematisierung der zu Beginn der Erzählung zunächst als lebendige Natur, als Ort des Lebens idealisierten „Heimat“ bemerkbar. Die anfangs aus Sehnsucht gespeiste gefühlte natürliche Nähe weicht einer distanzierten Stellungnahme, die aus Geschichtswissen und moralischer Wertung gearbeitet ist und Züge einer Selbstkritik trägt. (Das „Widrige“ „für alle die Kinder“, das die Autorin als „Labsal genoss“). Im Wesentlichen aber bricht das Übel von außen ein, unvermittelt, die Struktur des Geschehens ist dichotomisch, es ist die „große Geschichte“, die die gute kleine Welt umpflügt und korrumpiert und deren Zwang, oder deren Verlockungen viele der Bewohner der „kleinen Heimat“ nichts entgegenzusetzen haben, oder deren hilflose Opfer (Fräulein Sichel) sie werden.

Wir fahren unter der Rheinbrücke durch, über die bald im ersten Weltkrieg Militärzüge fahren sollten mit all den Knaben, die jetzt im Garten ihren Kaffee tranken, und mit den Schülern aller Schulen. Als dieser Krieg endete, rückten die Soldaten der Alliierten über die gleiche Brücke und später Hitler mit seiner blutjungen Armee, die das Rheinland wieder besetzte, bis die neuen Militärzüge zum neuen Weltkrieg alle Knaben des Volkes zum Sterben rollten. Unser Dampfer fuhr an der Petersau vorbei, auf der einer der Brückenpfeiler ruhte. Wir winkten alle zu den drei weißen Häuschen, die uns von klein auf vertraut waren wie aus Bilderbüchern mit Hexenmärchen. (Seghers 1969: 105)

Dieses biedermeierlich anmutende Idyll aus „Häuschen und Märchen“ wird grausam aufgerissen mit der Machtergreifung Hitlers. Liebe und Freundschaft verwandeln sich scheinbar unvermittelt in Hass und Feindschaft, wenige nur besitzen die Kraft der Macht des Übels zu widerstehen, schließlich werden sie physisch liquidiert. Das Züge einer idealen Gemeinschaft tragende Tableau aus dem wilhelminischen Deutschland zerfällt unter der vom Nationalsozialismus entfesselten Gewalt in Täter und Opfer, in Mitläufer und Widerstandskämpfer.

Sie hatte sie (eine „steile Falte“, G.F.) früher auch in der Stirn gehabt, als ihr Mann zur vereinbarten Zeit nicht an den vereinbarten Ort kam, woraus sich ergab, dass er in der von den Nazis verbotenen Druckerei verhaftet worden war. Sie hatte sicher auch Brauen und Mund verzogen, als man sie



---

gleich darauf selbst verhaftete. Die Falte in ihrer Stirn, die früher nur bei besonderen Gelegenheiten entstand, wurde zu einem ständigen Merkmal, als man sie im Frauenkonzentrationslager im zweiten Winter dieses Krieges langsam, aber sicher an Hunger zugrunde gehen ließ. (Seghers 1969: 92f)

Die Rede ist hier von Leni, der Busenfreundin der späteren Verräterin ihrer Freundschaft, Marianne, und diese Falte auf der Stirn ist Zeichen ihrer Stärke, ihres Engagements, auch ihrer Kampfbereitschaft.

Sie hatte mit zusammengezogenen dichten Brauen in ihrem runden Gesicht den entschlossenen, etwas energischen Ausdruck, den sie von klein auf bei allen schwierigen Unternehmungen annahm. Ich kannte die Falte auf ihrer Stirn in ihrem sonst spiegelglatten runden Apfelgesicht, von allen Gelegenheiten, von schwierigen Ballspielen und Wettschwimmen und Klassenaufsätzen und später auch bei erregten Versammlungen und beim Flugblätterverteilen.“ (Seghers 1969: 92)

Es ist diese ihre charakterliche Stärke, „ethische Energie“, die sie zum Widerstand finden lässt. Die Kontinuität des physiognomischen Symptoms dieser Stärke, ihrer Stirnfalte, von den Ballspielen in der Jugend bis zum Tod im KZ, ist deren Verkörperung. Die Verpflichtung auf ethische Werte ist für die Autorin eine wesentliche Voraussetzung für die Fähigkeit der Bewohner ihrer „heilen Jugend“ dem Einbruch des Nazismus widerstehen zu können. „Die Spur von Gerechtigkeit und Rechtlichkeit, die seinen (Otto Fresenius, G. F.) Zügen schon jetzt im Knabengesicht unverkennbar innewohnte, machte ihn untauglich für eine solche Laufbahn und einen solchen Beruf. [Den des SS-Sturmbannführers. G.F.]“ (Seghers 1969: 100) Und zu seiner Jugendliebe, Marianne, heißt es: „Er hätte wahrscheinlich dem zarten schönen Gesicht seiner Frau Marianne nach und nach einen solchen Zug von Rechtlichkeit, von gemeinsam geachteter Menschenwürde eingepägt, der sie dann verhindert hätte, ihre Schulfreundin (Leni, G.F.) zu verleugnen.“ (Seghers 1969: 99) Auch hier gilt die Aneignung ethischer Normen, die ihre Spur dann auch in der Physiognomie hinterlassen, zur schönen „zweiten Natur“ werden, als Voraussetzung für die Fähigkeit nationalsozialistischer Gewalt widerstehen zu können.<sup>4</sup> Die Bedeutung der „ethisch geprägten“ Physiognomie vor allem für die Mädchen besteht darin, ihre Schönheit so zu modifizieren, dass sie zum Kennzeichen ethischer Korrektheit wird. Mit ihrer Annahmung ethischer Normen und in ihrer vormodernen Ästhetik des „Schönen und Guten“ verzichtet die Autorin auf die kritische Analyse der Entstehung des „Bösen“ aus der „heilen Welt“, gleichzeitig äußert sie aber ihre implizite Kritik an einer nur auf Sympathie und Neigung basierenden spontan „gelebten“ Mitmenschlichkeit. Sie problematisiert so die reine Gefühlskultur ihrer kleinen Welt der noch-nicht toten Mädchen. Der durch die Fiktion der Gleichzeitigkeit produzierte abrupte und scheinbar unmotivierte Umschlag von Freundschaft und Liebe in Hass und Indifferenz erzeugt unvermeidlich den Eindruck von Inkonsistenz und Beliebigkeit, auf jeden Fall der Fragilität der Ersteren. Implizit resultiert aus dieser Konstellation die Forderung nach einer auf generellen Prinzipien und Normen beruhenden Kultur der Mitmenschlichkeit, nach einer „Erziehung zur Menschlichkeit“, die, über gefühlte Güte hinaus, auch moralisch-ethische Bildung, Geschichtsbewusstsein und politische Stellungnahme einschliesse. Durch die verschiedenen Zeitebenen synchronisierende Darstellung dieses Textes wird auch unmittelbar wahrnehmbar: diese „Erziehung zur Menschlichkeit“ war in der Kultur von Seghers „kleinen Heimat“ zu gering entwickelt, um die Mehrheit ihrer Bewohner dem einbrechenden „Bösen“ nicht folgen zu lassen.

---

<sup>4</sup> In dieser Tendenz zur „Verkörperung“ ethischer Werte und Normen kann ein Indiz für deren Ästhetisierung, im Sinne einer vormodernen Ästhetik des „Schönen und Guten“ erkannt werden.

---

## 2. Bombenkrieg und „deutsches Leid“

Mehrere der Figuren dieser Erzählung kommen während der Bombardierung ihrer Stadt durch die alliierten Luftstreitkräfte ums Leben. Anna Seghers konnte diese nicht selbst miterlebt haben, aber der relativ breite Raum, den sie den Motiven Bombenkrieg und Bombentote einräumt, lässt erkennen, dass sie über das Ausmaß der Zerstörungen und der Toten gut informiert war. W.G. Sebald hat 1999 mit seinem Aufsatz *Luftkrieg und Literatur* eine umfassende Grundsatzdebatte um die Verdrängung des während dieses Kriegs erlittenen Leids in der deutschen Öffentlichkeit ausgelöst. Seine Hauptthese lautete: Der Terror und das Leid der Bombennächte ist nicht zum Argument der deutschen Nachkriegsliteratur geworden, da diese Erfahrungen im größten Teil der deutschen Bevölkerung verdrängt werden mussten aufgrund ihres traumatischen Charakters, oder verdrängt werden wollten, da die apokalyptische Dimension dieser Zerstörungen als proportionale Strafe den Umkehrschluss auf die Ungeheuerlichkeit deutscher Schuld aufgenötigt hätte. So wurden die Toten in den Luftschutzkellern als kollektives Vermächtnis „vergessen“, um die Illusion (den Schein?) der psychisch-moralischen Integrität der Überlebenden zu ermöglichen.<sup>5</sup> Auf jeden Fall werden in diesem Zusammenhang im wiedervereinten Deutschland zu Beginn des zweiten Jahrtausends die Motive von kollektiver Schuld und Sühne, aber auch das der unschuldigen Opfer intensiv diskutiert. Anna Seghers wirft diese Fragen in ihrer kleinen Erzählung schon 1944 auf. Ihre Mutter wurde 1942 ins polnischen Ghetto Piaski deportiert und war entweder dort oder in einem Vernichtungslager ermordet worden. Bei der Niederschrift ihrer Erzählung war sie über den Tod der Mutter schon informiert. (Vgl. Wagner 1994: 117 ff.) Auch „ihre“ Bombenopfer sind größtenteils Frauen, ihre als Erwachsene getöteten Klassenkameradinnen aus dem wilhelminischen Deutschland. Unschuldige zivile Opfer demnach? Als Bewohnerin dieser Stadt, die für sie Haus und Heimat bedeutet, fürchtet die Autorin während ihrer traumhaften Heimkehr natürlich „ihre“ Straße, „ihr“ Haus als Einbruch der Gegenwart in die Magie ihrer Vorkriegserinnerung von Bomben zerstört zu finden:

Ich hatte wieder einen Anflug von Angst, in meine eigene (! G.F.) Straße zu biegen, als ob ich ahnen würde, dass sie zerstört war. Die Ahnung verflog bald. Denn schon in der letzten Strecke der Bauhofstraße konnte ich wie immer meinen Lieblingsweg *heimgehen* (herv. G.F.), unter den beiden großen Eschen, die sich von der rechten und linken Seite der Straße wie ein Triumphbogen spannten, sich gegenseitig berührend, unzerstört, unzerstörbar. (Seghers 1969: 109)

Hier scheint er wieder auf, dieser Anspruch auf Heimat, auf eine glückliche Kindheit und auf das Recht darauf sie als glückliche, als „unzerstörbar“ zu erinnern<sup>6</sup>. Gleichzeitig wird dieser Anspruch kenntlich gemacht als verzweifelter, als unerfüllbarer, dem auch das Moment der Selbsttäuschung innewohnt, denn statt wirklich „zu Hause“ anzukommen führt sie die innere Treppe ihres Mutterhaus Vaterhauses zurück in die Realität des mexikanischen Exils, in die Fremde, ohne dass sie ihre Mutter noch einmal hätte treffen können. Sie erscheint schon als Schatten einer Toten auf der Veranda des Hauses. Die unzerstörbare heile Welt ihrer Vergangenheit erweist sich als täuschende Halluzination, der scheinbare Weg in ihr Vater- und Mutterhaus führt sie zurück ins Fremde, das ihr vertrauter werden wird als die alte Heimat. So wird ihr Wunsch nach einem „mexikanischen Sektor“ nach ihrer Rückkehr ins kriegszerstörte

---

<sup>5</sup> Sebald schreibt von dem „von allen gehüteten Geheimnis“, von den „in die Grundfesten unseres Staates eingemauerten Leichen.“ (Sebald 1999: 21). Das Bild des Eingemauerten veranschaulicht hervorragend die Doppelheit von Verdrängung und Stabilisierung.

<sup>6</sup> Vgl. Anm. 3

Berlin verständlich. Und die Zerstörungen kommen auch über Mainz. Seghers sieht – im Wortsinne – einen direkten Zusammenhang zwischen Schuld und Zerstörung. Was Sebald 1999 vermutete, war für Seghers 1944 Gewissheit:

Wie ihre Häuser noch unversehrt waren von Geschossen, von der ersten großen Probe 1914 bis 1918 sowie von den jüngsten Haupttreffern (den Bombardierungen des zweiten Weltkriegs, G.F.), so waren auch ihre behaglichen, durch und durch vertrauten, mageren und dicklichen (...) Gesichter unversehrt von Schuld, von Zusehen und Dulden dieser Schuld aus Feigheit vor der Macht des Staates. (Seghers 1969: 109)

Wie die unversehrte Stadt ihre unmittelbare Entsprechung findet in von Schuld unversehrten Gesichtern, so entspricht – im Umkehrschluss – die Bombardierung der Städte der Schuld ihrer Bewohner.<sup>7</sup> Physische und moralische Zerstörung entsprechen einander soweit, dass die zerbombte Stadt als sich in der von Schuld entstellten Physiognomie ihrer Bewohner wiederpiegelnde vorgestellt wird. Die Autorin stellt diesen Nexus von Schuld und Tod im Bombenhagel auch im Verweis auf schuldhaftes Verhalten im Kontext des Todes einiger ihrer Kameradinnen her.

Ich sehe Marianne immer weiter mit ihrer roten Nelke zwischen den Zähnen, auch wie sie mit halbverkohltem Körper, in rauchenden Kleiderfetzen in der Asche ihres Elternhauses liegt. Denn die Feuerwehr kam zu spät, um Mariann zu retten, als das Feuer des Bombardements von den unmittelbar getroffenen Häusern auf die Rheinstraße übergriff, wo sie gerade bei ihren Eltern zu Gast war. Sie hatte keinen leichteren Tod als die von ihr verleugnete Leni, die von Hunger und Krankheiten im Konzentrationslager abstarb. (Seghers 1969: 107)

Neben den als Schuldigen getöteten Kameradinnen der Autorin (Marianne) und den Opfern des Nationalsozialismus unter ihnen (Leni) stehen die schuldlosen Opfer des Bombenkriegs:

..., doch die Kinder vermissten gar nichts zum Spielen, denn auch ihre letzte Stunde hatte geschlagen in den Kellern der umstehenden Häuser. Dabei kam auch die kleine Toni in dem Haus um, das sie von ihrem Vater geerbt hatte, mit einem Töchterlein, winzig wie sie heute, die das Wasser aus dicken Backen blies. Auch Katharina (Klassenkameradin der Autorin, G.F.), die große Schwester, die sie jetzt am Schopf packte, und die Mutter und die Tante in der offenen Haustür, die beide mit Küssen begrüßten, sie sollten alle noch miteinander im Keller des väterlichen Hauses umkommen. Katharinas Mann, Tapezierer, Nachfolger des Vaters, half währenddessen Frankreich besetzen. Er hielt sich mit seinem kurzen Schnurrbart, seinem Tapeziererdaumen für den Angehörigen eines Volkes, das stärker ist als die anderen Völker – bis ihn die Nachricht ereilte, dass sein Haus und seine Familie zermalmt worden waren. (Seghers 1969: 108)

Zweifellos sterben diese Kinder unschuldig, jedoch mit der Betonung der Gleichzeitigkeit – „währenddessen“ – des Todes der Kinder und der überzeugten Beteiligung des Vaters an einem Angriffskrieg, verweist die Autorin auf einen „irgendwie“ gearteten Zusammenhang zwischen beiden Ereignissen. Es kann nicht um das Schuldlos-Schuldig der antiken Tragödie gehen, denn diese Kinder handeln nicht und können folglich nicht unwissend gegen eine göttliche Ordnung verstoßen. Sie sind passive Opfer der asymmetrischen Gewalt des

---

<sup>7</sup> Der von Sebald übersehene Roman einer apokalyptischen Bombennacht von Gert Ledig wertete schon in seinem Titel, Vergeltung (1956), den Bombenkrieg als Antwort auf von Deutschen begangene Verbrechen gegen die Menschlichkeit.

Bombenkriegs. Sicher muss man den Rahmen bürgerlicher Rechtsvorstellungen mit ihrem Prinzip der individuellen Verantwortlichkeiten verlassen, um den Wertungen der Autorin folgen zu können. Im alttestamentarischen Denken findet sich das Motiv einer Kontinuität der Schuld von einer Generation zur nächsten, sie fällt von den Vätern auf die Söhne und die Strafen Jehovas können Schuldige und Unschuldige treffen, ohne damit ihre Legitimität einzubüßen. Sie sind Bestrafungen eines Kollektivs (aller Bewohner einer Stadt, eines Volks, oder der ganzen Menschheit im Falle der Sintflut) nicht von Individuen. Auch individuelles schuldloses Leiden verursacht zu haben hat keinerlei Gewicht für die Bewertung göttlicher Gerechtigkeit. Einem ähnlichen, sicher laizistisch gewendeten<sup>8</sup>, Bewertungsmuster folgt Anna Seghers, wenn sie den Tod dieser unschuldigen Kinder als einen, im Kontext des schuldhaften Handelns des Vaters reflektierten und insofern relativierten darstellt.

Ihre Toten sind ihr nicht primär tote Individuen, die angesichts der Ewigkeit des Todes als Gleiche gelten, sondern sie werden als Repräsentanten der Parteiungen im noch stattfindenden epochalen Ringen um die Zukunft der Menschheit erinnert und folglich – je nach ihrer Position – unterschiedlich wertend registriert. Es fehlt der Gestus der Allen verzeihenden Pietät. In diesem Sinne bleiben ihre Toten „jung“. (Vgl. Seghers, 1949) Ein von ihrem Roman dieses Titels äußerst eingenommener Rezensent schrieb 1952 begeistert vom Auftrag, vom Vermächtnis der für den geschichtlichen Fortschritt Kämpfenden, der sich trotz individueller Niederlagen als kollektives Vermächtnis von einer Generation auf die nächste überträgt und in dieser Kontinuität letztlich siegreich sein wird.

Doch Hans und die Seinen enden nicht, werden niemals enden. Denn ebenso wie Maria für Erwin, wird das junge Mädchen, das Hans sich zur Gefährtin genommen hatte, ewig auf ihn warten, weil durch den Sohn, den sie gebären wird, Hans genau so jung bleiben wird wie Erwin, ewig jung und unsterblich wie das Volk. Und gerade dieses symbolische Ereignis verleiht dem Roman von Anna Seghers seinen wahren Sinn. (Radin 1952: 314)

Dieser in der Kategorie intergenerationaler Kontinuitäten denkende Geschichtsoptimismus der Seghers oder, je nach Standpunkt, ihre Mystifikation von Geschichte, prägt letztlich auch ihre onirische Erinnerung an die „toten Mädchen“. Der Leser soll verstehen: sie sind nicht tot als hätten sie nie existiert. Ihre Jugend, ihre Liebesfähigkeit, ihr Enthusiasmus sind bei einigen zu schwach, um der bald hereinbrechenden geschichtlichen Katastrophe widerstehen zu können, werden von der Autorin aber doch als Zeugnis potentieller Güte auch ihrer Nation, als zu wahrendes „Vermächtnis“ weitergegeben. Durch die Fiktion, diesen Text nach ihrer „Rückkehr“ in die Realität des mexikanischen Exils, aber noch im Auftrag der jüdischen Lehrerin Sichel aus dem wilhelminischen Mainz als Hausaufgabe geschrieben zu haben, reiht Seghers ihn explizit ein in die Kette der historische Kontinuität schaffenden intergenerationalen Übertragung der guten Botschaft, des Glaubens an die Menschheit, trotz alledem: „Plötzlich fiel mir der Auftrag (Herv. G.F.) meiner Lehrerin wieder ein, den Schulausflug sorgfältig zu beschreiben. Ich wollte gleich morgen oder noch heute abend, wenn meine Müdigkeit vergangen war, die befohlene Aufgabe machen.“ (Seghers 1969: 111) In diesem Schreibakt praktiziert die Autorin für sich, was sie im Text schon implizit gefordert hatte: sie überträgt für immer verlorene, einstmals gelebte menschliche Bindungen auf die Symbolebene und verwandelt so einfach gelebte Menschlichkeit in ethische Verpflichtung für Gegenwart und Zukunft.

---

<sup>8</sup> Gott wird innergeschichtlich „rationalisiert“ zum unhintergehbaren Prinzip der Verteidigung der Menschlichkeit und der Menschheit gegen die Barbarei, gegen den Untergang der Gattung.

### 3. Zwei Denkmäler

Ein Jahr nach ihrer Erzählung vom Ausflug der toten Mädchen veröffentlichte Anna Seghers – 1945 – in der deutschsprachigen Exilzeitschrift „Demokratische Post“ in Mexico City den kurzen Text *Zwei Denkmäler*. Wie schon Jochen Vogt festgestellt hat (Vgl. Vogt 2012: 2) ist der Text strukturiert vom Ungesagten, Impliziten, von dem, das der Leser hinzuzufügen in der Lage ist. Dabei ist er so beschaffen, dass er die Kreativität des Lesers, derer es bedarf ihn zu vervollständigen, stimuliert. Man könnte ihn sich graphisch als negative Schablone dessen vorstellen, was er potentiell dem Rezipienten zu produzieren gestattet.

Der kurze Text ist in zwei nahezu gleich lange Abschnitte von circa zehn Zeilen unterteilt. Die in jeweils einem Abschnitt vorgestellten und derart einander gegenübergestellten „Denkmäler“ sind der Mainzer Dom und dann der Gedenkstein an ein Bombenopfer aus dem ersten Weltkrieg. Zunächst klärt die Autorin ihre Rolle als Bewahrerin der Erinnerung an die Denkmäler und damit von deren Erinnerungsfunktion, sollten sie auch materiell zerstört sein. Sie garantiert schreibend, nach der Erfahrung der Zerstörung ihrer Stadt im Zweiten Weltkrieg, deren Existenz und damit wiederum ein Moment historischer Kontinuität, unabhängig von ihrer physischen Unversehrtheit. „Zwei Denkmäler meiner Vaterstadt, die vielleicht bis auf den Grund zerstört worden ist, sind so fest in mein Gedächtnis gepflanzt, dass sie keiner Zerstörung anheimfallen können.“ (Seghers 1997: 114) Ihr Bild vom Dom skizziert in wenigen Strichen das Bild architektonischer, historischer und metaphysischer Universalität. Er versinnbildlicht als höchste Summa Geschichte, Kultur und Religion ihrer Stadt, ihres Landes. Man sieht ihn schon über die „weite Ebene“. (Seghers 1997: 114) „Seine Pfähle reichen bergwerkartig beinahe so tief in die Erde wie seine Türme in den Himmel. Das ganze Volk hat an dem Dom länger als ein Jahrtausend gebaut. Unter seinem Gewölbe liegen die Erzbischöfe, die des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation Erbkanzler waren.“ (Seghers 1997: 114) Diesem Monument metaphysischer und historischer Universalität stellt die Autorin einen unscheinbaren, kaum sichtbaren Gedenkstein gegenüber, den sie aber im einleitenden Satz des Textes als in ihrem Gedächtnis mit gleicher Intensität gespeicherten kennzeichnet: „... so fest in mein Gedächtnis gepflanzt, dass sie keiner Zerstörung anheimfallen können.“ Die zwei so unterschiedlichen Denkmäler werden gleichwertig in ihrem Erinnerungsakt. Ihrer äußeren Erscheinung nach sind sie gegensätzlich. Der Gedenkstein, im Pflaster einer Straße eingelassen, ist „unansehnlich“, „klein“, „flach“, der extreme Gegensatz zum bergwerkstiefen und himmelhohen Dom. Diese erscheinende Polarität der beiden Denkmäler führt zum Gegensatz von sichtbar und unsichtbar, von materiell und immateriell. „Immateriell“, in diesem Sinne „reines“ Symbol, ist der Gedenkstein für die von einer Bombe getötete Frau, der in seiner Schlichtheit, als reiner Bedeutungsträger, dem eher ikonischen Zeichen des immensen Doms gleichgestellt wird. Seine Botschaft muss demnach von ungeheurer oder ungeheurerlicher Bedeutung sein. Sie erschließt sich nicht aus seiner materiellen Beschaffenheit, so wie die Wortbedeutung in keinerlei Zusammenhang steht zur klanglichen Gestalt des Wortes (mit Ausnahme der onomatopoetischen Wörter). Das reine Symbol erhält seine Bedeutung durch seinen kommunikativen Kontext, durch einen bestimmten Gebrauch, durch Konvention. Sie erschließt sich den Subjekten nicht spontan, sondern muss angeeignet werden. All dies gilt auch für diesen Text, vor allem aber für die Bedeutung des „zweiten“ Denkmals. Den die Bedeutung des Gedenksteins fixierenden Kontext gibt die Autorin in wenigen Informationen: „Die Frau war trotz des Fliegeralarms über die Straße gelaufen, um Milch für ihre Kinder zu holen. Ihr Tod war damals noch so etwas Sonderbares und Seltenes, dass die Stadtverwaltung beschloss, ihn für immer den Mitbürgern einzuprägen. Sie war die Frau des jüdischen Weinhändlers Gebhardt.“ (Seghers 1997: 114)

In einem ersten Zugang wird der Gedenkstein für Frau Gebhard<sup>9</sup> zugleich als Zeugnis einer versunkenen Vergangenheit erkennbar. Aus der Perspektive der Gegenwart der Autorin, 1945, angesichts der totalen Zerstörung der deutschen Großstädte, auch von Mainz, wird die relative Unversehrtheit der Städte im Ersten Weltkrieg durch dieses Mal für „nur“ ein Bombenopfer eindringlich vergegenwärtigt. So hebt dieser flache Gedenkstein die Unermesslichkeit der gegenwärtigen Verwüstung durch die Unmöglichkeit eines ähnlichen Verhaltens einer „Stadtverwaltung“ am Ende des zweiten Weltkriegs ins Bewusstsein. Den entscheidenden Hinweis aber, der den Leser die volle Bedeutung des Steins erschließen lässt, gibt die Autorin erst im letzten Satz: „Sie war die Frau des jüdischen Weinhändlers Gebhardt.“ (Seghers 1997: 114) Antisemitismus und Judenverfolgung, die Vernichtungslager des Nationalsozialismus werden durch diesen Gedenkstein für „nur ein“ totes jüdisches Bombenopfer, diesem Zeugnis aus einer noch relativ zivilen, zugleich nahen und unendlich fernen Vorzeit, konterkariert und so ihres höllischen Wahnwitzes überführt. All dies bleibt im Text, bis auf knappste Hinweise, implizit – die eingangs erwähnten Leerstellen – und ist über das Kontextwissen des Lesers als Bedeutung des Gedenksteins zu erschließen. So wird dieser Stein, wie ein sprachliches Zeichen, erst bedeutend, wenn ein „Benutzer“, dank seiner Kompetenz, dazu befähigt ist ihn zu „lesen“. Das Zeichen „Gedenkstein“ bezieht seine Bedeutung jedoch nicht nur aus der Synchronisierung zweier verschiedener historischer Kontexte (Erster und Zweiter Weltkrieg), sondern auch aus dem Bezug auf ein anderes „Zeichen“, das des Mainzer Doms. Es ist eingangs festgestellt worden, die „zwei Denkmäler“ befinden sich in der Erinnerung der Autorin in einem Verhältnis der Gleichwertigkeit. Diese ergibt sich wesentlich aus ihrem umgekehrt-proportionalen Verhältnis, aus ihrer Polarität. Wenn der Dom als Zeichen also auf Universalität und Unendlichkeit verweist, so ist die Botschaft des flachen Steins die entgegengesetzte. Sie verweist auf die Verbrechen des Nationalsozialismus als Zivilisationsbruch und insofern als Vorboten der Möglichkeit eines selbstverschuldeten drohenden Endes der Geschichte und der Menschheit. Im Text stehen sich beide Botschaften gleichgewichtig gegenüber ohne einander aufheben zu können. Aus dieser Offenheit ergibt sich der implizite Appell wiederum kathartischen Charakters aus tiefer ethischer – nicht existenzieller – Erschütterung an den Leser: „Du musst Dein Leben ändern!“<sup>10</sup>

Die in der Erzählung *Ausflug der toten Mädchen* sich andeutende Tendenz einer „Ästhetisierung des Ethischen“ oder einer vormodernen Ästhetik des „Schönen und Guten“ setzt sich in diesem kurzen Text nicht fort, und das Gestaltete, Ikonenhafte weicht der Abstraktion des rational zu entschlüsselnden Aufrufs, der dann freilich wieder essentiell ethischen Charakters ist. Vielleicht erklärt sich auch von hier aus die zumindest in den letzten zwei Jahrzehnten in der Germanistik zu beobachtende Tendenz, sich diesen beiden Texten vor allem als Gegenständen literaturdidaktischer Etüden zu nähern, denn es ist ja so: sie wollen erziehen.

<sup>9</sup> Tatsächlich hieß das Bombenopfer nicht Gebhard sondern Cahn. In einem 1970 aus Israel an Anna Seghers gerichteten Brief berichtete Jakob Cahn, der Ehemann der 1918 in Mainz von einer Bombe getöteten jungen Frau, von dem tragischen Ereignis. Vgl.: Judith Klein-Kandel, *Der blank gehobelte Stein*. In: „Frankfurter Rundschau“, 03.03. 2015.

<sup>10</sup> Vgl. Rainer Maria Rilke: *Archaischer Torso Apollos*. In: (Rilke 1955: 557). In diesem Gedicht, dessen letzte Zeile hier zitiert wird, lässt Rilke den kathartischen Appell sich entwickeln aus tiefer existenzieller Erschütterung des Lesers angesichts der in diesem Text entfalteten Ästhetik einer rein spirituellen, entmaterialisierten, absoluten Form.

**BIBLIOGRAPHIE****A. Primärliteratur**

- Fehervary, H., Spies, B. (2008), *Anna Seghers Werkausgabe* Berlin, Weimar, Aufbau, Bd.V/1, Briefe 1924-1952.
- Ledig, G. (1956), *Vergeltung*, Frankfurt am Main, Fischer.
- Rilke, R.M. (1955), *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main, Insel, Erster Band.
- Seghers, A. (1949), *Die Toten bleiben jung*, Berlin, Weimar, Aufbau.
- Seghers, A. (1969), *Der Ausflug der toten Mädchen*, in Seghers, A., *Ausgewählte Erzählungen*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Seghers, A. (1997), *Zwei Denkmäler*, in „Argonautenschiff“, 6: 114.
- Walser, M. (1998), *Ein springender Brunnen*, Berlin, Suhrkamp.

**B. Sekundärliteratur**

- Albrecht, F. (2013), „Anschreiben gegen das Vergessen. Zu einem Grundmotiv im Schaffen von Anna Seghers“, in: *Argonautenschiff* 22: 204-210.
- Assmann, A. (2006), *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München, Beck.
- Heine, H. (1961), *Die romantische Schule*, in Heine, H., *Werke und Briefe in 10 Bänden*, Berlin, Weimar, Aufbau.
- Hilzinger, S. (1997), *Anna Seghers: Der Ausflug der toten Mädchen*, in *Erzählungen des 20. Jahrhunderts*. Bd.2. Ditzingen, Reclam: 30-40.
- Klein-Kandel, J. (2015), *Der blank gehobelte Stein*, in „Frankfurter Rundschau“, 03/03, <http://www.fr.de/kultur/literatur/stolpersteine-der-blank-gehobelte-stein-a-503060>.
- Radin, S. (1952), *Buchbesprechung: Die Toten bleiben jung*, in „Neue Wege“ 7/8: 114-116.
- Sanna, S. (1996), *Die Sehnsucht nach einem friedlichen Deutschland: Das Schicksal deutscher Frauen zwischen kriegereischer Geschichte und stiller Landschaft in Anna Seghers' Der Ausflug der toten Mädchen*, in „Argonautenschiff“, 5: 184-195.
- Sebald, W.G. (1999), *Luftkrieg und Literatur*, Frankfurt am Main, Fischer.
- Schloßbauer, F. (1994): *Schreiben als Erinnern, Sehen als Schau: Anna Seghers' Der Ausflug der toten Mädchen zwischen Requiem und Utopie*, in „Zeitschrift für deutsche Philologie“ 113/4: 578-597.
- Trapp, F. (1995), *Anna Seghers' Erzählung Der Ausflug der toten Mädchen: eine surrealistische Komposition aus Traum und Wirklichkeit*, in „Exil“, 15: 65-74.
- Vogt, J. (2012), *Anna Seghers: Zwei Denkmäler*, Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/24174>.
- Wagner, F. (1994), *Deportation nach Piaski. Letzte Stationen der Passion von Hedwit Reiling*, in „Argonautenschiff“ 3: 117-121.

**GERHARD FRIEDRICH** • In 1980 I graduated with a doctorate at the Philipps-University of Marburg with a dissertation on the literature-political debate in the vicinity of the Communist Party of Germany (1928-1932). 1980-1986 DAAD Lektor at the University of Turin. Since 1993 Ricercatore, 2001 Associated Professor for German Literature. Research priorities: Georg Büchner, J.M.R. Lenz and the “Sturm und Drang”, Aesthetic theory, West German post-war literature, post-GDR literature, German culture of remembrance after the reunification, the “new German family novel”. Publication of two monographs and several scientific articles.

**E-MAIL** • [gerhard.friedrich@unito.it](mailto:gerhard.friedrich@unito.it)





# L'ANELLO CHE MANCA

E quello che non torna in *Nathans Tod* di Georg Tabori

---

*Emanuela* FERRAGAMO

**ABSTRACT** • *The missing ring. And what doesn't add up in Nathans Tod by Georg Tabori.* *Nathans Tod* by Tabori proposes a modern rereading of Lessing's play *Nathan the Wise* (*Nathan der Weise*): Georg Tabori's *Nathan's Death* (*Nathans Tod*). The paper aims for a comparative analysis of the famous ring parable. Asked by the Sultan to decide which of the three religions owns the truth, Nathan narrates the fable of a magic ring that has been passed from generation to generation and finally lost, when a father with three sons makes two copies of the original one. The ring symbolizes the tyranny of a unique truth that has to be overcome, in order to achieve tolerance. My interest focuses on two moments of Tabori's rewriting of this fable. On the one hand, I analyze the way in which Tabori glosses over the ring parable in the dialogue between Nathan and Saladin thanks to Horkheimer's and Adorno's *Dialectic of Enlightenment* (*Dialektik der Aufklärung*) and to Arendt's *Man in Dark Times* (*Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten*). In the economic and social paradigm of the modern Totalitarianism there is no more place for tolerance. On the other hand, I reflect on the new context in which Tabori places the ring fable narrated by Nathan just before his death in front of the bodies of his dead sons. I consider that choice to be a parody: The contrast between the original context of enunciation and the modern one is the way in which Lessing's tolerance is finally checkmated.

**KEYWORDS** • Tabori; Lessing; Parable; Parody; Theater.

Georg Tabori mette per la prima volta in scena il suo *Nathans Tod* (nach Lessing) il quattordici novembre 1991 per il Lessingstheater di Wolfenbüttel, definendolo una Übermalung, ovvero letteralmente una sovra-pittura. Benché questa definizione possa apparire inusuale essa rappresenta un perfetto esempio della metafora con cui Gérard Genette studia le relazioni intertestuali: il "palinsesto", la tavola su cui si scrive dopo aver raschiato via ciò che era stato già scritto e che conserva tuttavia ancora il solco degli antichi segni. Il palinsesto su cui Tabori innesta la sua pièce è la quasi totalità dell'opera di Lessing: il Nathan moderno non poggia infatti sull'antico che per un quarto. Il riferimento paratestuale rivela però come il filo conduttore della rivisitazione moderna sia il dibattito sulla tolleranza in quanto parte della riflessione sull'identità ebraica in un dopo Lessing che è anche e soprattutto un dopo-Auschwitz.

Le ragioni della scelta di Tabori risiedono nella grandezza politica di Nathan il saggio, concepito nel solco del dibattito settecentesco sulla tolleranza e capace di evidenziare l'ambiguità dei suoi presupposti. Il ricco e saggio ebreo Nathan non interroga infatti solo la pericolosità dei fanatismi. Nathan il saggio fa del teatro la scena utopica di una riflessione che svela l'ambiguità del pensiero tollerante: esso rimane tale solo a patto che l'ebreo rinunci alla sua alterità e accetti di essere integrato al corpo dello stato (Fischer 2000, 41). Proprio questa problematicità inscena la regia di Loewenberg per la première del Nathan nel 1933 al Berliner Kulturbund deutscher Jude: è la quotidianità della discriminazione a lasciare emergere con

chiarezza le lacune del discorso illuminista, dove l'assimilazione paga il prezzo della perdita di identità religiosa e sociale (ibid., 124).

Nel contesto di questo discorso analizzo il trattamento riservato da Tabori alla parabola degli anelli.

Convocato dal Sultano a rispondere quale delle tre confessioni religiose sia la più gradita a Dio, Nathan incita a dimenticare la pretesa di una verità assoluta perché possa nascere il dialogo tra gli uomini. Chiamato davanti al Saladino, il Nathan moderno è invece costretto al silenzio: Il sovrano non ascolta la sua storia, che viene raccontata solo nella scena conclusiva, inframezzata dal delirio dell'ebreo morente davanti ai cadaveri dei figli. Il fatto che la parabola venga decontestualizzata rivela un mutato paradigma economico e politico, che Tabori registra e problematizza. Se nella favola lessinghiana l'anello allude ad un egoismo ragionevole che Cases definisce la "base economico-sociale dell'ideale della tolleranza" (1963, 74), la modernità si confronta con una diversa situazione: il pensiero dittatoriale novecentesco. Esso si fonda secondo Adorno e Horkheimer sulla sanzione dell'odio individuale a opera della collettività: lo stato moderno integra nella sua sovrastruttura economica la vittima come funzione intercambiabile da attribuire alle minoranze di un determinato sistema (1974,185).

La conflittualità sistemica della modernità sancisce il fallimento dell'ideale filantropico, secondo Arendt fulcro politico del pensiero di Lessing, la cui estetica esprimerebbe il senso di una profonda responsabilità per il prossimo (1960, 50). Tale sentimento vibra nell'accorata profferta di amicizia di Nathan al Templare (ibid., 41), che nella versione di Tabori rimane inascoltata (Tabori 2015, 122). Mentre Nathan il saggio prefigura nel patto di amicizia tra diverse confessioni l'utopia di una futura umanità illuminata, Nathans Tod manifesta attraverso il rifiuto dell'amicizia l'affermarsi della moderna "Sachlichkeit": è Arendt a sottolineare come l'offerta di Nathan, che sacrifica la verità all'amicizia, sia impensabile per la modernità, abituata a riflettere in termini di 'ragione' o 'torto' (ibid., 42).

Che Lessing abbia torto? Tabori costringe il pensiero illuminista in scacco. È però un'amara veglia funebre, quella che conclude la sua pièce: una parodia, una risata a denti stretti.

### **1. La verità è una moneta. Un'altra.**

Di ritorno da un lungo viaggio un ricco mercante ebreo viene convocato davanti al Sultano di Gerusalemme che spera di trarlo in inganno e di ricavarne così un lauto prestito: quale è la vera religione? chiede il sovrano. Perplesso, Nathan riflette tra sé e sé:

NATHAN. [...] Was will der Sultan? was? Ich bin  
Auf Geld gefaßt; und er will Wahrheit. Wahrheit!  
Und will sie so, so bar, so blank, als ob  
Die Wahrheit Münze wäre! ja, wenn noch  
Uralte Münze, die gewogen ward!  
Das ginge noch! Allein so neue Münze,  
Die nur der Stempel macht, die man aufs Brett  
Nur zählen darf, das ist sie doch nun nicht!<sup>1</sup>

<sup>1</sup> "Nathan (solo). [...] Che vuole da me il Sultano? ... Io ero disposto a fornigli denaro ed egli vuole: la verità. La verità! E la vuole così, spiccia, lucida, come se la verità fosse moneta. E passi ancora per quelle antiche monete che bisognava pesare per fissarne la valuta. Ci sarebbe ancora modo di cavarsela... Ma queste monete di nuovo conio di cui l'impronta fissa il valore e lo garantisce, queste ben definite monete che hanno mai di comune colla verità?" (Lessing 1981, 247).

Secondo Cases questa riflessione permette di apprezzare la problematicità del *Nathan*, che risiede nella stretta connessione tra tolleranza religiosa e ideali mercantili (1963, 71). L'accostamento di questi due termini rileva di una rivisitazione della favola boccaccesca dei tre anelli, di cui Lessing confuta sia l'indifferentismo religioso, espresso dalla possibilità di scambiare gli anelli, che l'equivalenza tra verità mercantile e spirituale (ibid., 71). Tanto più che il denaro è visto dall'ebreo come fonte di una disarmonia che solo dell'egoismo ragionevole neutralizza, permettendo agli individui di raggiungere un accordo nonostante il carattere atomistico dei loro interessi (ibid., 74). "Bisogna [...] che l'uno non critichi continuamente l'altro, che il nodello sopporti pazientemente il nodo, che il ramicello non pretenda di essere la sola creatura non generata dal suolo", suggerisce Nathan (Lessing 1981, 227f.).<sup>2</sup>

Dal momento che Tabori riporta questo monologo letteralmente (2015, 228), è possibile problematizzarlo nel contesto della riscrittura moderna.

In *Dialettica dell'illuminismo* Theodor Adorno e Max Horkheimer sottolineano come la fortuna popolare dell'antisemitismo nel pensiero moderno derivi dal rispondere all'impulso del singolo di vedere riconosciuto e sanzionato ufficialmente il proprio odio (1974,183). Esso si rivela tuttavia non solo economicamente deleterio, bensì anche privo di qualsivoglia intenzione. "Il furore si sfoga su chi spicca indifeso. E come le vittime sono intercambiabili fra loro, secondo la costellazione storica [...], ciascuna di esse può prendere il posto degli assassini", scrivono i filosofi (ibid., 184).

Questa constatazione permette due riflessioni. L'affermazione dell'irrazionalità come principio politico, come leva cioè capace di reclutare i cuori e le menti della collettività, rende in primo luogo l'egoismo individuale costantemente irragionevole. Questa irragionevolezza viene sanzionata dal legame di religione e politica affermato nel monologo del Patriarca. È al Sultano che questi vuole rivolgersi quando il Templare gli paventa la possibilità che un ebreo possa avere educato una bambina cristiana al di fuori di qualsiasi religione: la tolleranza di Nathan rappresenta una minaccia sociale perché infrange i vincoli che legano il cittadino al corpo dello stato, evocato metaforicamente dal sigillo del sovrano.<sup>3</sup> Ragionevole appare in questo senso la tolleranza tattica del dibattito settecentesco, quella che mira cioè non tanto all'uguaglianza delle confessioni, quanto a integrare l'ebreo nella società borghese (Fischer 2000, 40)

La *Dialettica dell'illuminismo* consente in secondo luogo di comprendere la scelta di Tabori che fa recitare il *Nathans Tod* su di una scacchiera. Non sono infatti le fattezze della vittima a renderla tale, quanto la sua posizione minoritaria nel contesto storico-economico di una determinata società. Nulla impedirebbe all'ebreo di diventare carnefice, qualora mutassero le condizioni del suo assoggettamento o gli fosse permesso di esercitare all'interno del sistema che lo vede in condizione di inferiorità un seppur minimo privilegio di crudeltà.

Attraverso questa riflessione bene si comprende la rivisitazione che Tabori dà della figura di Sittah, la sorella del Sultano: donna, essa è vittima della violenza del potere – e carnefice, perché a lei si deve l'idea di attirare Nathan nella trappola del Sultano (2015, 226). Questa ambivalenza è in qualche modo risolta nella scena finale quando Sittah prende dalle mani dell'ebreo morente l'anello, diventandone dunque metaforicamente l'erede: erede cioè della sua condizione di *vittima*. Pochi istanti dopo la fine di Nathan è Sittah a morire, soffocandosi con un sacchetto di plastica (ibid., 240).

<sup>2</sup> „Nur muß der eine nicht den andern mäkeln./ Nur muß der Knorr den Knuppen hübsch vertragen./ Nur muß ein Gipfelchen sich nicht vermessen,/ Daß es allein der Erde nicht entschossen.“ In: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/nathan-der-weise-1179/4> [consultato il 13.04.18]

<sup>3</sup> „PATRIARCH. [...] Gottlob! wir haben das Original./ Wir haben seine Hand, sein Siegel“ (Tabori 2015, 237).

Perso saggiamente nel gioco delle generazioni nel *Nathan* lessinghiano, l'anello appare nella rivisitazione di Tabori portatore di un senso angoscioso. Esso è il contrassegno di una modernità che rinuncia al dialogo e all'amicizia, come mostra la rivisitazione dell'incontro tra Nathan e il Templare. A questi Nathan deve nel testo lessinghiano la vita della figlia – un debito di gratitudine che lo muove a un accorato appello:

NATHAN. Verachtet  
 Mein Volk so sehr Ihr wollt. Wir haben beide  
 Uns unser Volk nicht auserlesen. Sind  
 Wir unser Volk? Was heißt denn Volk?<sup>4</sup>

Questa richiesta permette di riflettere sul valore politico di Nathan il saggio e sulle variazioni che la modernità le apporta. È Hannah Arendt a notare come la contemporaneità tenda a perdere quel senso di responsabilità verso il mondo che pervade l'opera lessinghiana e si rinviene nel significato dato all'amicizia, riscoperta come aristotelica "*philia*": Essa fonda la vita della polis e designa il vivace fermento intellettuale che ogni relazione amicale presuppone (1959, 39). Nel confronto tra opposti partiti si manifesta infatti l'amicizia come principio umano: L'umanità che si realizza nel dialogo amicale, la "*philantropia*", ispira il concetto latino di "*humanitas*" che indica la possibilità di tutti i cittadini romani di partecipare alla vita politica (ibid., 40-41). L'appello di Nathan al templare esprime in questo senso il valore dell'amicizia come apertura dialogica verso l'altro, cui si deve sacrificare ogni pretesa di verità assoluta. È in fondo questa la lezione della parabola dei tre anelli: L'originale si perde perché alla verità come "*aletheia*" si possa sostituire la "*doxa*", lo scambio di opinioni sul mondo (ibid.). L'appartenenza di Lessing a questo contesto è oscurato dal pensiero moderno, al quale non interessa la verità, bensì avere ragione (ibid.). Tale mutamento rende conto dell'influenza del pensiero scientifico, perché si ha o meno ragione sulla base di evidenze e di prove portate a sostegno della propria ipotesi (ibid., 42). Diviene perciò problematico il gesto di Nathan: All'amicizia si può infatti sacrificare la verità ma non la ragione (ibid.).

E la ragione pare dare torto all'ebreo.

In *Nathan il saggio* il Templare inizialmente ricusa la profferta di amicizia di Nathan: È il popolo ebreo ad avere accampato per primo la pretesa di essere "eletto" da Dio, tramandando questo orgoglio alle due religioni che ora lo opprimono, gli ricorda il Templare, che è però commosso dalla generosità di Nathan e lo prega quindi di perdonare le sue parole. Più laconica e minacciosa è invece la chiusa del suo monologo nella versione di Tabori:

TEMPELHERR. Kein Mensch soll sich einer Blutsverwandten nahen  
 Um ihre Blöße aufzudecken. (2015, 221).<sup>5</sup>

In *Nathan der Weise* l'irrequieto dibattersi del Templare prelude al realizzarsi dell'utopica fratellanza tra le confessioni sorelle di ebraismo, cristianesimo e islamismo. È priva di qualsivoglia dimensione utopica invece la versione di Tabori. In essa l'anello non apre più ad alcuna speranza di conciliazione, bensì si configura idealmente come l'anello di una catena che avvinghia l'ebreo (la vittima) in una rete dalle maglie strette: il vincolo di sangue.

Nel discutere dell'accostamento metaforico di verità e moneta nel monologo di Nathan che prelude alla parabola dei tre anelli, Cases sottolinea come Lessing si discosti dal riferimento

<sup>4</sup> "Nathan. Disprezzate il mio popolo quanto volete! Né voi né io ci siamo scelti il nostro popolo. Siamo forse noi il nostro popolo? E poi: che cosa vuol dire popolo?" (Lessing 1981: 228).

<sup>5</sup> "TEMPLARE. Nessun uomo dovrebbe accostarsi a un parente, per svelarne la nudità" (trad. it. E.F.)

boccaccesco nel quale le confessioni religiose sono riconosciute come “appartenenze naturali”: È dunque significativo, nota lo studioso, che Nathan non sia mai padre naturale, bensì solo putativo (1963, 73). Questa posizione è in Tabori radicalmente rovesciata. Nathan è infatti chiamato a rispondere della storia della sua persecuzione in quanto suo metaforico padre naturale: Al primo anello della genealogia dello sterminio si pone, secondo il Templare, l'ebreo e il suo orgoglio di popolo eletto che di nodo in nodo, di generazione in generazione, sfocia nella catena pesante dell'odio. Si comprende allora l'avvertimento dato a Nathan, che non si azzardi a svelare il volto di chi gli è imparentato per sangue (2015, 221): Sotto il cristiano e il musulmano l'ebreo non trova che sé stesso.

Ma chi è Nathan? È il padre che copre il volto dei figli sotto una foglia, è la vittima che invano si affanna a saltare di casella in casella sulla scacchiera, è l'uomo che recita la sua morte davanti a un pubblico che già la conosce – e però non la riconosce quasi più, mischiata a quella degli altri che verranno a “crepare come cani, sulle quattro zampe” (ibid., 142).

## **2. La morte di Nathan. Una parodia?**

Nel riflettere su *Nathan il saggio* Cases scrive: “La tragedia è in un passato superato o in un futuro indistinto” (1963, 78). Se l'antefatto si apre con la morte dei figli del ricco e mite ebreo in un incendio, l'epilogo pare alludere a una diaspora ancora da venire: Dall'abbraccio finale che unisce i protagonisti, Nathan è ambiguamente escluso. Per il suo *Nathans Tod* George Tabori non immagina invece né un passato, né un futuro: Del testo lessinghiano non resta che un presente caduco, gonfio di presagi. La parabola dei tre anelli diventa allora la fiaba triste di un morente.

Viveva un tempo un re che possedeva un anello che rendeva gradito chi lo portasse a Dio e agli uomini e passava di padre in figlio, racconta Nathan al Sultano nel poema lessinghiano. Ma arrivò un padre che aveva tre figli e poiché non si risolveva a scontentarne alcuno fece fare tre copie dell'anello e a ciascuno ne consegnò sul letto di morte. I fratelli scoprirono presto di essere tutti in possesso di quell'anello che ciascuno reputava essere l'unico e si recarono da un giudice per dirimere la contesa. L'anello si è perso, sentenziò questi, e non si deve ritrovare: Quando l'anello si smarrisce, si intrecciano infatti le narrazioni.

Più di due secoli più tardi, Tabori lascia che la parabola venga raccontata ancora: Non incitava infatti Lessing ad aspettare l'uomo che in futuro avrebbe dato una risposta più completa alla domanda dei fratelli? (2015, 242). Il verdetto è una parodia.

In *Parody, History and Metaparody* Saul Morson sottolinea come la parodia sia diretta alla messa in discussione del contesto di enunciazione più che della lettera di un testo (1989, 70). Di questa strategia l'ironia è un momento fondamentale, perché rende l'incongruenza tra il momento enunciativo originale e la sua rivisitazione parodistica (ibid.). Nella tesi di Morson la parodia può essere infatti identica alla lettera del testo parodiato e discostarsene in riferimento al contesto (ibid.). La funzione di tale trattamento è di svelare le circostanze che hanno portato alla formulazione di istanze soprastoriche, manifestandone attraverso l'ironia la contingenza storica (ibid., 79).

A questa dinamica risponde il Nathan di Tabori, nel quale la fedele ripresa dell'originale stride con la realtà moderna dello sterminio. Nel dopo-Lessing Settecento e Novecento cozzano ferocemente l'uno contro l'altro, come due grossi barconi cui qualche burlone abbia tagliato gli ormeggi. Se l'Illuminismo aveva sperato fino alla fine in un approdo sicuro nel porto di un'utopica umanità illuminata, l'età moderna non possiede altro tesoro se non la memoria dei propri disastri. Nella parodia si riaprono antiche ferite, per evitare di cauterizzarne di nuove: La risata amara di Nathan è la risposta all'appello di Arendt, che esorta a non lasciarsi ingannare

---

dall'idea che con la storia si possano fare i conti (1960, 30). Tanto più che la verità è una strana moneta, bugiarda e ubriaca.

### BIBLIOGRAFIA

- Arendt, H. (1960), *Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten. Rede über Lessing*, Monaco, Piper Verlag.
- Cases, C. (1963), *Lessing: "Nathan il saggio"*, in *Saggi e note di letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, pp. 66-81.
- Fischer, B. (2000), *Nathans Ende? Von Lessing bis Tabori. Zur deutsch-jüdischen Rezeption von „Nathan der Weise“*, Gottinga, Wallstein Verlag.
- Horkheimer, M., Adorno, Th. W. (1974), *Dialettica dell'Illuminismo*, trad. it. di Lionello Vinci, Torino, Einaudi.
- Lessing, G. H., *Nathan il saggio*, in *Idem, Teatro*, trad. it. di Barbara Allason, Torino, Unione tipografica.
- Lessing, G. H.: *Nathan der Weise*, online all'indirizzo <http://gutenberg.spiegel.de/buch/nathan-der-weise-1179/1> (consultato in data 26/06/2018).
- Tabori, G., (2015), *Nathans Tod nach Lessing*, in *Idem, Theater*, Gottinga, Steidl Verlag, pp. 205-242.

**EMANUELA FERRAGAMO** • is a PhD student in German Literature at the Universities of Turin and Basel. Her research interest focuses on Christian Morgenstern's parodic poetry and its relation with humour. She has published papers on parody and humoristic poetry Morgenstern.

**E-MAIL** • [ferragamo.emanuela@gmail.com](mailto:ferragamo.emanuela@gmail.com)

# PAESAGGI INSANGUINATI

---

Riccardo MORELLO

**ABSTRACT** • *Contaminated Landscapes*. This essay analyses how European landscapes show the traces of the great tragedies of the 20th Century, with particular attention to the works of Martin Pollack, Wisława Szymborska, Paul Celan.

**KEYWORDS** • Martin Pollack; Wisława Szymborska; Paul Celan; Ingeborg Bachmann; Contaminated Landscapes.

Tra le splendide poesie della poetessa polacca Wisława Szymborska, nella raccolta intitolata *La fine e l'inizio* (1993) spicca un componimento dal titolo *La realtà esige* (Szymborska 2009: 510-513) che recita:

La realtà esige  
che si dica anche questo: la vita continua.  
Continua a Canne e a Borodino  
e a Kosovo Polje e a Guernica.

C'è un distributore di benzina  
nella piazzetta di Gerico,  
ci sono panchine dipinte di fresco  
sotto la Montagna Bianca.  
Lettere vanno e vengono  
tra Pearl Harbor e Hastings,  
un furgone di mobili transita  
sotto l'occhio del leone di Cheronea,  
e ai frutteti in fiore intorno a Verdun.  
Si avvicina solo il fronte atmosferico.

C'è tanto Tutto  
che il Nulla è davvero ben celato.  
Dagli yacht ormeggiati ad Anzio  
arriva la musica  
e le coppie danzano sui ponti nel sole.

Talmente tanto accade di continuo  
che deve accadere dappertutto.  
Dove non è rimasta pietra su pietra,  
c'è un carretto di gelati  
assediato da bambini.  
Dov'era Hiroshima  
c'è ancora Hiroshima e si producono molte cose  
d'uso quotidiano.

Questo orribile mondo non è privo di grazie,

---

non è senza mattini  
per cui valga la pena svegliarsi.  
Sui campi di Maciejowice l'erba è verde  
e sull'erba, come è normale sull'erba, una rugiada trasparente.

Forse non ci sono campi se non di battaglia,  
quelli ancora ricordati,  
quelli ormai dimenticati,  
boschi di betulle e boschi di cedri,  
nevi e sabbie, paludi iridescenti  
e forre di nera sconfitta,  
dove per un bisogno impellente  
ci si accuccia oggi dietro un cespuglio.

Qual è la morale? – forse nessuna.  
Di certo c'è solo il sangue che scorre e si raprende  
e, come sempre, fiumi, nuvole.

La profonda consapevolezza dell'inutilità della storia, tipico retaggio della Mitteleuropa, il senso di sconforto di fronte alle rovine, alla scia di sangue che la caratterizza, aleggia in questa poesia che più antihegeliana non potrebbe essere. I luoghi della storia, delle grandi battaglie e stragi del passato recente e lontano si appiattiscono nell'indifferenza della natura che si rigenera. Le tracce indelebili tuttavia restano se nell'Europa, Szymborska sottolinea opportunamente, "forse non ci sono campi se non di battaglia". Come non pensare all'immagine dell'*Angelus Novus* di Klee celebrato da Benjamin, l'angelo che volta le spalle al futuro e guarda l'Origine, le porte del paradiso da cui proviene il vento che gli gonfia le ali, sospingendolo inesorabilmente in avanti, al cospetto delle rovine della storia che si innalzano sino al cielo. Che il passato di queste contrade, più o meno tutte, sia un passato di stragi sanguinose e che la terra grondi letteralmente sangue lo sappiamo più o meno tutti, anche se tendiamo a dimenticarlo. E sono proprio i poeti che si incaricano di rammentarcelo. Nella celebre poesia intitolata *Todtnauberg* (Celan 1998: 960), contenuta nella raccolta *Lichtzwang (Luce coatta)* Paul Celan ricorda il temuto incontro col filosofo tedesco Martin Heidegger avvenuto nell'omonima località della Foresta Nera il 25 luglio del 1967:

Todtnauberg  
Arnika. Augentrost, der  
Trunk aus dem Brunnen mit dem  
Sternwürfel drauf,  
In der Hütte,  
die in das Buch  
– wessen Namen nahms auf  
vor dem meinen? –  
die in dies Buch  
geschriebene Zeile von  
einer Hoffnung, heute,  
auf eines Denkenden  
kommendes  
Wort  
Im Herzen,  
Waldwasen, uneingebnet,  
Orchis und Orchis, einzeln,  
Krudes, später, im Fahren,  
deutlich,



der uns fährt, der Mensch,  
 der's mit anhört,  
 die halb-  
 beschrifteten Knüppel-  
 pfade im Hochmoor,  
 Feuchtes, viel.

Todtnauberg  
 Arnica, eufrasia, il  
 Sorso dalla fonte con sopra  
 Il dado stellato,  
 nella,  
 malga,  
 la riga nel libro  
 – quali nomi accolse  
 prima del mio ? –  
 la riga in quel libro  
 iscritta,  
 d'una speranza, oggi,  
 dentro il cuore,  
 per la parola  
 ventura  
 di un uomo di pensiero,  
 umidi prati silvestri, non spianati,  
 orchidee selvatiche, sparse,  
 più tardi, in viaggio, parole crude,  
 senza veli,  
 chi guida, l'uomo,  
 che anche lui ascolta,  
 percorsi a mezzo  
 i viottoli  
 di tronchi sulla torbiera gonfia,  
 umidore,  
 forte.

I termini del conflitto che opponeva Celan ad Heidegger sono fin troppo noti per riproporli qui<sup>1</sup>. Il tentativo di avvicinamento del filosofo tedesco dal passato nazista fallisce perché va a ferire crudelmente l'aspettativa di una parola capace di sanare l'avversione del poeta Paul Celan, per altri versi pur così attratto dal pensiero heideggeriano: il silenzio è la reazione colpevole di chi non ha nulla da dire riguardo al proprio passato politico. La struttura della poesia lo suggerisce. Come nota Giuseppe Bevilacqua (Celan 1988: 1385-1386) nella prima parte l'evocazione della flora alpina – arnica ed eufrasia sono piante officinali, medicamentose, "Augentrost" significa sollievo degli occhi ed ha un chiaro riferimento alla medicina popolare – corrisponde a un voto, una speranza che è destinata a rimanere delusa. La seconda parte è infatti

---

<sup>1</sup> Sul difficile, controverso rapporto tra Celan e Heidegger si vedano in particolare: G. Baumann, *Erinnerungen an Paul Celan*, Frankfurt, Suhrkamp, 1992; G. Baumann, *Quello che Heidegger non disse a Celan*, presentazione di Camilla Miglio in "MICROMEGA", 4, 1997: 213-236; Otto Pöggeler, *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg, Albert, 1986 pp. 259-271; S. Bogumil, *Todtnauberg in Celans Jahrbuch*, II Winter, 1988: 37-51; Ugo Perone, *Incontri e incontri mancati. Celan e i filosofi* in *Paul Celan-Harrison Berstwistle, I silenzi della poesia e le voci della musica*, a cura di Luigi Forte, Einaudi, Torino, 2005.

---

dominata da una fredda delusione, il ritorno attraverso la torbiera, zona umida dove sbocciano i fiori di orchidea, acquista una valenza sinistra legata alla denominazione del luogo: Todtnau, toponimo comune nello Schwarzwald (dove esiste pure Todtmoos), località concreta certo dove Heidegger ha la propria casa, ma anche nome fatale che contiene già tutta la negatività della chiusa. La natura non è infatti un rassicurante idillio, ma reca in sé le stimmate della morte, è un paesaggio intriso di morte. Un velo umido e triste ricopre questo luogo – *Wasen*<sup>2</sup>, prato umido, è anche la denominazione di un luogo in cui sono stati scannati degli animali, rimanda cioè allo scandalo di una natura “scannatoio”, letteralmente imbevuta del sangue delle vittime innocenti – divenendo espressione di un dolore e di una ferita tuttora aperta. Questo paesaggio tipicamente europeo e segnato dalla storia diventa tout court un paesaggio storico, l’io poetico avanza tra i segni di un passato orribile quasi in una regressione, rivive l’orrore di altre torbiere e dei Lager in esse collocati. È come se dopo la distruzione nella storia ora avvenisse la distruzione della storia nell’atto del ricordo. È come se Celan portasse la storia al suo *Nullpunkt*, intreccia i due termini ma li lascia distinti. Non c’è un naturalizzarsi della storia, perché altrimenti verrebbero relativizzate le colpe individuali, è la natura semmai che si storicizza. Ogni culto della natura scisso dall’umano è infatti anch’esso una forma di disumanità. La prova della sua falsità estetizzante è il carattere puramente esteriore (ad esempio la passione per il “bel” paesaggio staccato da ogni realtà umana). La delusione rispetto ad Heidegger, rispetto a quella parola che non viene, investe anche la sostanza del suo pensiero, grandioso ma disumano, in cui la poesia viene innalzata ad altezze vertiginose, del tutto avulse da ogni contesto comunicativo, sottraendola alla finitezza e alla storia. Heidegger non ha cuore, e chi non ha cuore può solo illudersi di comprendere la poesia e la natura. Non è certo un caso che nell’antisemitismo moderno, a partire dagli scritti di Wagner sino alle *Bagatelles pour un massacre* di Céline, l’ebreo venga sempre tacciato di mancanza di senso della natura. L’ebraismo si identifica con una civiltà borghese, urbana e capitalistica, dedita ai commerci e ai traffici o alla speculazione astratta, avulsa dalla natura, dominata dall’artificio e votata alla contraffazione, alla finzione falsificatrice. Il fatto che l’ebreo della diaspora fosse stato rinchiuso nei limiti angusti del ghetto e costretto ad esercitare per sopravvivere le attività disdegnate dai gentili gli viene rinfacciato come una colpa, la conseguenza di un retaggio razziale che lo spingeva fatalmente a rifiutare ogni radicamento nel *Blut und Boden*. Ma nell’incontro con Heidegger il poeta ebreo della Bukovina manifesta una familiarità con la natura superiore a quella del filosofo tedesco che si atteggia a montanaro dello Schwarzwald. Heidegger in Loden davanti alla Hütte di Todtnauberg non è solo ridicolo e fuori posto – come scrisse acutamente Thomas Bernhard in *Alte Meister* – ma è anche implicitamente lo smascheramento di una cattiva coscienza e una doppia morale. In fondo, per usare il linguaggio heideggeriano, la *Techne* che minaccia l’uomo moderno non è qualcosa di esterno alla sua natura, anzi è connaturata alla sua interiorità. Voltando le spalle ad Heidegger Celan intende ribadire la sua distanza rispetto a un pensiero che riaffermando il proprio legame con l’Occidente – ossia l’*Abendland*, la terra del tramonto, della fine e del congedo, di cui la Germania è la massima espressione – si ripropone nella sua assolutezza come imposizione e prevaricazione sul mondo. Il fascino del linguaggio heideggeriano, a cui neppure Celan riuscì a sottrarsi, non può mutare la sostanza: la rivendicazione celaniana della temporalità cui la poesia deve esporsi nel suo sforzo di ricordare – anche sotto forma di date, nomi, numeri, ricorrenze – sfidando la precarietà e il colpevole oblio ed ogni forma di nobile

---

<sup>2</sup> *Wasen* < mhd *wase* (prato, terreno paludoso, luogo umido) ahd *waso* (prato) inglese antico *wos* (umidità) < germ \**wosa* (umidità che affiora dal terreno): È usato anche nel senso di “scuoiatoio”, “luogo in cui si scuoiavano gli animali”. Analogia col termine francese “saignée”, luogo umido (da *saigner* “sanguinare” “grondare sangue”) con innumerevoli varianti dialettali a cavallo delle Alpi Occidentali, molto presente nei toponimi.

egoismo, “sporcandosi” con la realtà, non rinunciando mai al compito di essere, come recita il titolo dell’omonima raccolta, *Zeitgehoeft* (*Dimora del tempo*). Di qui la necessità di non dimenticare mai le proprie radici ebraiche e soprattutto l’imperativo della verità rispetto a quello estetizzante della bellezza fine a sé stessa.

La stessa consapevolezza dei paesaggi cruenti, segnati dalla storia, la ritroviamo in molte poesie di Ingeborg Bachmann, in particolare *Grosse Landschaft bei Wien*, dove affiora tutta una rete di rimandi alla storia vicina e lontana che sul paesaggio danubiano ha lasciato la sua impronta.

Ma anche la narrativa austriaca del dopoguerra – dal romanzo *Malina* della stessa Bachmann, a *Frost (Gelo)*, il romanzo d’esordio di Thomas Bernhard – l’idillio apparente della natura rivela un fondo cruento, intriso di sangue, di cui sono segni rivelatori i frequenti ritrovamenti di animali morti, uccisi, e i riferimenti al passato recente, le tracce rimosse della guerra, tra cui quelle terribili dei campi di concentramento e di sterminio. Tra essi in Austria soprattutto – ma non solo – Mauthausen ed Ebensee: la loro ombra lunga si protende attraverso tutta la letteratura Mitteleuropea, sino alla contemporaneità, mettendo in discussione l’infelice definizione papale dell’Austria come “Isola dei Beati”. In modo esemplare questi luoghi sintetizzano la bestiale violenza scatenatasi in Austria nel marzo del 38, con l’Anschluss, quando, dopo l’assassinio del cancelliere Dolfuss, il fragile regime austrofascista verrà spazzato via dalla potenza hitleriana, non senza il plauso e il consenso della maggioranza della popolazione austriaca.

*Mauthausen 19..* è il titolo di una poesia del 1987 di Jutta Schutting, in cui un’insegnante telefona per prenotare una visita guidata con la propria scolaresca:

Ach, wenn die Freunde und Verwandte  
Der dorthin Gebrachten  
– was hätten die nicht dafür gegeben:  
“lebt Herr... / meine Tochter noch?”  
“darf ich ihm/ihr ein Stück Brot bringen ? ”  
Durchs Telefon flehen zu dürfen –  
gewusst hätten, dass man eines Tages  
in jedem österreichischen Telefonbuch  
in der Rubrik “Mauthausen”  
unter “G”  
bald nach den Gaststätten  
neben “Gedenkstätten”  
und dass, wenn man sie  
mit oder ohne Herzklopfen gewählt hat,  
sogleich abgehoben werden und mit einer  
für eine Wunschtraum / Albtraum  
zu sachlichen / zu freundlichen Stimme  
ein Beamter “KZ Mauthausen? ”  
sich gemeldet haben wird  
Mauthausen 19..

Ah se amici e parenti  
Di quelli che furono deportati  
– chissà quel che avrebbero dato per  
Per poter implorare al telefono:  
“È ancora vivo / a il signor.. / mia figlia?”  
“posso portargli / le un pezzo di pane?”  
se avessero saputo che un giorno  
in ogni elenco telefonico dell’Austria

---

alla voce Mauthausen  
 sotto la "G"  
 subito dopo le osterie (Gaststätten),  
 accanto al lemma luoghi commemorativi (Gedenkstätten)  
 avrebbero trovato il numero  
 e se lo avessero fatto  
 con o senza batticuore  
 subito qualcuno avrebbe risposto e, con  
 una voce troppo professionale per un sogno  
 e troppo reale per un incubo  
 un impiegato avrebbe detto  
 "Campo di Concentramento di Mauthausen"

Mauthausen compare anche in una pagina, per me fondamentale, di *Danubio*, il volume dedicato da Claudio Magris a quei luoghi, in cui c'è tutta la stupefazione e lo sconcerto di fronte a questa duplice realtà:

Un fil di fumo.

Al museo del castello di Linz, una stampa ottocentesca mostra un'immagine di Mauthausen. Colline serene, case accoglienti, barche sul Danubio piene di gente che saluta festosamente, un'aria idillica da gita di campagna. Dai piroscafi sul fiume si alza, allegro, un fil di fumo. (Magris 1986: 149)

Molti anni dopo Magris rintraccerà nella sua stessa Trieste le tracce di questa stessa colpevole rimozione del passato, questa volta in riferimento al periodo della occupazione tedesca del Küstenland e alla creazione della risiera di San Sabba, il campo di sterminio triestino. (Magris 2015). Analogo discorso potrebbe essere ripetuto per Christoph Ransmayer e molti altri autori austriaci più giovani.

Nella grande lirica di Paul Celan e di Ingeborg Bachmann balena dunque la dolorosa consapevolezza di calcare una terra, l'Europa, intrisa di storia e di sangue, di percorrere paesaggi che grondano letteralmente sangue. Nel suo libro reportage *Paesaggi contaminati. Per una nuova mappa della memoria in Europa*, Martin Pollack, nato nel 1944, giornalista e scrittore austriaco, traduttore dal polacco e grande conoscitore della Mitteleuropa, parte dall'assunto che le vittime dei conflitti e degli eccidi del Novecento sono soltanto in minima parte quelle ricordate da tanti cippi, targhe e monumenti commemorativi. Innumerevoli sono le vittime ancora senza nome, sepolte segretamente, occultate e cancellate dalla memoria, ebrei, rom, anticomunisti o partigiani sparsi per l'Europa, dalle foibe slovene alle fosse ucraine. Come si può vivere a cuor leggero – si domanda l'autore – in luoghi apparentemente idillici ma in realtà fatalmente contaminati da massacri remoti o recenti? Dal Burgenland dove vive – e dove ogni tanto spuntano le tracce di massacri dimenticati oppure, vangando l'orto di casa, salta fuori magari una forchetta col marchio delle Waffen SS – dalla Slovenia, all'Ucraina e alla Bielorussia Pollack traccia una sua personale mappa dell'orrore che, in parte, si intreccia con la storia recente del proprio paese (l'Austria) e della sua stessa famiglia, l'amatissimo nonno cacciatore, ma nazionalista, antisemita e nazista sino alla fine, e il padre, ex ufficiale delle SS, morto in circostanze misteriose nel 1947 nei pressi del Brennero, *L'uomo del Bunker*, al quale egli ha dedicato coraggiosamente un libro inchiesta di qualche anno fa. I paesaggi contaminati svelano quanto sia fallace la nostra idea di una natura intatta e incorrotta, perché la natura reca impressi profondamente i segni della presenza umana e della sua ferocia. Pollack indica anche una strada, quella dell'umana pietà e dell'obbligo morale della verità e della memoria storica, come correttivi e rimedi che possono aiutarci a contrastare i rigurgiti del passato e a tentare di ricostruire una comune identità europea. Questo volume, ultimo di una serie di coraggiose prese

di posizione e ricostruzioni storiche dolorose del passato, si pone idealmente accanto ad altri usciti di recente: penso al bellissimo *Come cavalli che dormono in piedi* del nostro Paolo Rumiz, che rievoca i tanti caduti italiani sul fronte orientale nella Prima guerra mondiale combattendo per L'Imperatore, morti dimenticati e rimossi dalla coscienza nazionale, perché imbarazzanti, scomodi per l'appunto. Guardando le fotografie che documentano certi massacri, oltre all'orrore e al disgusto – penso all'ultimo film di Wenders dedicato a Salgado e alle sue terribili sequenze sul Ruanda – quel che inquieta è proprio la banalità dei luoghi: è l'aspetto poco appariscente, il fatto che nulla faccia pensare a quel che vi accade, a conferire loro un'aria spettrale e minacciosa. L'impensabile si annida proprio sotto la patina del quotidiano e questo, per Pollack, è ciò che dà da pensare, perché ci induce al pessimismo, al sospetto che in fondo basti un nonnulla per scatenare nuovamente la violenza bestiale ai danni di nuove categorie di paria fuori e dentro il nostro mondo sorretto da un fragile equilibrio razionale. Se, come recita il titolo di un celebre dipinto di Goya custodito al Prado, "il sonno della ragione genera mostri", occorre vigilare e non cessare mai di ricordare a costo di seminare sul nostro cammino "pietre d'inciampo", come quelle che negli anni Gunther Demning colloca sul selciato delle nostre città nei luoghi dove hanno vissuto le vittime della violenza.

Come afferma il sottotitolo di un altro splendido libro, *Galizia*, che è un testo di viaggio, ma il paese di cui parla è scomparso in quanto tale dalle cartine d'Europa inghiottito dalla storia, sopravvive ancora oggi tra Polonia, Ucraina, Romania come luogo geografico, anche se quel crogiolo di popoli e lingue diverse che lo hanno costituito per almeno più di un secolo – dalla fine del 1700 al 1918 – è profondamente mutato. Il Regno di Galizia e Lodomeria e il ducato della Bukovina erano i Kronlaender più orientali dell'Impero asburgico, la sua periferia: qui, tra i Carpazi e la pianura, vivevano mescolati e non sempre pacificati ruteni (come si chiamavano allora gli ucraini), polacchi, tedeschi, ebrei, romeni e zingari, ma anche gruppi etnici poco noti come gli Huzuli, i Boyko o i Lipovani. Pollack, profondo conoscitore della storia di quelle regioni, compie una sorta di viaggio immaginario a ritroso nel tempo facendoci conoscere quella realtà così complessa e stratificata, le cui tracce, a dispetto di due catastrofi mondiali, sopravvivono ancora oggi e possono aiutarci a spiegare tante cose dell'Europa orientale del nostro tempo, non da ultimo il dramma della guerra tra Russia ed Ucraina, estrema propaggine di un secolare confronto / scontro di queste popolazioni con l'impero russo. Pollack è un viaggiatore attento, sa raccontare in modo avvincente la sintesi di natura e cultura che sono gli insediamenti umani, le città "in cui vivevano uomini e libri" per usare le parole del grande poeta ebreo di lingua tedesca Paul Celan nato a Czernowitz (Černivci / Cernauti) la capitale della Bukovina. Il volume è accompagnato da un saggio di Claudio Magris, lo studioso che tra i primi col suo *Lontano da dove?*, dedicato allo scrittore Galiziano Joseph Roth, aprì le porte alla conoscenza della letteratura Jiddisch e al mondo ebraico-orientale. Nessun'altra regione europea è stata forse altrettanto martoriata dalle guerre e dall'odio in epoca recente, ma proprio per questo emana dal libro di Pollack un grande fascino culturale e intellettuale. Il viaggio immaginario si svolge più o meno tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento prima della cancellazione di questo mondo, segue gli itinerari delle vecchie linee ferroviarie e le loro complesse diramazioni, ed è punteggiato da brani tratti da autori ebrei, tedeschi, polacchi ed ucraini che hanno fatto della Galizia un luogo letterario e della memoria. Mentre in epoca sovietica questi luoghi erano difficilmente raggiungibili, oggi è possibile ripercorrere le tracce del passato, riscoprendo testimonianze che parevano morte e sepolte, in particolare edifici, case, architetture che hanno conservato ad esempio l'impronta della comune civiltà asburgica. Se prima erano l'oblio colpevole e la dimenticanza a minacciarne la sopravvivenza, oggi forse un pericolo ancora maggiore è dato dall'omologazione e dall'appiattimento. Tuttavia, anche se permane un carattere composito e plurilinguistico, mancano ormai due delle componenti essenziali di quella civiltà: quella germanica e quella ebraica che ne costituivano l'anima,

---

l'essenza. E con ciò siamo giunti all'aspetto malinconico del viaggio di Pollack – quel che ne rappresenta per così dire il bordone, il basso continuo: la consapevolezza di percorrere un paesaggio di rovine che grondano sangue e nascondono massacri. E' ciò che un vecchio patriota asburgico, pessimista e misoneista, Franz Grillparzer, aveva sintetizzato molti anni prima con la frase: “La via della civiltà moderna porta dall'umanità, attraverso la nazionalità, alla bestialità”.

### FONTI

- Celan, P. (1998), *Poesie*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Milano, Mondadori.  
Magris, C. (1986), *Danubio*, Milano, Garzanti.  
Magris, C. (2015), *Non luogo a procedere*, Milano, Garzanti.  
Pollack, M. (2016), *Paesaggi contaminati. Per una nuova mappa della memoria in Europa*, trad. dal ted. di M. Maggioni, Keller, Rovereto 2016 (ed. originale 2014).  
Pollack, M. (2001), *Galizia. Viaggio nel cuore della Mitteleuropa*, trad. dal ted. di F. Cremonesi, Keller, Rovereto (ed. originale 2001).  
Schutting, J. (März 1987), *Mauthausen 19..*, in “Manuskripte. Zeitschrift für Literatur”. Jg. 27., Heft 48.  
Szymborska, W. (2009), *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, a cura di P. Marchesani, Adelphi, Milano.

**RICCARDO MORELLO** • Full Professor of German Literature at the Departement of Foreign Languages and Literatures and Moderne Cultures, University of Turin. He studied Austrian modern and contemporary literature, poetry, theater, and investigated the relationship between music and literature. He published essays about the Biedermeier literature (Stifter, Gotthelf and Grillparzer) and about the literature of the 20th century (Celan, Kraus, Bernhard, Thomas Mann, Améry).

**E-MAIL** • [riccardo.morello@unito.it](mailto:riccardo.morello@unito.it)

# EINEN ALTEN BAUM SOLL MAN NICHT VERPFLANZEN?

Il *topos* della vecchiaia nel teatro di Fred Wander

---

Silvia ULRICH

**ABSTRACT** • *Ageing in Fred Wander's Theater*. This paper analyses the topic of ageing in two plays written by the Austrian Jewish writer Fred Wander in 1979. After the Holocaust, to the survived author, ageing represents both a subject and a method for the analysis of dramaturgy, enabling him to discuss genocide in the past and in the present, as well as wealth and property at the time of the GDR. Therefore, ageing functions as a synecdoche for life, which guarantees a dialectical point of view on the present to promote memory and responsibility about the own and collective past. Ageing also allows for the reinterpretation of western literary and religious traditions, which have legitimated middle-class narrow-mindedness and aggressive behavior, that is to say anti-semitism, hypocrisy and materialism.

**KEYWORDS** • Fred Wander; Theater; Ageing; Holocaust; GDR.

Non occorre alcuna abilità per invecchiare,  
ma occorre abilità per saperlo sopportare.

J. W. Goethe, *Xenie Miti*: I

Fred Wander (1917-2006) è noto al pubblico italiano grazie alla traduzione dei suoi romanzi sullo sterminio degli ebrei – *Il settimo pozzo* e *Hôtel Baalbek* – editi entrambi da Einaudi (Wander 2007 e Wander 2011). Altre opere<sup>1</sup> – non tradotte in italiano, tra cui letteratura per ragazzi, letteratura di viaggio, *pièces* teatrali e un'autobiografia intitolata *Das gute Leben* (La vita buona, <sup>1</sup>1996, <sup>2</sup>2006) – sono circolate quasi esclusivamente in Germania, dove Wander ha goduto di un certo riconoscimento pubblico, benché tardivo, come testimoniano i premi vinti tra la fine degli anni sessanta e gli anni 2000<sup>2</sup>.

Punto di partenza di questo contributo è una considerazione di carattere biografico, relativa alla longevità di Wander e alla problematicità che ne deriva. Morire alla soglia dei novant'anni dopo aver vissuto in prima persona la violenza dell'antisemitismo e le atrocità della deportazione è un evento che lo colloca in una posizione di rilievo nella riflessione sulla

---

<sup>1</sup> Nato a Vienna nel 1917 da una famiglia di ebrei orientali galiziani, la sua vita si svolse tra la città natale, abbandonata dopo l'Anschluss e negli anni più volte cercata, la Francia, terra dal duplice significato di libertà e prigionia, e la Berlino-Est degli anni del dopoguerra e della divisione della Germania, che lo accolse come scrittore, consacrandone l'esordio letterario.

<sup>2</sup> Theodor-Fontane-Preis des Bezirkes Potsdam (1967); Heinrich-Mann-Preis (1972); Österreichischer Würdigungspreis für Literatur (1996); Theodor-Kramer-Preis (2003); Literaturpreis der Stadt Wien (2006) und Wingate Literary Prize (2009).

sopravvivenza allo sterminio. Tale sopravvivenza, riassumibile nella formula *invecchiare dopo Auschwitz*, suona quasi provocatoria quanto quella di Adorno sull'illegittimità del fare poesia dopo l'olocausto, tanto più se si considera che l'attività di scrittore per Wander inizia dopo i cinquant'anni d'età. Sopravvivere quindi ha significato per lui l'inizio di una nuova vita dedicata alla scrittura<sup>3</sup>, di cui Wander offre una preziosa dimostrazione proprio nella drammaturgia, come si legge nella postfazione autografa all'edizione dei primi due *Stücke*: "Essere arrivato a scrivere libri ha a che vedere con il fatto che sono stato impertinente abbastanza da cimentarmi per anni nella scrittura"<sup>4</sup>. Essere sopravvissuto alla Shoah, del resto, è un evento tutt'altro che privo di conseguenze (cfr. Wander 2009: 101), come invece si pretendeva nella Vienna postbellica (cfr. Roveri 2009). Lo dimostrano le parabole esistenziali di altri intellettuali, sopravvissuti come lui alla deportazione. Jean Amery, ad esempio, anch'egli viennese internato a Auschwitz come Wander e Primo Levi, decise di togliersi la vita<sup>5</sup>; un gesto compiuto con consapevole coerenza, secondo quanto espresso nel saggio sulla morte volontaria (Amery 1976); al contrario Ruth Klüger (n. 1931), viennese della generazione seguente che sperimentò appena dodicenne la violenza nazista nei lager di Theresienstadt e Birkenau, rielaborò tale esperienza in un'autobiografia dal titolo *weiter leben: eine Jugend* (1992). Si tratta di intellettuali che hanno affrontato, in modo personale e differenziato, il problema esistenziale della sopravvivenza dopo Auschwitz. Tra essi, tuttavia, solo Amery ha formulato – nel saggio *Rivolta e rassegnazione: sull'invecchiare* (1968) – una vera poetologia dell'invecchiamento, mostrando il carattere illusorio e auto-ingannevole di un approccio "buonista" alla Terza età. (cfr. Amery 1988; Bruss 2012: 167)

Non così Fred Wander. La sua *poetologia pragmatica* dell'invecchiamento ("io non sono un teorico, ciò di cui dispongo non è che un mucchio di esperienze")<sup>6</sup> si iscrive in una quadruplici prospettiva: oltre che meramente cronologica (il susseguirsi degli anni)<sup>7</sup>, anche biologica (dimensione antropologica degli eventi biografici), culturale (legame con la tradizione letteraria occidentale e giudaica) e sociale (il confronto con la società contemporanea). Della prospettiva cronologica si è fatto cenno sopra, mentre per quella biografico-antropologica si rimanda a Grünzweig/Seeber 2005. Nelle pagine seguenti mi soffermerò invece sulla prospettiva sociale e culturale che emerge in particolar modo nei primi due lavori teatrali *Josua lässt grüßen* e *Der Bungalow* (1979).

<sup>3</sup> Al momento della liberazione del campo di Buchenwald Wander ricevette in regalo da un soldato americano una penna stilografica, dal valore chiaramente simbolico. Cfr. Wander 2009: 110.

<sup>4</sup> Daß ich es zu einer Handvoll Bücher gebracht habe, hat hauptsächlich damit zu tun, daß ich impertinent genug war, viele Jahre lang das Schreiben zu versuchen. (Wander 1979: 183) Dove non altrimenti indicato, le traduzioni sono di chi scrive. Le sigle *J* o *B* si riferiscono rispettivamente a *Josua* e *Bungalow*.

<sup>5</sup> Ma non fu l'unico; basti pensare a Paul Celan, o alla misteriosa morte di Primo Levi. Cfr. anche l'articolo della SZ *Unbewältigte Traumata* (10.5.2010), consultabile alla URL <http://www.sueddeutsche.de/wissen/holocaust-ueberlebende-unbewaeltigte-traumata-1.632762> (ultima consultazione: aprile 2018).

<sup>6</sup> Ich bin kein Theoretiker, alles, worüber ich verfüge, ist ein Haufen Erfahrungen mit Menschen. (Wander 1979a: 184)

<sup>7</sup> Cfr. i vari feuilletons della stampa tedesca, scritti per celebrare i 70, gli 80 e 85 anni di Wander. (Grünzweig, Seeber 2005: 243-247)



### 1. Sopravvivere, invecchiare, testimoniare

Se la sopravvivenza per Amery coincide con un inesorabile declino del corpo che lo spirito non può impedire e contro cui è vana ogni ribellione, per Wander invecchiare dopo Auschwitz significa assumersi la responsabilità della testimonianza, nel senso che Giorgio Agamben (1998) ha dato a una simile responsabilità. Agamben muove, tra l'altro, dalle *Recherches psychologiques sur la vie et sur la mort* (1805) del medico francese Xavier Bichat. Questi, riflettendo sull'asimmetria tra la vita organica (gr. *zoé*) e la vita animale (gr. *bios*), notava che tale asimmetria diventa palese proprio durante la vecchiaia (cfr. Agamben 1998: 143). La cessazione delle funzioni cognitivo-affettivo-relazionali dell'essere umano (morte clinica) non implica necessariamente anche la morte organica (morte biologica), perciò capita che all'uomo sopravviva una parte di sé, muta e non-umana, consistente di sole funzioni vegetative: "Che a sopravvivere sia l'uomo o il non-uomo, l'animale o l'organico, in ogni caso si direbbe che la vita porti in se stessa il sogno – o l'incubo – della sopravvivenza". (Agamben 1998: 144) Agamben mette in relazione tale eventualità con una delle condizioni più avvilenti dei deportati – quella dei *Muselmänner*, psicologicamente e umanamente annientati, ridotti a pura funzione vegetativa – elevandoli a emblema della scissione dell'elemento umano da quello non più umano, muto poiché incapace di parola e quindi di testimonianza alcuna. Per essi occorre un portavoce che non abbia perduto le facoltà di pensiero, parola e memoria appartenenti al proprio essere animale (*bios*) e che non solo narri l'indicibile (ciò che il *Muselman* non può narrare), ma ne sia anche garante (Agamben 1998: 146). Se – come dice Agamben – "l'ambizione suprema del biopotere è di produrre in un corpo umano la separazione assoluta del vivente e del parlante, della *zoé* e del *bios*, del non-uomo e dell'uomo: la sopravvivenza" (Agamben 1998: 145), a mostrarne la dialettica è proprio Fred Wander. Sopravvivere e invecchiare si declinano con la facoltà di memoria, che per effetto della maturazione estetico-letteraria diventa testimonianza. Un esempio: nella dedica al *Settimo pozzo* affiora il ricordo della figlia Kitty, scomparsa all'età di dieci anni in un tragico incidente (cfr. Wander 2009: 169). Questo evento è un ponte che permette alla scrittura di Wander di connettere passato e presente: rispecchiando il lutto per la scomparsa della figlia nel ricordo di coloro che "sono morti laggiù" (Wander 2009: 240), egli ha dato voce ai *muti viventi*, facendo rivivere il passato nella memoria collettiva e trasformandolo in documentazione. Non solo: affrontare individualmente il *male assoluto* attraverso l'esperienza della morte risulta efficace non solo per l'elaborazione collettiva della colpa, ma anche perché restituisce alla sopravvivenza un valore *umano* (nel senso di Agamben) e *umanistico*<sup>8</sup>, di cui la barbarie ha privato la vita: "Dopo essermi confrontato, nelle mie opere, con il fascismo ed aver elaborato questa parte personalissima di esperienze, credo proprio di sapere come si debba vivere; di sicuro non in modo diverso, di certo però in un modo migliore, umanamente più ricco"<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Non solo i profeti e i pensatori ebrei della tradizione giudaica, es. Isaak Babel (Wander 1979b: 134-139), ma anche i pensatori della tradizione filosofico-letteraria occidentale – tra cui Amos, Socrate, Kant, Herder, Lessing, Goethe, Marx (Cfr. Fromm 1971: 13) – ma anche Hanna Arendt, Adorno e Heidegger (cfr. Ulrich 2014) formano l'ideale umanistico alla base del pensiero di Wander.

<sup>9</sup> Nachdem ich mich in meinen Werken mit dem Faschismus auseinandersetzte, diesen ganz persönlichen Teil der Erfahrungen "aufarbeitete", will ich jetzt wissen, wie man leben soll. Sicher nicht anders, wohl aber besser, menschlich reicher. Cito da un'intervista a Fred Wander del 1977 in occasione della prima di *Josua*, messami generosamente a disposizione – insieme a numerosi altri materiali di consultazione in suo possesso – da Klemens Renoldner, al quale va tutta la mia riconoscenza.

Nei tardi anni settanta Wander si volge quindi alla società contemporanea, componendo alcune *pièces* – tra cui appunto *Josua lässt grüßen* e *Der Bungalow*<sup>10</sup> – nelle quali egli indaga, tra l'altro, anche il tema della morte denunciando coloro che, non avendo vissuto lo sterminio sulla propria pelle, hanno saputo voltare pagina con leggerezza alla ricerca del benessere, in tempi tuttavia in cui l'umanità veniva messa alla prova da eventi – la guerra del Vietnam, il terrorismo, le migrazioni – che richiamano alla memoria le atrocità naziste di pochi decenni prima, prontamente rimosse dalla coscienza collettiva.

*Josua* e *Der Bungalow* si fondano su elementi comuni: oltre all'*interieur* piccolo-borghese in cui si svolge l'azione, il *trait d'union* è proprio il *topos* della vecchiaia, messo in evidenza già nell'elenco dei personaggi attraverso la dichiarazione dell'età di ciascuno di essi. Quest'ultima è una cosa insolita nella prassi teatrale, dove tutt'al più si esplicitano i rapporti tra i personaggi, e che Wander giustifica così: “mi ha accattivato l'idea che personaggi tanto diversi, due vecchi e i due giovani, entrassero in collisione”<sup>11</sup>. In entrambe le *pièces*, infatti, avviene un confronto diretto tra la generazione dei padri e quella dei figli, una contrapposizione dialettica che si iscrive nello stesso vocabolo *Alter*: in tedesco con il significato di *vecchio*, in latino con il significato di *altro*<sup>12</sup>. L'alterità infatti è il valore che i personaggi, durante l'azione, riscoprono attraverso il confronto con l'età senile e che ne fa un modello: in un caso da condannare (*Josua*), nell'altro, da seguire (*Bungalow*). Ma le due *pièces* presentano anche alcune importanti divergenze, a cominciare dal *setting*: un'impresicata località dell'Occidente, una ugualmente fittizia dell'America Latina negli anni settanta (*Josua*) e un'ambientazione simbolica dell'allora Repubblica democratica tedesca (*Bungalow*). Vediamole nel dettaglio.

### 1.1. *Josua lässt grüßen*

In *Josua* il protagonista – morto sette anni prima – rivive<sup>13</sup> nelle lettere *false* che Phillis, la giovane moglie, scrive dall'America Latina agli ignari genitori del defunto con sempre rinnovate promesse di ricongiungimento familiare, ogni volta però disattese. Queste lettere, e l'improvviso arrivo di Phillis, sono un invito a svelare la verità taciuta per il quieto vivere, un'esortazione a riflettere sulla menzogna, consapevole e reciproca, che avvolge la morte di Josua, i tabù che ne derivano e i tentativi di distrazione cui è dedito ciascun personaggio. Fa da sfondo alla vicenda la rivolta dei Tupamaros, il movimento di guerriglia uruguayano degli anni settanta, che Wander utilizza come fattore straniante *à la* Brecht, quasi a voler indurre i contemporanei a riflettere sul terrorismo in Germania (RAF) e in Europa (es. le BR italiane). Sull'esempio di Josua, unitosi ai guerriglieri e brutalmente ucciso dalle truppe governative (l'episodio che Phillis narra al cognato Simon ricorda la violenza nazifascista ai danni degli ebrei nei ghetti o degli avversari politici del nazi-fascismo tra le due guerre)<sup>14</sup>, Wander porta alla luce il problema dell'opposizione politica e delle possibilità che l'individuo ha di esercitarla in un sistema sociale autoritario (l'istituto della famiglia, ma anche lo Stato). Perciò attribuisce

<sup>10</sup> Per una descrizione complessiva della drammaturgia di Wander si rimanda a Renoldner 2005.

<sup>11</sup> Mich hat gereizt, so ganz verschiedene Charaktere – diese beiden Alten und die beiden Jungen - zusammenprallen zu lassen. Intervista rilasciata in occasione della prima di *Josua* e riportata sul programma di sala. (Wander 1977)

<sup>12</sup> Una simile identità fonetica del tedesco e della sua ombra latina è suggerita dal *plot* di *Josua*, che si svolge in un'impresicata località tedesco-occidentale, cui fa da sfondo un'ambientazione, solo evocata, dell'America Latina.

<sup>13</sup> Come suggerisce il titolo, l'espressione **grüßen lassen** letteralmente significa *mandare i saluti*, in senso figurato invece *far parlare di sé in propria assenza*. A questa seconda accezione allude tutto il *plot*.

<sup>14</sup> Cfr. Wander 1979: 58.

al giovane rivoluzionario defunto i valori della resistenza, della coerenza e dell'incorruttibilità, che la morte ha elevato ad *exemplum*, mentre gli altri personaggi (i genitori Oscar e Julia, il fratello Simon) vengono identificati in una vecchiaia – reale o cinicamente simulata – incapace di cambiare il proprio *modus vivendi* (“Un vecchio albero...[non si trapianta”, NC.], *J II*, 38) aggrappata a menzogne che edulcorano la meschinità dell'esistenza borghese (“Lasciaci l'illusione, la pace, quel po' di pace, te ne prego!” *J IV*, 75), implodendo nell'accettazione irresponsabile e asservente del benessere, che finisce per nutrirsi del *sacrificio umano* dei propri figli:

Phyllis [Sarebbe così comodo pensare che non sono affatto morti] ...tutta quella gente nel cui zelante massacro siamo tutti coinvolti, ma voi non lo volete sapere, Josua è morto, ma non volete saperlo, non volete ammetterlo, in fondo non vi importa nulla che Josua sia caduto in battaglia, vi fa molto più piacere pensare che viva ancora! Ecco, ora comprendo, e vi ho anche retto il gioco! [...] Lui vive e muore ogni giorno, ora, ora muore, ma voi non volete saperlo, come se questo non avesse nulla a che fare con la vostra vita, ma invece ci ha a che fare, perché muore per voi, ovunque i figli muoiono, nelle carceri, nei deserti, nelle miniere di zinco, o in una casa, durante una ritirata strategica, muoiono, si dissanguano e vi chiamano, ma voi non li sentite... [...] Josua è morto per voi, perché voi poteste vivere, per te, per tutti noi, e adesso muore ancora e noi non lo sappiamo, ci comportiamo come se non fosse successo niente... (Wander 1979a: *J 89-90*)<sup>15</sup>

Considerata dallo stesso Wander la vera protagonista della *pièce* (cfr. Wander 1979a: 97-99), Phyllis troverà una *chance* di futuro cogliendo l'opportunità di invecchiare *bene* dopo aver vissuto *bene*, e tuttavia in un altro luogo rispetto a quello rappresentato. Guardando nel cuore della menzogna e smascherandola, ha liberato sé stessa, senza tuttavia riuscire a liberare anche la famiglia di Josua. La 'morale' della *pièce* si collega al *Leitmotiv* dell'autobiografia *Das gute Leben*: vivere *bene* significa recuperare la parte umana e umanistica dell'individuo, che la *routine* e il benessere hanno estinto lasciando i protagonisti *sopravvivere*. Tale parte umana e umanistica consiste nel *resistere* e *lottare* contro uno *status quo* che corrompe gli individui costringendoli al silenzio (cfr. *J III*, 60-62). Benché l'intera famiglia sia in grado di riconoscere i propri errori, solo Phyllis riuscirà a mettersi in discussione, liberandosi dei principi meschini del possesso, della sopraffazione e della apoliticità – caratteri tipici della borghesia capitalista – e assumendosi la responsabilità della testimonianza a favore di chi è morto: non solo gli eroi della libertà come Josua, ma anche i *muti*, destinati per la Storia a rimanere senza voce. Come si vede, i legami di *Josua* con il recente passato tedesco sono evidenti. Nel presente, il passato non può non affiorare, così come nei sopravvissuti il ricordo della prigionia irrompe nel sonno e si fa incubo. (cfr. Wander 2009: 101)

<sup>15</sup> [Es wäre doch so bequem, zu denken, daß sie gar nicht tot sind...] ...all die vielen Menschen, an deren sorgfältiger Abschachtung wir beteiligt sind, aber ihr wollt es nicht wissen, Josua ist tot, aber ihr wollt es nicht wissen, wollt es nicht wahrhaben, es geht euch im Grunde nichts an, daß Josua im Kampf gefallen ist, ist doch viel angenehmer zu denken, er lebe noch! o ja, ich begreife jetzt, und ich habe mitgespielt! [...] Er lebt und stirbt jeden Tag, jetzt, jetzt stirbt er, aber ihr wollt es nicht wissen, als hätte es mit eurem Leben nichts zu tun, aber es hat damit zu tun, denn er stirbt für euch, überall sterben Söhne, in Gefängnissen, in der Wüste, in den Zinkgruben oder in einem Haus, auf einem Rückzugsgefecht, sterben sie, verbluten und rufen nach euch, aber ihr hört sie nicht... [...] Josua ist für euch gestorben, damit ihr leben könnt, für dich, für uns alle, und er stirbt jetzt noch, und wir wissen es nicht, tun, als wäre nichts geschehen...

### 1.2. *Der Bungalow*

Al centro della seconda *pièce*, invece, vi è la diabolica seduzione del benessere. In questo caso vengono messi a confronto, per sovrapposizione, i due sistemi economico-politici dell'allora Germania divisa. Una giovane coppia – Jan e Kathi – viene ospitata per la notte da un misterioso sessantacinquenne in una dacia accogliente ma momentaneamente disabitata, che l'anziano spaccia per propria. Poco dopo fa irruzione Schmidt, sorprendendo i due abusivi, rimasti soli. In una crescente atmosfera da commedia degli equivoci, i tre cenano con gli abbondanti viveri della dispensa, ma con l'arrivo di Helene il mistero si svela: Schmidt e Helene sono i veri proprietari della dacia, mentre l'anziano è un barbone che si aggira nella zona, forzando le abitazioni disabitate per metterle a disposizione di giovani coppie.

Wander prende in esame come il benessere e i *comfort* che derivano dalla proprietà cambino la vita al punto tale da alienare l'uomo da sé e dal suo prossimo, finendo per isolarlo. Il benessere ha mietuto vittime anche in chi un tempo ha sposato l'ideologia marxista e si trova ora di fronte alla difficoltà di conciliare il naturale egoismo umano con i diritti della collettività. Il confronto avviene nella dacia di una zona periferica dell'ex Rdt tra la coppia giovane e la coppia matura in crisi, in procinto di separarsi; tuttavia, la coppia destinata a dividersi è quella giovane, mentre la coppia matura troverà la forza di ricominciare con migliori propositi. Anche in questo caso, il motore dell'azione è affidato a un personaggio, Paul Schmidt, uomo poco più che quarantenne, in piena crisi esistenziale: il suo passato di operaio e di rivoluzionario della prima ora gli ha procurato molti successi e lo ha portato a godere di una più che modesta agiatezza, rappresentata dal *Bungalow*, che nella realtà tedesca di quegli anni coincide pressappoco con la *seconda casa*<sup>16</sup>. Improvvisando uno scambio di ruolo con il sessantacinquenne assente, Schmidt recita il ruolo del *vecchio*, cioè di un uomo che si pone di fronte alla vita da una certa distanza, indeciso se accettare il ruolo impostogli o se cercare una nuova possibilità di esistenza non asservita alle seduzioni della proprietà. Intesa come condizione eccentrica (> *ex-centrum*), la vecchiaia – o la sua messinscena – implica la riflessione su *come* la vita venga vissuta: (“quando si ha tutto, all'improvviso ci si accorge di non aver vissuto per niente. / Davvero Lei non ha vissuto?”)<sup>17</sup>. L'interrogativo invita a un bilancio intermedio che funge al contempo da verifica e da monito, un *memento vivi* che identifica la vecchiaia non come tramonto dell'esistenza, ma come pausa di riflessione dalla vita, una *chance* per dare corso alle alternative esistenziali che l'egoismo ha relegato nel regno delle aspettative tradite; insomma, una fase di sospensione spazio-temporale, che si esprime nel *setting* appartato della dacia, in una dimensione privata lontana dalla *routine* quotidiana produttiva e pubblica, nel tentativo di sospendere il tempo per adattarlo ai bisogni esistenziali del soggetto.

<sup>16</sup> Nell'economia pianificata della Rdt la proprietà, in quanto fondamento capitalista, era intesa come ingiustizia ai danni del collettivo. Tuttavia, a partire dagli anni sessanta, lo stato diede il via all'assegnazione di piccoli appezzamenti di terra, dando la possibilità a una percentuale di tedeschi orientali di evadere dalle abitazioni anguste delle città e riparare in campagna in piccole dacie accoglienti e dotate dei comfort tipici dell'epoca. Per informazioni sulla storia dei Bungalow nella Rdt (con galleria fotografica) cfr. il sito che ne ricostruisce alcuni esemplari con materiali autentici alla URL <https://www.ddr-bungalow.de/> (ultima consultazione: aprile 2018).

<sup>17</sup> Schmidt: [...] und wenn man dann alles hat, merkt man auf einmal – man hat gar nicht richtig gelebt! / Kathi *Nach längerem Nachdenken*: Haben Sie denn nicht richtig gelebt? (*B II*, 4: 138-139)

## 2. Il dibattito storico-filosofico sulla vecchiaia e il legame con il presente

In entrambe le *pièces* Wander presenta alcuni stereotipi della vecchiaia, lontani dai cliché<sup>18</sup> – il trascorrere del tempo, la decadenza del corpo, lo sguardo altrui – sui quali Amery aveva condotto la propria implacabile riflessione. Sia *Josua* che *Bungalow*, ad esempio, presentano un modello senile ritratto in una dimensione privata e familiare, secondo un preconcepito recente in base al quale l’anziano è un pensionato escluso dal tessuto produttivo pubblico. Altro stereotipo che accomuna le due *pièces* è la rappresentazione di una vecchiaia contrapposta alla gioventù. Nel raffronto tra genitori e figli, tra vecchi e giovani, riecheggia l’archetipo *puer-senex*, benché rielaborato in base alle proprie esperienze di vita, a debita distanza dalla psicologia junghiana. Vi è poi lo stereotipo della vecchiaia ripiegata sulla memoria del vissuto personale (*J III*, 50-51) e infine quello – ugualmente frequente – di coniugare la vecchiaia alla morte<sup>19</sup>. Ad una lettura più attenta, tuttavia, si scopre che gli stereotipi stratificati nel tessuto dell’azione drammatica sono molteplici e appartengono ai dibattiti sulla terza età di epoche e tradizioni storico-culturali differenti.

Una lunga tradizione filosofica incentrata sulla canizie affiora in entrambi i testi; essa muove da Aristotele, passando, tra gli altri, per Platone e Cicerone. Nella *Retorica*, ad esempio, Aristotele delinea una serie di caratteristiche negative della vecchiaia, tra cui malvagità, meschinità, venalità, vigliaccheria, disperazione; egli perciò pronuncia una severa condanna nei confronti dell’uomo anziano che rinuncia a comportarsi conformemente alla sua età, ad esempio innamorandosi di una donna giovane e di conseguenza coprendosi di ridicolo (cfr. Göckenjan 2000: 39-40). Oscar, ad esempio, impersona l’immagine del vecchio sessualmente attratto dalla giovane nuora Phillis, ma viene messo in guardia dapprima dalla moglie Julia (*J I*, 20-21), poi dal figlio Simon (*J II*, 40-41)<sup>20</sup>, il quale nel ruolo di *vecchio simulato* alla fine farà lui stesso una proposta di matrimonio alla cognata vedova. Benché in entrambe le *pièces* si trovino allusioni al motivo del *vecchio innamorato* (cfr. Frenzel 1992), a Wander non preme indagare gli abissi dell’erotismo in tarda età – nemmeno in *Bungalow*, dove si prospetta persino l’eventualità di uno scambio di coppie! –, quanto piuttosto mostrare l’irrelevanza discorsiva dell’eros rispetto ai problemi del presente<sup>21</sup>.

Platone, al contrario, presenta uno stereotipo positivo della vecchiaia. Egli etichetta come *anziano* ogni individuo che abbia superato i cinquant’anni d’età e ai sessantenni che rivestono cariche pubbliche attribuisce il distintivo dell’autorevolezza, in quanto simboli viventi di ragionevolezza. Per Platone quindi la vecchiaia è un modello educativo esemplare per le giovani generazioni. Il punto di vista di Platone non esclude comunque una critica alla facoltà degli anziani di disporre liberamente del patrimonio, sottolineando in tal modo il carattere egoistico del potere. Comune ad entrambe le *pièces* è poi anche la trattazione della vecchiaia da parte di Cicerone, che in *Cato maior* accosta i vecchi agli strati borghesi più elevati, ritraendoli in

<sup>18</sup> Sulla differenza tra cliché e stereotipo in riferimento alla vecchiaia cfr. Seidler 2010: 9.

<sup>19</sup> Così, ad esempio, Ruth Klüger (2012: 3-6) vede rappresentata la vecchiaia nella letteratura.

<sup>20</sup> Del resto, il nome “Phyllis” rievoca uno scritto comico anonimo alto-tedesco, noto come *Aristoteles und Phyllis* (XIII sec.), che muove dalla svalutazione della vecchiaia operata dal filosofo, e lo ridicolizza a sua volta, ritraendolo carponi, cavalcato da una donna. (Cfr. v. d. Lühe 2009: 121-122) La Phillis di Wander potrebbe fare riferimento a questa contro-tradizione dal chiaro intento caricaturale. Ma, come lo stesso Wander ha specificato in occasione delle somiglianze tra *Hôtel Baalbek* e *Transit* di Anna Seghers, i riferimenti alla tradizione sono solo apparenti (cfr. Trampe 1996).

<sup>21</sup> L’irrelevanza della tematica erotica nei due *Stücke* presi in esame è riconducibile ad Auschwitz. Cfr. l’incipit dell’autobiografia di Ruth Klüger: “La morte, non il sesso, era il segreto di cui gli adulti bisbigliavano, e di cui noi avremmo voluto sapere di più”. (Klüger 1995: 5)

condizioni di agiatezza economica, ritirati nei loro possedimenti rurali. (cfr. Göckenjan 2000: 54)

Nel protagonista quarantatreenne Paul Schmidt riecheggia inoltre lo stereotipo storico della società industriale, in particolare nel primo Novecento, quando i quarant'anni rappresentavano il limite fisiologico degli operai oltre il quale non era più lecito sfruttarne la forza-lavoro. Essi venivano quindi estromessi dalla produzione industriale e relegati negli ambiti della previdenza sociale, facendone dei *sopravvissuti*: se non della Storia, quanto meno del sistema economico-produttivo (cfr. Göckenjan 2000: 274). Wander si riallaccia al problema dell'invecchiamento nella società industriale declinandolo con la deriva del successo, che rappresenta una forma di schiavitù ben maggiore, capace di alienare il soggetto allo stesso modo di come faceva il lavoro logorante di inizio secolo:

Schmidt Ho cominciato come muratore, poi ho fatto carriera, sissignore, ero ambizioso e sono diventato ingegnere edile e poi direttore di fabbrica. Sotto di me ho quattrocento operai... [...] Il vostro padrone di casa, anche lui ha iniziato così, cosa credete? Un tecnico capace, un produttore diligente, ora è anche diventato un abile consumatore. (Wander 1979a: B 144-145)<sup>22</sup>

Dal successo al consumo il passo è breve<sup>23</sup> e possesso e proprietà finiscono per “cambiare un uomo totalmente” (II, 4). Lunghi tuttavia dall'essere un modello del tutto positivo (cfr. la *Bemerkung über Schmidt* in Wander 1979a: 179), Schmidt rappresenta una *tesi*: il *vecchio* che, dopo una vita di errori e in seguito a un'adeguata riflessione, cambia; è una tesi che, sulla base del modello dialettico hegeliano, i restanti tre personaggi, in particolare la moglie Helene, sottopongono a una severa critica. La difesa di Platone della vecchiaia è evidente: Schmidt impersona l'autorità in quanto proprietario della dacia, benché la giovane coppia lo ignori, ritenendolo dapprima un ladro, poi un amico dell'ultrasessantenne. Schmidt esercita la propria autorità e autorevolezza invitando gli ospiti a consumare i beni della dispensa e ostentando il benessere di cui gode. Ma accanto alla condanna del suo comportamento spesso egoista (“Paul ist ein eingefleischter Egoist”, B III, 5; cfr. anche Göckenjan 2000: 43), egli possiede una funzione pedagogica, poiché mostra alla giovane coppia che si può uscire da un vicolo cieco senza che questo rappresenti la fine di ogni speranza vitale.

Lungi dal conformarsi alle differenti retoriche di questa tradizione filosofico-letteraria<sup>24</sup>, Wander ne opera un accurato *démontage*, proprio perché il suo essere retorica allontana lo spettatore da una azione concreta ritenuta ancora possibile. La vecchiaia si fa così un possibile modello *teorico* di esistenza, che diventa oggetto di discussione pubblica. Nella critica serrata al *finto* anziano Schmidt, Wander esamina le posizioni della Rdt rispetto alla terza età, sottoponendole a una dura critica. Benché infatti una vecchiaia gratificante fosse uno degli obiettivi dello stato socialista (Mrochen 1978: 15-20); benché proprio nel paese dove la cura degli anziani doveva mostrare gratitudine per “gli attivisti della prima ora” (ivi), là dove gli anziani dovevano essere un modello pragmatico e ideologico di vita socialista, alcune grandi

<sup>22</sup> “Hab als Maurer angefangen, dann hab ich mich hochgearbeitet, jawohl, ich war ehrgeizig, hab es bis zum Bauingenieur und Betriebsleiter gebracht. Vierhundert Bauarbeiter unterstehen mir... [...] Ihr Wirt, der hat auch einmal so angefangen, was denken Sie? Ein tüchtiger Fachmann, ein fleißiger Erzeuger, jetzt ist er auch ein tüchtiger Konsument geworden”.

<sup>23</sup> Cfr. il monologo analogo di Simon (*J* II, 35-36). Nella costellazione dei personaggi, Simon è un omologo di Schmidt, benché di dieci anni più giovane. È la dimostrazione che l'età nelle due *pièces* possiede un carattere figurativo-simbolico.

<sup>24</sup> Göckenjan (2000: 42) riassume il dibattito storico intorno alla vecchiaia facendo riferimento a quattro modelli critici: diletto, lode, condanna e consolazione della vecchiaia.

domande, *radicalmente* umanistiche anziché ideologiche – sul modello di Čecov (cfr. Renoldner 2005: 195) – erano tuttavia rimaste senza risposta: “Come si vive davvero e in modo giusto? Cosa rappresenta la felicità per noi? Qual è il baricentro delle nostre principali scelte di vita? [...] Che alternative abbiamo ai modelli di vita proposti *hic et nunc*? Come rispondere in modo adeguato alle attuali circostanze socio-politiche per ritrovare la forza di opporre resistenza?” (Ivi)

Anche in questo caso, come già in *Josua*, il confronto dialogico è ciò che salva gli individui dall’invecchiamento precoce. Mentre infatti invecchiare senza *engagement* equivale a lasciar sopravvivere la parte organica del soggetto a spese di un annichilimento spirituale precoce, la conversazione delinea possibilità di esistenza alternative. Ecco perché nel finale Jan e Kathi (i veri *vecchi*, poiché prendono la realtà per immutabile) si separano, mentre Schmidt e Helene, capaci di mettersi in discussione, ritrovano l’intesa perduta. *Vecchiaia* coincide perciò con *laboratorio sperimentale* e il dialogo finale tra lo Schmidt che ha indossato la maschera della vecchiaia e *der Alte*, il sessantacinquenne, l’unico vero anziano della commedia, lo dimostra. In sua presenza, infatti, Schmidt viene rivalutato come giovane (*Epilogo*; cfr. Wander 1979a: B 176-178) e in questa nuova veste ricomincia a vivere, con Helene.

### 3. La vecchiaia come *tropo* e i legami con la tradizione

Per effetto dell’ambiguità dovuta alla finzione, nel personaggio di Schmidt si fondono due ruoli: il quarantatreenne (l’*ego*) e il Sessantacinquenne (l’*alter-ego*), quest’ultimo non a caso privo di identità. Si tratta di una vecchiaia duplice: per un verso essa è simulata, per l’altro è simbolo del massimo *status* sociale rappresentato dalla *dacia*, oltre al quale non si può aspirare. Ecco perché in *Der Bungalow* la vecchiaia è evocata più che realmente vissuta, cosa che ne mostra il carattere figurativo. Proprio per l’eccentricità della sua condizione, la canizie assume le forme della *sineddoche*, la figura retorica che svolge la medesima funzione figurativa della metafora, fornendole però anche un corrispettivo materiale, *corporeo*. Rispetto alla metafora, “la *sineddoche* non fa salti: espande o restringe, generalizza o particularizza” (Bottiroli 2005: 31) l’aspetto reale e pragmatico a spese di quello ideale. Anche in *Josua* la vecchiaia è una *sineddoche* che raffigura una modalità di esistenza comoda e sonnolenta, dedita al cibo, alla menzogna, all’autoritarismo (tesi). Sono qualità negative, cui fanno da contrappeso le qualità della gioventù (antitesi), volte a spronare gli anziani al cambiamento, benché la stessa gioventù affondi le proprie radici nel medesimo terreno. *Josua* si legge anche come critica alla “devozione cristiana, al dovere, all’autodisciplina, alla sobrietà, all’umiltà e al culto del predominio dei proprietari terrieri bianchi” sugli indios sudamericani (Wander 1979a: 97)<sup>25</sup>. Si tratta di elementi presenti nell’epilogo della cultura borghese corresponsabile dell’aberrazione nazista e che, dopo il 1945, hanno fornito l’*humus* culturale per la rifondazione della società capitalista occidentale. Gli anziani in *Josua* sono proiezioni di Re Lear, specie all’inizio del primo atto, in cui Julia e Oscar si interrogano su quali sentimenti il figlio abbia mai provato per loro (*J I*, 10-16; Göckenjan 2000: 96). Appartiene alla caratterizzazione negativa degli anziani veri Oscar e Julia – ma anche dei *vecchi simulati* Paul Schmidt e del suo omologo Simon – anche la percezione di essere arrivati al culmine della propria parabola esistenziale: l’ascesa e il prestigio sociali (cfr. *J III*, 60-62 e *J II* 35), quasi avessero scalato una montagna e dalla cima

<sup>25</sup> Christgläubigkeit, Pflicht, Selbstzucht, Genügsamkeit, Demut und – Anbetung der Vorherrschaft der weißen Grundbesitzer.

godessero paghi dei risultati raggiunti<sup>26</sup>. In realtà Wander mostra tutti gli svantaggi connessi a tali risultati, tra cui l'eccesso di produzione industriale, l'inquinamento, l'avidità che origina il consenso ("Quando la gente vede i soldi cade in ginocchio!", B III, 62).

In quanto troppo, inoltre, la vecchiaia supera la mera riflessione estetico-letteraria, investendo persino la stessa struttura drammaturgica: *Josua* è un dramma in 4 atti, tutti tragici, cui ne manca un quinto: non sulla base della tragedia classica aristotelica, ma in base a una riflessione di Schopenhauer contenuta negli *Aforismi sulla saggezza di vivere*: "La vita negli anni della vecchiaia assomiglia al quinto atto di una tragedia: si sa che la fine tragica è vicina, ma non si sa ancora quale sarà" (Schopenhauer 1980: 243). Wander non voleva che la *tragedia della vecchiaia* iniziasse e chiudesse il dramma. Il quinto atto mancante, infatti, è quello di una Phillis rinata, destinata a invecchiare altrove e chissà come, di certo però "in modo migliore, umanamente più ricco"<sup>27</sup>. Phillis ha in sé le potenzialità di un invecchiamento positivo cui è stato concesso il dono del futuro, impreziosito dal valore di quel mutamento radicale che è la metamorfosi: "La tensione aggraziata di una farfalla, appena spuntata dalla crisalide, che muove i primi movimenti tremanti sotto il sole mattutino"<sup>28</sup>. (Wander 1979a: 99) Lo stesso vale, in fondo, anche per Schmidt.

Queste prime due *pièces* tuttavia non si limitano a presentare una lettura critica della tradizione letteraria, ma mostrano anche il confronto di Wander con la tradizione religiosa. Proprio i temi dell'agiatezza, della proprietà e del possesso esprimono il problema dell'idolatria nella società del benessere: il dio denaro. Wander ne prende in esame gli *status symbol* ricorrenti: l'automobile, la servitù, la casa delle vacanze. L'idolatria è il *male necessario* del presente, un problema che l'*Antico Testamento* ha sempre cercato di risolvere. In proposito, Erich Fromm nel 1966 scriveva:

Il *Vecchio Testamento* è un libro dai molti aspetti, scritto, curato e rivisto da molti scrittori nel corso di un millennio; in esso si può rintracciare un'evoluzione notevole, dall'autoritarismo e dal nazionalismo primitivi, fino all'idea della libertà radicale dell'uomo e della fratellanza di tutti gli uomini. È un libro *rivoluzionario*; suo tema è la liberazione dell'uomo dai legami incestuosi del sangue e della terra, dalla sottomissione agli idoli, dalla schiavitù, dai padroni potenti, per la libertà dell'individuo, della nazione e di tutto il genere umano. Forse noi, oggi, possiamo capire la Bibbia ebraica meglio di ogni altra epoca precedente, proprio perché viviamo in un tempo di rivoluzione in cui l'uomo, nonostante i molti errori che lo hanno portato a nuove forme di dipendenza, sta liberandosi di tutte le forme di schiavitù sociale un tempo sanzionate da "Dio" e dalle "leggi sociali". (Fromm 1971: 9)

L'interpretazione che Fromm dà dell'umanesimo radicale e rivoluzionario dell'*Antico Testamento* è molto vicina alla posizione di Wander e può essere assunta come riferimento teorico per spiegare la dialettica che, nel suo teatro, si origina dalla vecchiaia. In *Josua*, ad esempio, la polarizzazione vecchiaia-gioventù si rispecchia nella giustapposizione di motivi provenienti dall'*Antico* e dal *Nuovo Testamento*. A cominciare dal nome altamente simbolico del protagonista, che richiama Giosuè, successore di Mosé e fautore della conquista di Israele, ma anche Josua ben Levi, saggio ebreo e rabbino, destinato anch'egli, secondo la leggenda, a

<sup>26</sup> La lettura dell'ascesa al monte Ventoso di Petrarca, tanto apprezzata da Wander (Wander 2009: 289), rivive – sia in *Josua* che in *Bungalow* – nel capovolgimento di una metafora ricorrente, anche se poco frequente, nel dibattito letterario sulla vecchiaia: quella della *Lebenstreppe* di grimmiana memoria (cfr. Göckenjan 2000: 99)

<sup>27</sup> Cfr. n. 8.

<sup>28</sup> Die anmutige Spannung eines Schmetterlings, der eben aus der Raupe schlüpft und die ersten zitternden Bewegungen unter der Morgensonne macht.



entrare nella terra promessa. (Bin 1959). Tra le allusioni religiose disseminate nel testo vale la pena ricordare quella al nono comandamento (“Non desidererai la donna d’altri”, cfr. *J II*, 41) e quella alla parabola del figliuol prodigo narrata da Gesù nel Vangelo (Luca 15, 11-32, cfr. *II*, 35), oppure l’episodio dei discepoli di Emmaus che avvertono la presenza di Cristo risorto (“Dove sono due o tre riuniti nel mio nome, io sono in mezzo a loro”, Mt. 18, 20, cfr. *III*, 67). Nella tradizione giudaica, ad esempio nell’*Ecclesiaste*, la vecchiaia era descritta come “i giorni cattivi” (cfr. Mattioli 2007: 32), conferendole lo stigma della *malvagità*; un’idea, questa, che l’anziano Wander, sopravvissuto alla morte nei *Lager* non può condividere, e che lo sprona a scrivere un’autobiografia che sottolinea il carattere *eticamente buono* della sopravvivenza e dell’invecchiamento: all’*Antico Testamento* che dipingeva una vita serena contrapposta a una vecchiaia segnata da eventi tragici (*böse*) (cfr. Mattioli 2007: 46) Wander replica che una vita costellata di eventi tragici può e *deve* finire con una vecchiaia gratificante. A chi non trova la forza di ritornare sulla via della rettitudine e della responsabilità di saper almeno discernere il bene dal male, Wander offre la propria testimonianza. Non a caso *Das gute Leben* termina con la formula «Gelebt-Geschrieben»: (Wander 2009: 397) in fondo raccontare la propria vita è anche un gesto che conferisce dignità alla propria senilità<sup>29</sup>.

#### 4. Conclusione

Nel teatro di Wander la vecchiaia assume una duplice funzione. Essa è non solo oggetto di indagine, ma anche metodo attraverso il quale l’indagine viene condotta. Se la vecchiaia è sineddoche della vita, essa a maggior ragione è la *conditio* preferenziale per osservare criticamente le biografie e gli eventi, sì da raggiungere, a livello individuale e collettivo, gli obiettivi che Wander perseguì fino agli ultimi giorni: portare i tedeschi (tra loro anche e soprattutto gli austriaci) a riconoscere la propria connivenza con il nazismo, palesare l’antisemitismo latente perdurante, creare un socialismo dal volto umano, non ideologizzato, burocratico e opportunistico. La vecchiaia si configura quindi come posizione eccentrica che si offre come testimonianza dell’uomo dis-umanizzato (nel senso di reso non-umano) dal benessere, e tuttavia non ancora completamente privato della parola (cfr. Lindorfer, Malatrait 2011: 8). Gli anziani rappresentati da Wander sono “*Überbleibsel*” (Wander 1979a: *J I*, 7): residui, superstiti, a tratti persino rifiuti, le cui funzioni vitali sono ridotte a pura sopravvivenza e cura dell’elemento organico. Non stupisce infatti che i protagonisti siano dediti alla preparazione e alla consumazione dei pasti. Sulla funzione del cibo, tuttavia, Wander precisa come esso simboleggi la “fame di vita” (Wander 1979a: 179) dei personaggi, che però solo Schmidt (con Helene) e Phillis riescono a riconoscere come tale. “Fame di vita” significa però anche superare lo stadio di sopravvivenza puramente organica per riappropriarsi di un’esistenza umana dotata di senso, in cui le facoltà di parola e di memoria – e quindi di testimonianza – sono intatte e produttive.

Se quindi – come si legge nella postfazione a questi due *Stücke* – la scrittura di Wander ha tratto beneficio dai valori di attesa, tenacia e perseveranza con cui fin dall’antichità classica si suole identificare la *saggezza* della vecchiaia, nel Novecento, in cui tutte le fasi della vita possiedono una loro intrinseca tragicità e forza drammaturgica (Göckenjan 2000: 11), il *tragico* non risiede più nella vecchiaia in sé, anche se quest’ultima funge da reagente che mostra tutta la potenzialità dialettica presente nella contrapposizione delle differenti età della vita e dei diversi momenti della Storia.

<sup>29</sup> Ringrazio – in particolare per questa considerazione – Irmela von der Lühse, che mi ha gentilmente fornito una copia del suo saggio *Der verliebte Alte und die unwürdige Greisin* (2009).

---

**BIBLIOGRAFIA**
**A. Letteratura primaria**

- Wander, F. (1979a), *Zwei Stücke. Josua lässt grüßen. Der Bungalow*, Berlin und Weimar, Aufbau.  
 Wander, F. (1979b), *Das Schaffen herrlicher Dinge. Über Isaak Babel*, in Baldauf, Helmut (Hrsg.), *Schriftsteller über Weltliteratur. Ansichten und Erfahrungen*, Berlin, Aufbau: S. 134-139.  
 Wander, F. (2009), *Das Gute Leben oder von der Fröhlichkeit im Schrecken*, München: dtv.

**B. Letteratura secondaria**

- Agamben, G. (1998), *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone* (Homo sacer III), Torino, Bollati Boringhieri.  
 Amery, J. (1988), *Rivolta e rassegnazione: sull'invecchiare*, presentazione di C. Magris, tr. it. di E. Ganni, Torino, Bollati Boringhieri.  
 Bin, G.M.J. (1978), *Der Born Judas. Legenden, Märchen und Erzählungen*, Leipzig, Insel 1959.  
 Bottiroli, G. (2005), *Il "non" dei luoghi*, in *I nonluoghi in letteratura. Globalizzazione e immaginario territoriale*, a cura di S. Calabrese e M.A. D'Arconco, Roma, Carocci, pp. 22-36.  
 Bruss, D. (2012), *Leben, schreiben, altern: Jean Amery und Marcel Proust*, in Lindorfer, Malatrait (2012), pp. 163-177.  
 Frenzel, E. (1992), *Alte, Der verliebte*, in *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, Kröner, pp. 1-11.  
 Fromm, E. (1970), *Voi sarete come dei. Una interpretazione radicale del vecchio testamento e della sua tradizione*, tr. it. di Stefania Gana, Roma, Ubaldini.  
 Göckenjan, G. (2000), *Das Alter würdigen. Altersbilder und Bedeutungswandel des Alters*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.  
 Grünzweig, W., Seeber, U. (2005), *Fred Wander. Leben und Werk*, Bonn, Weidle.  
 Klüger, R. (1995), *Vivere ancora*, tr. it. di A. Lavagetto, Torino, Einaudi.  
 Klüger, R. (2004), *Ein alter Mann ist stets ein König Lear. Alte Menschen in der Dichtung*, in H.C. Ehalt, *Wiener Vorlesungen im Rathaus*, Wien, Picus Verlag.  
 Krauss, H., (W)anders Reisen. *Reiseberichte aus zwei Jahrzehnten*, in Grünzweig, W., Seeber, U. (2005), pp. 172-187.  
 Lindorfer, B., Malatrait, S.K. (Hrsg.) (2012), *Alter(n) in der Stadt. Vieillir en ville. Sprach- und Literaturwissenschaftliche Beiträge aus Romanistik und Germanistik*, Berlin, Frank & Timme.  
 V. der Lühe, I. (2009), *Der verliebte Alte und die unwürdige Greisin. Figuren und Karikaturen des Alters in der Literaturgeschichte*, in R. Kampling and A. Middelbeck-Varwick (Hrsg.), *Alter – Blicke auf das Bevorstehende*, Frankfurt a.M., Lang, pp. 119-132.  
 Mattioli, U. (a cura di) (2007), *Senectus. La vecchiaia nell'antichità ebraica e Cristiana*, III. *Ebraismo e cristianesimo*, Bologna, Patron.  
 Mrochen, S. (1980), *Alter in der DDR. Arbeit, Freizeit, materielle Sicherung und Betreuung*, Weinheim u. Basel, Beltz.  
 Renoldner, K. (2005) *Versuche mit der Gegenwart. Fred Wanders Stücke*, in Grünzweig, W., Seeber, U. (2005), pp. 188-206.  
 Schopenhauer, A., *Aforismi sulla saggezza del vivere*, tr. it. E. Pocar, Milano, Longanesi.  
 Seidler, M. (2010), *Figurenmodelle des Alters in der deutschsprachigen Literatur*, Tübingen, Narr.  
 Trampe, W., *Gedenken, Erzählen, Leben. Gespräch mit Fred Wander*, in *Neue Deutsche Literatur* 44, pp. 62-75.  
 Ulrich, S. (2014): "Angekommen sein ist Unterwegs sein". *Zu den Begriffen "Flucht" und "Wohnen" bei Fred Wander*, in "Aussiger Beiträge" 8, pp. 119-136.

**SILVIA ULRICH** • is senior lecturer for German Literature in the Department of Foreign Languages and Literatures and Modern Cultures at the University of Turin. Her research interests deal with the Spatial/Cultural/Digital Turns studied within the XVIII-XXI century German Literature. On the topic Ageing she collaborates to the research project "HackUniTo 4 Ageing"

*Einen alten Baum soll man nicht verpflanzen? Il topos della vecchiaia nel teatro di Fred Wander*

---

promoted in 2015 from the University of Turin. She is author of two books (*Impostori, avventurieri e cavalieri d'industria nella letteratura tedesca del Novecento* and *La noia. Storia e opinioni intorno al "male del secolo"*, both 2006); editor of three books and numerous other papers (see <http://unito.academia.edu/SilviaUlrich>), also about Fred Wander.

**E-MAIL** • [silvia.ulrich@unito.it](mailto:silvia.ulrich@unito.it)



# ADESSO MI RICORDO. STEFAN HEYM: DA “L’INDIFFERENTE” A “COLLIN”

---

Daniela NELVA

**ABSTRACT** • *Now I remember. Stefan Heym: from “The Indifferent” to “Collin”.* This essay analyses two literary works written by Stefan Heym (1913-2001), an Eastern German author of Jewish origins known for his dissident socialist positions. In the story *The Indifferent* and in the novel *Collin* (1979), Heym deals with the uneasy subject of Stalinism in the Eastern Block in the Fifties, with particular reference to the “sham trials” that took place in Hungary and in the GDR. What stands out at the centre of both works is the theme of the removal of memory as a defence mechanism against subjects that are painful to the self. At the same time, the recovery of that memory functions as a legitimization of the role of the intellectual, whose task is to tell the ‘historical truth’.

**KEYWORDS** • Stefan Heym; Stalinism; Memory; GDR; *Collin*.

Il grande prodigio dello spirito umano: la memoria; e questa parola mi avvince come se fosse antichissima anch’essa, dimenticata e poi di nuovo recuperata dal fondo.

Elias Canetti, *Il cuore segreto dell’orologio*

## 1. La memoria afona

Nel racconto dal titolo *Der Gleichgültige [L’indifferente]*, risalente con una certa probabilità ai primi anni Settanta<sup>1</sup>, Heym affronta l’assillante rovello che attanagliava ormai da tempo molti intellettuali tedesco-orientali, scissi tra l’impegno etico nei confronti della “verità” dei fatti, anche di quelli più bui e scabrosi del trascorso socialista, e quell’adattamento ai dettami della dirigenza del paese garante di approvazione – e, con essa, di riconoscimento. Proprio questo tormento è anche al centro del romanzo *Collin*, la cui stesura è di poco successiva a quella del racconto citato. In entrambi i testi, il protagonista, uno scrittore di successo, sta scrivendo – nel caso dell’*Indifferente* – o è in procinto di scrivere – nel caso di *Collin* – le proprie memorie, sorta di spedizione archeologica nei tortuosi meandri del vissuto. Così l’io narrante del racconto, non senza una nota di autocompiacimento:

---

<sup>1</sup> Nella prima pagina del testo, Heym, come si vedrà oltre, situa il presente della narrazione nel 1973; si può presumere che la stesura del racconto risalga circa a quel periodo. Per quanto concerne l’ideazione dell’opera si veda *Nachruf*, l’autobiografia che l’autore dà alle stampe nel 1988. (Heym 1988: 815)

---

Un uomo che si avvicina ai settant'anni vorrebbe ancora una volta fare un riepilogo della sua esistenza, soprattutto quando, come si dice con una bella espressione, ha vissuto una vita piena, con un gran numero di libri che portano il suo nome, un gran numero di donne che l'hanno amato e un passato politico che tra l'altro comprende un gran numero di anni d'esilio e un gran numero di anni di carcere. Nagy Isztvan mi aveva incoraggiato. 'So', disse, 'che sei pieno di contraddizioni e che hai paura di quello che potresti trovare. Ma è esattamente questo a renderti così umano.' [...] Così diedi inizio alle mie memorie. (Heym 2006: 102)<sup>2</sup>

L'io narrante dell'*Indifferente* ha appena dato alle stampe il capitolo 13 – inutile sottolineare il valore simbolico del numero scelto da Heym – destinato, prima che all'apparizione in volume, alla pubblicazione sulla pagina culturale del giornale diretto proprio da Nagy Isztvan. Al centro del testo vi è la ricostruzione del processo contro il comunista ungherese Kallai Ferenc e i suoi 'complici', accusati nel 1949, sulla scia delle epurazioni staliniane, di crimini di guerra, nonché di congiura contro l'Ungheria. La sentenza di morte pronunciata dalla corte venne eseguita senza indugi.

Il procedimento avviato contro Ferenc si colloca, come detto, nell'ambito dei numerosi 'processi farsa' (*Schauprozesse*) di cui si è più volte macchiato lo stalinismo<sup>3</sup>. "Sette anni più tardi, come tutti sanno", ci dice al proposito l'io narrante, "Ferenc e i suoi coimputati furono riabilitati: erano stati comunisti onesti, del tutto innocenti." (Heym 2006: 103). Sette anni più tardi, appunto: ovvero nel 1956, anno entrato nella Storia non solo per i sanguinosi fatti d'Ungheria, ma anche per la dichiarazione pronunciata da Nikita Chruščëv, l'allora Segretario generale del Partito comunista dell'Unione Sovietica, secondo cui il suo predecessore Iosif Stalin non era più "da considerarsi un classico." (Heym 1988: 600)

Fin qui – potremmo affermare – nulla di nuovo all'interno di uno scenario storico-politico ormai conosciuto. Senonché, nel fissare quell'evento sulle pagine del fatidico capitolo 13 delle sue memorie, il protagonista dell'*Indifferente* si trova suo malgrado costretto, in un precipitare del tutto inaspettato nel fondo oscuro della propria memoria, allo sconvolgente confronto con un momento offuscato del proprio vissuto. Il suo ricordo si limita infatti all'incarico, affidatogli niente meno che dal compagno Primo segretario del partito, di stilare, nella veste di testimone oculare, un resoconto del processo. Nella mente dello scrittore è ben vivido il colloquio, dai toni sorprendentemente confidenziali, avuto con il politico – un colloquio in cui l'io narrante non risparmia il suo stupore di fronte a quelle accuse tanto infamanti mosse nei confronti di un vecchio e fidato compagno, al cui fianco egli ha combattuto nelle Brigate Internazionali durante la Guerra civile spagnola e con il quale ha condiviso il credo antinazista:

'Ferenc è' – mi corressi – 'era un amico... Già nel 1945 lavoravamo insieme. Quando la polizia di Horthy lo torturò, non rivelò neanche un nome. Devo a Ferenc la mia vita e non sono l'unico. E più

---

<sup>2</sup> Ein Mann, der an die Siebzig heran ist, möchte noch einmal zusammenfassen – besonders wenn er, wie es so schön heißt, ein volles Leben gelebt hat, mit einer Anzahl von Büchern, die seinen Namen tragen, einer Anzahl von Frauen, die ihn geliebt haben, und einer politischen Vergangenheit, die unter anderem eine Anzahl von Jahren im Exil und eine Anzahl von Jahren im Gefängnis beinhaltet. Nagy Isztvan bestärkte mich. 'Ich weiß', sagte er, 'du steckst voller Widersprüche, und du hast Angst vor dem, was du finden könntest. Aber das haargenau ist es, was dich so menschlich macht.' [...] Also machte ich mich an meine Memoiren. (Heym 1998: 288)

<sup>3</sup> In Ungheria, paese su cui si riversavano in modo particolare i timori di Stalin, data la sua prossimità geografica alla Jugoslavia di Tito, vennero sommariamente condannati a morte circa 2000 funzionari comunisti, mentre altri 150.000 furono incarcerati e 350.000 espulsi dal partito – situazione, quest'ultima, che comportava spesso la perdita del lavoro, dell'abitazione, del diritto all'istruzione superiore. (cfr. Judt 2017: 224)

---

tardi, anche quando era diventato ministro del nostro governo, lui e sua moglie sono venuti a trovarci, ed io ed Erszi siamo stati loro ospiti. Persino un giorno prima del suo arresto.' (Heym 2006: 105)<sup>4</sup>

Nella replica del Segretario di partito non c'è spazio per alcun dubbio circa le accuse mosse a Ferenc, suffragate peraltro – l'affermazione è fuggevole, ma il lettore non può comunque ignorarla – dall'origine ebraico-borghese dell'accusato, peraltro condivisa dall'io narrante:

'Il virus attacca sempre il punto più debole del corpo', disse. 'Il punto più debole, nel caso del tuo amico Kallai, era la sua provenienza ebraica piccolo borghese.' [...] Il compagno primo segretario sorrise. 'Con questo non voglio dire assolutamente che tutti i compagni di discendenza ebraica, e provenienti da un ambiente piccolo borghese, diventino necessariamente dei traditori. Reputo per esempio del tutto straordinaria la tua lealtà e franchezza, compagno, perciò vorrei anche invitarti a convincerti di quanto ti sei sbagliato sul tuo amico Kallai. [...] Fa' le tue osservazioni in proposito e facci sapere le tue idee in proposito.' (Heym 2006: 106)<sup>5</sup>

"Lo scrittore è l'ingegnere dell'anima" aveva detto Stalin a Maksim Gor'kij nel 1932. Nel solco di questa nota affermazione si colloca il compito di un autore fedele al partito:

'Penso di aver letto tutti i tuoi libri; e perciò conosco l'impressione che fai nel cuore delle persone. Ascolta cosa hanno da dire il tuo amico Kallai e gli altri imputati, e spiegami com'è questa gente, e spiegalo alle persone fuori dall'aula del tribunale. Le parole di uno scrittore hanno un peso e le tue sono, com'è noto, particolarmente convincenti. [...] Conto addirittura su di te. Il partito conta su di te.' (Heym 2006: 106)<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> 'Ferenc ist' – ich verbesserte mich – 'war ein Freund von mir... Wir haben schon 1945 zusammengearbeitet. Als die Horthy-Polizei ihn folterte, hat er nicht einen Namen preisgegeben. Ich schulde Ferenc mein Leben, und ich bin nicht der einzige. Und später, auch nachdem er Minister wurde in unserer Regierung, sind er und seine Frau zu uns zu Besuch gekommen, und Erszi und ich waren bei ihnen zu Gast. Noch ein paar Tage vor seiner Verhaftung.' (Heym 1998: 290-291). In seguito al crollo dell'Impero austro-ungarico al termine della Grande guerra e alla formazione in Ungheria di un governo comunista da parte di Béla-Kun, l'ammiraglio Miklós Horthy appoggiò il contro-governo reazionario, all'interno del quale divenne Ministro della guerra. Alla guida delle truppe anticomuniste fece il suo ingresso a Budapest il 16 novembre 1919, dopo aver sconfitto l'avversario politico Béla-Kun, e instaurò un regime autoritario, anticomunista e antisemita. Fu reggente del Regno d'Ungheria dal 1 marzo 1920 al 15 ottobre 1944.

<sup>5</sup> 'Der Virus greift immer die schwächste Stelle im Körper an', sagte er. 'Die schwächste Stelle im Falle deines Freundes Kallai war seine kleinbürgerliche jüdische Herkunft.' [...] Der Genosse Erste Sekretär lächelte. 'Ich will damit durchaus nicht sagen, daß alle Genossen, die jüdischer Abstammung sind und aus kleinbürgerlichen Kreisen kommen, notwendigerweise zu Verrätern werden. So schätze ich zum Beispiel deine Loyalität und Aufrichtigkeit ganz außerordentlich, Genosse, weshalb ich dich auch einladen möchte, dich selbst zu überzeugen, wie sehr du dich durch deinen Freund Kallai hast täuschen lassen. [...] Mach deine eigenen Beobachtungen dabei und laß uns deine Gedanken darüber wissen.' (Heym 1998: 291)

<sup>6</sup> 'Ich glaube, ich hab deine sämtlichen Bücher gelesen; ich weiß also um den Einblick, den du in die Herzen der Menschen hast. Hör dir an, was dein Freund Kallai zu sagen hat und die andern Angeklagten, und erkläre mir diese Leute und erkläre sie den Menschen außerhalb des Gerichtssaals. Die Worte eines Schriftstellers haben Gewicht, und die deinigen sind, wie man weiß, besonders überzeugend. [...] Ich zähle sogar auf dich. Die Partei zählt auf dich.' (Heym 1998: 291)

---

Torniamo al presente della narrazione. A concludere il capitolo 13 sono “poche brevi frasi” dell’io narrante: “Non andai al processo” a causa di un malore. E questo nonostante le minacce del compagno Primo segretario di predisporre un suo trasporto forzato, in barella, nell’aula del tribunale:

All’improvviso si manifestò un terribile mal di testa, con conati di vomito, battito irregolare, spasmo miocardico, dolori addominali, febbre, cosicché caddi presto in uno stato di debolezza generale. Il dottor Paumgartner ordinò un rigoroso riposo a letto e consultò diversi specialisti che fecero vari test, ma non poterono arrivare ad una diagnosi comune. (Heym 2006: 107)<sup>7</sup>

È dunque il corpo – così restituisce la memoria – ad aver deciso la sorte dello scrittore, manifestando con evidenti sintomi psicosomatici il disagio insito nella sua sfera emozionale. Meglio la collera del Primo segretario che la pena e il dolore generati dall’ascolto della confessione di un uomo che in passato gli aveva salvato la vita:

Non vorrei assolutamente affermare che la mia resistenza di fronte all’uomo più potente del paese sia stata un’azione coraggiosa. Ci sono semplicemente dei momenti nella vita, in cui il corpo dell’uomo agisce in modo più saggio della mente. In ogni caso il coraggio e la paura sono emozioni gemelle, in interazione permanente. (Heym 2006: 107)<sup>8</sup>

Il contenuto del capitolo 13, una volta pubblicato, si rivela però falso: attraverso Szekely Sandor, un tempo redattore di un giornale di secondo piano, l’io narrante entra in possesso di un manoscritto da lui redatto all’epoca del processo in veste di testimone oculare. Si tratta di un testo rimasto inedito in quanto rifiutato prima dall’organo centrale del partito, poi dallo stesso Sandor. All’io narrante non resta che prendere atto di questa rimozione:

C’è stato bisogno di un certo Szekely Sandor, per risvegliare il ricordo, ma adesso vedo di nuovo tutto di fronte a me: Ferenc al banco degli imputati, Ferenc reo confesso, Ferenc mentre ascolta la sentenza di morte. Per tutti quegli anni c’era stato un vuoto nella mia memoria, si potrebbe dire un’amnesia parziale. Altrimenti come avrei potuto scrivere nelle mie memorie, al capitolo 13, di non essere mai stato al processo? Non sono né pazzo né vecchio, il dottor Paumgartner può confermarlo [...]. Mi ricordo molto bene. (Heym 2006: 101)<sup>9</sup>

Sono trascorsi ventiquattro anni. Siamo nel 1973. Lo scrittore si trova ora a dover far riemergere dalla sabbia dell’oblio la figura di un imputato – Ferenc appunto – la cui reazione di fronte a una sentenza ingiusta ma non impugnabile si manifesta nella dolente ironia affidata a un

---

<sup>7</sup> Ich entwickelte auf einmal die fürchterlichsten Kopfschmerzen, Brechreiz, unregelmäßigen Puls, Herzkrämpfe, Unterleibsschmerzen, Fieber, so daß ich rasch in einen allgemeinen Schwächezustand geriet. Dr. Paumgartner verordnete strenge Bettruhe und zog mehrere Spezialisten hinzu, die verschiedene Tests machten, aber zu keiner gemeinsamen Diagnose gelangen konnten. (Heym 1998: 292)

<sup>8</sup> Ich möchte keineswegs die Behauptung aufstellen, meine Widersetzlichkeit dem mächtigsten Mann des Landes gegenüber wäre eine mutige Tat gewesen. Es gibt einfach Momente im Leben, wo der menschliche Körper weiser handelt als der Geist. Sowieso sind Mut und Furcht Zwillingsemotionen, in dauernder Wechselwirkung. (Heym 1998: 292)

<sup>9</sup> Es bedurfte eines Szekely Sandor, die Erinnerung wachzurufen; aber jetzt sehe ich alles wieder vor mir: Ferenc auf der Anklagebank, Ferenc geständig, Ferenc beim Anhören des Todesurteils. Die ganzen Jahre hindurch war da eine Lücke in meinem Gedächtnis – eine Teil-Amnesie, könnte man sagen. Wie sonst hätte ich in meinen Momoiren, Kapitel 13, schreiben können, daß ich nie bei dem Prozeß war. Ich bin weder verrückt, noch senil, Dr. Paumgartner kann das bestätigen [...]. Ich erinnere mich sehr gut. (Heym 1988: 287)



*Adesso mi ricordo. Stefan Heym: da "L'indifferente" a "Collin"*

“piccolo movimento della mano, come a dire portiamo a termine questa cosa”, a cui si accompagna, pressoché impercettibile, un “leggero sussulto all’angolo della bocca.” (Heym 2006: 114). Le ineludibili ammissioni di Ferenc di fronte alla corte contemplano – in una narrazione che intreccia parti dell’interrogatorio con il resoconto dell’io narrante – una gamma di azioni compiute nella veste di infiltrato nel partito comunista ungherese. In uno sbalorditivo crescendo parossistico di accuse, Ferenc è stato informatore di Miklós Horthy; nella guerra civile spagnola, ha rivestito il ruolo di spia all’interno del battaglione ungherese della Brigata Internazionale e infine, nel periodo di permanenza in diversi campi d’internamento approntati dopo la vittoria franchista, ha collaborato con il Deuxième Bureau, con l’agente segreto americano Noel Field<sup>10</sup> e persino con la Gestapo. Quando poi è stato arrestato – poiché ignoto nel suo ruolo antisovietico – dalla sezione del controspionaggio dell’esercito ungherese in quanto ex ufficiale della Brigata Internazionale, è scampato alla corte marziale rivelando la sua attività segreta ai danni dei comunisti. Caduto il regime fascista e scomparsa ogni traccia della sua precedente attività, la sua fedina penale è risultata, agli occhi dei sovietici, immacolata. Con un passato dunque irreprensibile, Ferenc ha ricominciato, nell’immediato dopoguerra, a servire i nemici di classe, prima come Segretario del corpo di polizia di Budapest, poi come Ministro degli interni. Così si legge nell’articolo dell’io narrante, che riporta quanto affermato dall’accusato:

Egli [Ferenc, D.N.] dovrà lavorare per il giorno in cui loro rovesceranno il nuovo regime e tutte le democrazie popolari si rivolteranno contro l’Unione Sovietica; a questo fine, quei paesi dovranno riunirsi in una federazione balcanica alleata all’imperialismo degli USA, sotto la guida della cricca trotskista di Tito. Lui, Ferenc, dovrà provvedere a che, nei posti decisivi dell’esercito e della polizia, si trovino uomini adatti a quegli scopi, cioè nazionalisti, sciovinisti, persone che odiano l’Unione Sovietica. (Heym 2006: 117)<sup>11</sup>

Sul banco degli imputati, accanto a Ferenc, siede il colonnello Brankov, agente segreto di Tito in Ungheria. Il prorompente riemergere del ricordo annichisce l’io narrante, ormai inerme di fronte al cortocircuito della memoria:

Non ero più in grado di continuare a leggere, non lo sopportavo più. Mi sembrava di vedere Ferenc davanti a me nell’aula del tribunale, i raggi di luce, provenienti dalla finestra aperta, gli avvolgevano le spalle come un mantello. La schiena ampia del corrispondente della Pravda mi nascondeva a lui; tuttavia avevo la sensazione che mi guardasse. Qualcuno chiuse la tenda della finestra: la luce svanì, Ferenc sembrò rimpicciolirsi. Arrivarono due guardie e lo condussero via. (Heym 2006: 119)<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Anche Noel Field (Londra 1904-Budapest 1970) è da annoverarsi tra le vittime delle purghe staliniane. Diplomatico americano, egli era in realtà un attivista marxista e un informatore al servizio del GPU (la polizia segreta dell’Unione Sovietica fino al 1934). Durante la Seconda guerra mondiale aveva diretto il programma di aiuti della Chiesa unitariana.

<sup>11</sup> Er [Ferenc, D.N.] soll auf den Tag hinarbeiten, an dem sie das neue Regime stürzen und alle Volksdemokratien gegen die Sowjetunion kehren werden; zu dem Zweck sollen diese Länder in einer mit dem USA-Imperialismus verbündeten Balkanföderation zusammengefaßt werden, die unter Führung der trotzkistischen Tito-Clique stehen wird. Er, Ferenc, soll dafür sorgen, daß an entscheidenden Armee- und Polizeistellen die für diese Bestrebungen geeigneten Männer sitzen, also Nationalisten, Chauvinisten, Sowjethasser. (Heym 1988: 300)

<sup>12</sup> Ich war nicht imstande weiterzulesen, ich ertrug es nicht länger. Es war mir, als sähe ich Ferenc vor mir im Gerichtssaal, die Lichtstrahlen von dem offenen Fenster her wie ein Umhang um seine Schultern. Der breite Rücken des Prawda-Korrespondenten verbarg mich vor ihm; dennoch hatte ich das

Che cosa ha reso – a detta di Nagy – l’articolo tanto geniale quanto impubblicabile in ogni dove del mondo socialista? Il semplice fatto che da nessun passo dello scritto si evinca né il movente del tradimento compiuto né l’odio a esso sotteso:

‘Per tutto l’articolo parli di Kallai il criminale, il traditore, l’agente segreto, utilizzi tutto il dizionario degli insulti stalinisti. E poi dici [...] «Ritenevo Kallai Ferenc un amico. È risultato che era un nemico. Questo mi riempie di dolore. La cosa che però mi fa inorridire è la sua enorme indifferenza. È disumana. Da un uomo che ha commesso tali crimini contro la pace, contro il socialismo, contro il popolo, da un tale uomo ci si dovrebbe aspettare che, come minimo, ci odi. Ma di un tale odio non ha lasciato trasparire niente. Non ha mostrato alcun sentimento. Io ero seduto lì nell’aula del tribunale e ho ascoltato quelle parole calme e distaccate, e avrei voluto urlare: perché? Perché l’hai fatto? Perché...»’ (Heym 2006: 120)<sup>13</sup>

Nella sua formulazione, la confessione di Ferenc non è dunque credibile: si è trattato piuttosto di una terribile messa in scena *ad hoc*, a cui è connessa la lucida e rassegnata consapevolezza dell’impossibilità di potersi difendere. La sentenza è già stata emessa e di fronte ad essa non rimane che stare al gioco. Ferenc accusato di tradimento, Ferenc che accetta il ruolo che gli viene imposto.

“Qui hai lo scrittore veramente grande”, prosegue Nagy, ovvero la penna che, senza intenzione, mette il dito nella piaga e “fa a pezzi l’intera rete e distrugge tutta la scena, ma non si accorge di quello che ha fatto”: con un acume di cui l’io narrante è inconsapevole – “continuo a non capire”, afferma – egli ha rivelato la ‘verità’ che si cela dietro quel procedimento penale. (Heym 2006: 119-120)

Un evento traumatico – ce lo insegna Sigmund Freud – può determinare un processo di *Verdrängung* (rimozione), meccanismo psichico volto a relegare nella dimensione dell’inconscio quei residui anamnestici considerati dalla coscienza inaccettabili. Per il protagonista dell’*Indifferente* tale meccanismo è scattato su due fronti: quello del doversi confrontare con un amico ridotto a persona “veramente spregevole”, e quello del vedersi rifiutata la pubblicazione dell’articolo – proprio a lui, l’autore in cui il partito ripone piena fiducia. (Heym 2006: 120)

Nel presente della narrazione a nulla vale il riaffiorare del rimosso. Il mordace sarcasmo di Stefan Heym non si smorza. Il capitolo 13 rimarrà infatti invariato: esso è già stato pubblicato, divenendo – così afferma cinicamente Nagy Isztvan – “versione ufficiale”.

---

Gefühl, daß er mich anblickte. Jemand schloß den Vorhang am Fenster: Das Licht verschwand, Ferenc schien zu schrumpfen. Zwei Wärter kamen und führten ihn ab. (Heym 1988: 301-302)

<sup>13</sup> ‘Den ganzen Artikel hindurch redest du von Kallai dem Verbrecher, dem Verräter, dem Agenten – das ganze stalinistische Schimpfwörterlexikon. Und dann sagst du [...] «Ich habe Kallai Ferenc für meinen Freund gehalten. Wie sich herausstellte, war er mein Feind. Das erfüllt mich mit Leid. Was mich aber entsetzt, ist seine ungeheure Gleichgültigkeit. Diese ist unmenschlich. Von einem Mann, welcher derartige Verbrechen gegen den Frieden begangen hat, gegen den Sozialismus, gegen das Volk, von einem solchen Mann sollte man doch erwarten, daß er uns wenigstens haßt. Aber von einem solchen Haß hat er nichts spüren lassen. Er hat überhaupt kein Gefühl gezeigt. Ich habe da in dem Gerichtssaal gesessen und mir angehört, diese kühle, gelassene Sprache, und habe aufschreien wollen: Warum? Warum hast du es getan? Warum...»’ (Heym 1988: 302)

---

Ma c'è qualcosa di ancora più imbarazzante: non posso far stampare il mio articolo, non posso farlo neppure adesso, nonostante sia, di gran lunga, la cosa più perspicace che abbia mai scritto. (Heym 2006: 102)<sup>14</sup>

## 2. Hai il dovere di scrivere

Se *L'indifferente* si articola intorno all'emergere del passato dai burrascosi flutti dell'inconscio, per Hans Collin, il protagonista dell'omonimo romanzo, uscito nel 1979 presso la casa editrice tedesco-occidentale Bertelsmann, esso non è stato "mai sepolto" completamente, ma piuttosto ridotto a un – più o meno prolungato – silenzio in cerca di espressione (Heym 1983: 253). La situazione tratteggiata da Heym nell'opera è quindi affine, ma non coincidente, a quella illustrata nel racconto: Collin, scrittore apprezzato dalla dirigenza della DDR in quanto intellettuale allineato e acquiescente, decide, dopo lunghe e faticose riflessioni, di redigere le proprie memorie con l'intento di raccontare per la prima volta in vita sua 'come sono andate veramente le cose'.

Facciamo un passo indietro nella vicenda del personaggio. Nella sua opera d'esordio, divenuta in breve tempo un successo editoriale, Collin ha rievocato l'esperienza vissuta all'interno delle Brigate Internazionali durante la Guerra civile spagnola. Egli ha avuto fortuna: proprio in quanto scrittore, il suo comandante Georg Havelka lo aveva allontanato dal fronte affinché avesse salva la vita e potesse fissare sulla pagina, per i posteri, ciò che stava accadendo e per quale motivo: "Purché uno di noi riesca a cavarsela e che sia in grado di raccontare ciò che è avvenuto qui, e il perché, e di chi è stata la colpa! Tu hai il dovere di vivere, perché devi scrivere questo!..." (Heym 1983: 72)

Dopo l'esperienza in Spagna e un periodo trascorso in esilio in Messico, Collin, tornato nella Germania divisa, si è poi affermato nella DDR come un pilastro della letteratura socialista. Ora, giunto all'età di sessant'anni, non riesce più a tacitare il fallimento che lo attanaglia: quello dell'essersi appunto piegato, opera dopo opera, alle direttive culturali della SED, il partito unico che nel 1949 ha guidato la nascita dello stato socialista. Spinto dalle esortazioni dell'amico Theodor Pollock, intellettuale acuto e sottile, il protagonista si mette al lavoro, confrontandosi, volente o nolente, con le contraddizioni della propria esistenza. La scrittura scatena una serie di malesseri potenzialmente pericolosi: capogiri e problemi circolatori rendono necessario l'immediato ricovero in una clinica esclusiva per pazienti 'di rango' al fine di accertare la natura – fisica o psicosomatica – di questi disturbi<sup>15</sup>. Secondo il direttore della struttura ospedaliera, il Professor Gerlinger, i malori di Collin sono da diagnosticarsi come una forma di resistenza al proprio 'preconscio': si tratterebbe dunque di un dispositivo di salvaguardia dell'io nei confronti di quanto è avvertito solo vagamente, senza alcuna consapevolezza. Temporaneamente assenti a livello della coscienza, i ricordi e le sensazioni possono manifestarsi, se sollecitati, in modo devastante per l'integrità della psiche. "Il grande romanzo sociale, oggi e qui, può solo essere il romanzo di una malattia" scrive Heym in *Nachruf* ricostruendo la genesi dell'opera (Heym 1988: 814). Mentre Gerlinger opta per "non svegliare il can che dorme" (Heym 1988: 1818), la sua sottoposta, la dottoressa Christine Roth, colei che "si rifiuta di accettare acriticamente le

---

<sup>14</sup> Noch peinlicher aber: Ich kann meinen eigenen Artikel nicht drucken lassen, selbst jetzt nicht – obwohl er mit Abstand das Hellstichtigste ist, was ich je geschrieben habe. (Heym 1988: 287-288)

<sup>15</sup> Per rappresentare il più fedelmente possibile la realtà di un ospedale e ottenere informazioni circa i processi psicosomatici, Heym, come racconta in *Nachruf*, si è fatto ricoverare per tre giorni nella clinica specializzata in malattie cardiache del professor Baumann situata nel quartiere Buch di Berlino. Qui ha incontrato, tra i pazienti, Ernst Busch, Bruno Apitz e Christa Wolf – quest'ultima, tra l'altro, interessata, a sua volta, alle malattie psicosomatiche. (Heym 1988: 816-817)

idee e gli avvenimenti” (Heym 1983: 100), incoraggia Collin a guardare in faccia la macchia che deturpa il suo passato: egli non ha intrapreso alcuna azione per scagionare Havelka – il compagno che in Spagna gli ha salvato la vita – dalla falsa accusa di tradimento. Quest’ultima è valsa all’imputato, negli anni della DDR stalinista, una condanna a sei anni di prigione. In modo analogo, si era già comportato in occasione del processo all’amico Faber, membro del Politbüro ritenuto colpevole di tradimento. Così racconta Havelka durante un colloquio con la dottoressa Roth:

‘Faber è morto, è deceduto mentre io ero in prigione [...]. Ero solo curioso di vedere come si sarebbe comportato nel momento in cui – egli stesso in libertà da appena sei mesi – lo condussero in aula. [...] Oh, tentò di essere coraggioso. Disse come mi ero battuto bene in Spagna, e che eccellente lavoro avevo svolto durante l’esilio e nei primi anni della ricostruzione qui da noi; per quanto gli risultava, mi ero sempre e ovunque comportato come un comunista modello. [...] Lo scrittore Collin è rimasto per tutto il processo seduto al suo posto, nella seconda fila delle panche riservate al pubblico. [...] Hans Collin, cui ero legato fin dai nostri giorni in Spagna, Hans Collin che mi aveva detto, se tu dovessi aver mai bisogno di me, compagno Havelka, fai conto su di me...’ (Heym 1983: 283, 287, 289)<sup>16</sup>

Raccontare ora quel passato significa per Collin rinnegare la sua figura pubblica di scrittore apprezzato dalla dirigenza, con la conseguenza di un’immediata espulsione dalla comunità degli autori fedeli al partito, e farsi divulgatore delle storture secretate del socialismo reale – storture che, secondo Heym, non sono ancora state elaborate nella DDR degli anni Settanta. Non a caso, come nota Peter Hutchinson (1999: 164-166), in alcuni personaggi del romanzo Heym adombra figure storiche della Germania orientale: il processo a Havelka rimanda infatti al destino degli intellettuali raccolti nel 1956 intorno al filosofo e critico teatrale Wolfgang Harich, all’epoca direttore, insieme a Walter Janka, della casa editrice Aufbau, nonché membro della redazione della rivista “Sonntag”, guidata da Heinz Zöger e Gustav Just. Ad animare la discussione dopo i sanguinosi fatti d’Ungheria, era stata l’aperta condanna del feroce intervento dell’Armata Rossa, a cui si accompagnava la richiesta di una democratizzazione interna della DDR<sup>17</sup>. Accusati di cospirare contro lo stato e il partito, Harich, Janka, Zöger, Just e, con loro, lo scrittore Erich Loest, furono arrestati e sottoposti, nel 1957, a un processo farsa<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> ‘Faber ist tot, er starb, während ich im Zuchthaus saß [...]. Ich war nur gespannt, wie er sich verhalten würde, nachdem er, selbst erst ein knappes Jahr wieder in Freiheit, in den Gerichtssaal geführt wurde. [...] Ach, er versuchte tapfer zu sein. Er sagte aus, wie brav ich mich geschlagen hätte in Spanien und welch vorzügliche Arbeit ich geleistet hätte in der Emigration und in den ersten Jahren des Aufbaus hier, ich hätte mich, soweit er feststellen konnte, stets und überall als vorbildlicher Kommunist verhalten [...]. Der Schriftsteller Collin saß während des ganzen Prozesses auf seinem Platz in der zweiten Reihe der für das Publikum bestimmten Plätze. [...] Hans Collin, mir verbunden seit unsern Tagen in Spanien, Hans Collin, der mir gesagt hatte, wenn du mich je brauchen solltest, Genosse Havelka, auf mich kannst du zählen...’ (Heym 2005: 244, 248, 250)

<sup>17</sup> Proprio allora Harich lavorava a una “piattaforma per una particolare via tedesca al socialismo” (Plattform für einen besonderen deutschen Weg zum Sozialismus), volta al rinnovamento politico della DDR attraverso l’estromissione di tutti gli esponenti stalinisti della SED, il rafforzamento del ruolo del sindacato, la liberalizzazione parziale dell’economia e la cooperazione, su presupposti comunque marxisti-leninisti, con la sinistra occidentale.

<sup>18</sup> Nella figura di Faber si può identificare Paul Merker, Segretario del ministero dell’agricoltura accusato nel 1952 di essere un agente sionista. Nel personaggio del filosofo ungherese Keres si riconosce invece Georg Lukács, promotore, in quei mesi, di una serie di dibattiti sul socialismo presso il circolo Petöfi, intitolato appunto al poeta Sándor Petöfi, figura di riferimento per i gruppi rivoluzionari nati

Torniamo al romanzo. Nel suo intento di raccontare la verità, Collin è ostacolato da Wilhelm Urack, capo della Stasi, anch'egli ricoverato nella medesima clinica per problemi cardiaci. In quanto responsabile del processo sia a Faber sia a Havelka, Urack tenta con ogni mezzo di impedire a Collin la stesura delle sue memorie, progettando addirittura di rubargli il manoscritto con l'aiuto dei suoi scagnozzi<sup>19</sup>. Tra i due si sviluppa così una feroce sfida per la sopravvivenza, declinata da Heym, in modo simbolico, attraverso il riferimento alle pratiche Vudù con cui nelle società arcaiche venivano esorcizzati i mali e le maledizioni. A interessare Urack – la cui infermità risulta, a differenza di quanto accade a Collin, di pura natura fisica – è la folle concezione di potersi liberare di una malattia addossandola a qualcun altro, nello specifico dunque allo scrittore, che a sua volta comincia a temere il contagio<sup>20</sup>. Così in un incontro tra i due:

‘Finalmente!’ Urack tentò di sollevarsi, ma non aveva la forza per farlo e risprofondò nel cuscino. ‘Finalmente hai capito: un giochetto. Un gioco dalle regole rigorose al quale tutti noi dobbiamo partecipare. Mi dispiace, non sono io che ho fissato queste regole’. ‘Che regole?’ Due malati, differenti l'uno dall'altro, avevano parlato della morte, della propria e di quella dell'altro; tutto qui. Ma quali regole? ‘Lo sai benissimo, fratello, che regole sono.’ Urack ridacchiò di nuovo. ‘Quando sono in ballo il potere e la pelle, noi non ammettiamo scherzi’. Collin, entrato per seppellire le sue paure, se le sentì risorgere. ‘Non ho mai preso parte a questo gioco’, disse, rauco. ‘Il potere. Non m'importa del potere.’ ‘E allora perché sei venuto qui? Perché non sei morto?’ (Heym 1983: 299-300)<sup>21</sup>

Precipitato nel vortice dell'alienazione mentale in seguito alla fuga del nipote Peter a Ovest, Urack, senza alcun pentimento, giustifica il suo operato, proiettandolo nel futuro. Queste le parole del capo della Stasi, così come Bergmann, suo sottoposto, le riferisce a sua volta a Pollock:

Lo sbaglio non era consistito nell'aver erroneamente arrestato certa gente, nell'averla erroneamente accusata ed erroneamente condannata; come poteva essere errato ciò che avveniva in funzione della dittatura del proletariato? Lo sbaglio era semmai consistito nella continua arrendevolezza, nelle continue concessioni agli intellettuali, alla Chiesa, ai giovani, alla smania consumistica, all'Occidente; perfino il muro diventava sempre più permeabile. [...] E poi cosa facciamo? Anziché

---

durante i moti del 1848. Il circolo, fondato nel 1955 dall'Organizzazione giovanile comunista, era diventato il centro intellettuale della contestazione del '56. Sul suo modello, nasceva poco dopo nella DDR, per volontà di Harich, il Donnerstag-Club, che riuniva al suo interno intellettuali di diversa ispirazione, tutti sostenitori di un rinnovamento del socialismo in senso democratico.

<sup>19</sup> Nel suo testo autobiografico *Nachruf*, Heym afferma di essersi ispirato, nel creare il personaggio di Urack, non tanto a Erich Mielke, mai incontrato di persona, quanto al suo sottoposto Richard Stahlmann, di cui ricostruisce la biografia, sottolineandone la presenza in Spagna accanto a Ernest Hemingway. (Heym 1988: 815)

<sup>20</sup> Allo stesso prof. Gerlinger Christine Roth attribuisce un'aura sciamanica.

<sup>21</sup> ‘Endlich!’ Urack wollte sich aufrichten, besaß aber nicht die Kraft, sein Kopf sank ins Kissen zurück. ‘Endlich hast du begriffen: ein Spiel. Ein Spiel mit festen Regeln, bei dem wir alle mittun müssen. Tut mir leid, ich hab die Regeln auch nicht gemacht.’ ‘Was für Regeln?’ Zwei kranke Männer, die einander mißtrauten, hatten vom Tod gesprochen, dem eignen und dem des anderen, das war alles gewesen, was sollte es da für Regeln geben. ‘Das weißt du doch, Bruder, was das für Regeln sind.’ Urack kicherte wieder. ‘Wenn es um die Macht geht und den Kopf, lassen wir nicht mit uns spaßen.’ Collin, gekommen, seine Ängste zu begraben, sah sie auferstehen. ‘An dem Spiel war ich nie beteiligt’, sagte er heiser. ‘Macht. Was interessiert mich Macht.’ ‘Warum kommst du dann her? Warum bist du nicht tot?’ (Heym 2005: 259)

---

intervenire e colpire, consentiamo al popolo rompiscatole di prenderci per i fondelli. (Heym 1983: 271)<sup>22</sup>

Nel frattempo, ormai deciso a concludere le sue memorie, Collin firma, contro il parere del prof. Gerlinger, le proprie dimissioni e si avvia verso casa accompagnato dalla moglie Nina, cantante di successo e amante del medico. A questo punto è lui, lasciando la clinica, a convincersi di essere guarito contagiando Urack, le cui condizioni sono improvvisamente peggiorate. Animato dall'intento di raccontare finalmente la verità il protagonista afferma: "Finora mi sono regolato troppo secondo i pareri e gli intenti altrui. [...] Ho sempre avuto riguardi per gli altri, mi sono sempre posposto. Tutto questo ha avuto conseguenze sul mio lavoro, sulle mie condizioni fisiche [...]. Sono tutte cose che cambieranno." (Heym 1983: 348). Ma è proprio il fisico a questo punto a fallire, non riuscendo a sostenere la mente: Collin muore per un collasso poco dopo aver appreso del rapido miglioramento della salute di Urack.

Veniamo ora alla pubblicazione dell'opera. Il romanzo appare – come si può facilmente immaginare – solo a Ovest, nel 1979, tre anni dopo il caso Biermann, testimoniando il coraggio di Heym nel dare alle stampe un testo estremamente critico nei confronti della polizia segreta della DDR e, in particolare, dell'uomo che ne era al comando. È d'altronde lo stesso Collin, sulla via di casa, a ponderare la possibilità di far uscire le proprie memorie nella Repubblica federale: "Liberato ... ma chi c'era in attesa di lui e delle sue verità? Quella gente lì? Oppure qualche editore in Occidente che avesse intuito la possibilità di un colpo a sensazione?" (Heym 1983: 349). La decisione di far apparire il testo fuori dai confini dello stato socialista comportava certo dei rischi. Solo un anno prima Rudolf Bahro era stato arrestato e condannato a otto anni di carcere con l'accusa di aver passato alcune informazioni alla BRD – il vero motivo del provvedimento era tuttavia da collegarsi alle sue pubblicazioni in occidente (Heym 1988: 821). Lo spirito battagliero che da sempre ha contraddistinto Heym porta lo scrittore a uno scontro diretto con la dirigenza culturale della DDR. Ignorando le disposizioni del Büro für Urheberrechte<sup>23</sup>, di cui era necessario il nullaosta per pubblicare a Ovest, l'autore, come si è detto, affida *Collin* alla casa editrice Bertelsmann di Monaco. L'infrazione gli procura non solo un processo conclusosi con una multa di 9000 marchi, ma anche una campagna denigratoria che lo addita come un cinico intellettuale alla ricerca dei cospicui guadagni occidentali<sup>24</sup>.

In un articolo pubblicato sulla "Frankfurter Allgemeine Zeitung" nell'aprile 1979, Heym paragona i metodi di censura messi in atto nella Germania dell'est al maccartismo<sup>25</sup>. E ancora, nel corso di un'intervista rilasciata a Berlino est al giornalista Van Loyen dell'emittente televisiva ZDF, lo scrittore denuncia i meschini e ipocriti meccanismi della censura: "Parlano di valuta estera, ma si tratta della parola. Si tratta della libertà della letteratura, anche in questo paese, anche nel socialismo. [...] Ogni autore che vuole pubblicare un libro che qui non è approvato deve entrare automaticamente in conflitto con la legge sulla valuta estera." (Heym

---

<sup>22</sup> Falsch sei nicht gewesen, daß man irgendwelche Leute fälschlich verhaftet, fälschlich angeklagt, fälschlich abgeurteilt habe; wie könne falsch sein, was für die Diktatur des Proletariats getan werde? Falsch sei vielmehr das ewige Zurückweichen, die ewigen Konzessionen an die Intellektuellen, an die Kirche, an die Jugend, an die Konsumgier, an den Westen, ja, sogar die Mauer werde immer durchlässiger. [...] Aber was täten wir, wir ließen, statt durchzugreifen und zuzuschlagen, das aufmüpfige Volk uns auf der Nase herumtanzen. (Heym 2005: 234-235)

<sup>23</sup> Nato nel 1966, l'Ufficio per i diritti d'autore era un ulteriore strumento della censura, istituito per impedire agli autori di pubblicare all'estero i testi considerati 'scomodi'.

<sup>24</sup> Si veda, a questo proposito, l'articolo *Heym wegen Devisenvergehens zu 9000 Mark verurteilt*, in "Frankfurter Rundschau", 25. Mai 1979.

<sup>25</sup> Stefan Heym, *Das Messer an der Kehle*, in "FAZ", 26. April 1979.

*Adesso mi ricordo. Stefan Heym: da "L'indifferente" a "Collin"*

---

1988: 833)<sup>26</sup>. Da parte sua, in conseguenza di quanto avvenuto, la dirigenza culturale del paese decise di aggiungere al codice penale il famigerato Paragrafo 219, che limitava ulteriormente la possibilità di rilasciare interviste in occidente e prevedeva una pena fino a cinque anni di reclusione nel caso di affermazioni 'lesive' – la formula era volutamente vaga – per lo stato socialista. Tale paragrafo venne presto soprannominato "Lex Heym" (Heym 1988: 834).

Non è certo un caso che l'autobiografia di Heym si concluda con le riflessioni sulla stesura del romanzo *Collin* e che, sfidando ironicamente la superstizione, l'autore affermi di essersi dedicato, dopo il congedo dal suo personaggio, a un 'faccia a faccia' con se stesso.

## BIBLIOGRAFIA

### A. Fonti

- Heym, S. (2005), *Collin* [1979], München, btb; trad. it. di U. Gandini: S. Heym, *Il tradimento del compagno Collin*, Torino, Sei, 1984.
- Heym, S. (1988), *Der Gleichgültige*, in *Gesammelte Erzählungen*, München, btb: 287-303; trad. it. di S. Saba: *L'indifferente*, in S. Heym, *L'infermiera Margot e altri racconti*, Cava de' Tirreni (SA), Marlin, S. (2006): 287-303.
- Heym, S. (1988), *Nachruf*, München, Bertelsmann.
- Heym, S. (1980), *Wege und Umwege*, München, Bertelsmann.
- Heym, S. (1999), *Im Gespräch mit Dirk Sager. Zeugen des Jahrhunderts*, Berlin, Ullstein.

### B. Letteratura critica

- Borgwardt, A. (2002), *Im Umgang mit der Macht. Herrschaft und Selbstbehauptung in einem autoritären politischen System*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag.
- Emmerich, W. (2007), *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Berlin, Aufbau.
- Graves, P. (1987), *Authority, The State and the Individual: Stefan Heym's Novel 'Collin'*, in "Forum for Modern Language Studies", 23 (4): 341-350.
- Hutchinson, P. (1999), *Stefan Heym – Dissident auf Lebenszeit*, Würzburg, Königshausen & Neumann: 158-171.
- Hutchinson, P., Zachau, R. (2003, a cura di), *Stefan Heym: Socialist – Dissident – Jew*, Bern, Peter Lang.
- Jäger, M. (1994), *Kultur und Politik in der DDR 1945-1990*, Leipzig, Edition Deutschland Archiv.
- Judt, T. (2005), *Postwar. La nostra storia 1945-2005*, trad. it. di Aldo Piccato, Bari-Roma, Laterza.
- Mählert, U. (2009), *La DDR. Una storia breve 1949-1989*, a cura di A. Gilardoni e K B. Gilardoni-Büch, trad. it. di A. Gilardoni, Milano, Mimesis.
- Sisto, M. (2009, a cura di), *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR*, Milano, Scheiwiller.

**DANIELA NELVA** • is Junior Professor of German Literature at the Department of Foreign Languages and Literatures and Modern Cultures, University of Turin. Her research interests involve: German literature 19-21 Century; East German literature; Autobiographical writing. Her works focus on Joseph von Eichendorff, Robert Musil, Thomas Mann, Stefan Heym, Günter de Bruyn, Heiner Müller, Günter Kunert, Christa Wolf, Richard Wagner.

**E-MAIL** • [daniela.nelva@unito.it](mailto:daniela.nelva@unito.it)

---

<sup>26</sup> Sie reden von Devisen, es geht aber um das Wort. Es geht um die Freiheit der Literatur, auch in diesem Lande, auch im Sozialismus. [...] Jeder Autor, der ein Buch veröffentlichen will, das hier nicht gebilligt wird, muß automatisch mit dem Devisengesetz in Konflikt kommen. (L'intervista completa è reperibile in Heym 1980: 378-380)





# STORIA FAMILIARE E MEMORIA NARRATIVA IN DUE TESTIMONIANZE PROVENIENTI DALLA PRUSSIA ORIENTALE

Lineamenti di ricerca

---

Lucia CINATO

**ABSTRACT** • *Family History and Narrative Memory in Two Testimonies from East Prussia.* This paper presents the oral testimonies of two survivors of the dramatic events of the last months of the Second World War who lived traumatic experiences diametrically opposed, albeit from the same family context. The stories, reconstructed on the basis of autobiographical narrative interviews, take place seventy years after the events narrated and concern the episodes that have affected the protagonists since January 1945 in East Prussia. The purpose of these recordings and of the investigation is to give a voice to the survivors of the world war and to offer an example of linguistic-discursive analysis. The testimonies will be analyzed with the aid of concrete examples, to reconstruct the space and escape routes of one of the protagonists.

**KEYWORDS** • Historical-biographical memory; autobiographical narrative interview; discourse analysis; representation of the narrative space

## 1. Introduzione

Nel presente contributo vengono presentate le testimonianze orali di due sopravvissuti ai drammatici eventi degli ultimi mesi della seconda guerra mondiale che hanno vissuto esperienze traumatiche diametralmente opposte, seppur provenienti dallo stesso contesto familiare. I racconti, ricostruiti sulla base di interviste narrative autobiografiche da me condotte e selezionate nelle parti più salienti, avvengono a distanza di settant'anni dagli eventi narrati e riguardano gli episodi che hanno colpito i protagonisti a partire dal gennaio del 1945 nella Prussia Orientale, ai tempi facente parte dei territori del Terzo Reich e oggi Polonia. Le loro storie si protraggono per diversi anni dopo il conflitto, con percorsi che diventano in qualche modo sintomatici di quello che successe in quei tragici mesi di disfatta totale della Germania e nei mesi successivi con la chiusura delle frontiere del blocco dell'est europeo sotto l'influsso comunista della Russia.

La riscoperta delle “piccole storie”, cioè delle testimonianze di coloro che sono sopravvissuti alla guerra, alle angherie e alla terribile vendetta dei vincitori, è piuttosto recente<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Le testimonianze orali intese come “Biographien der kleinen Leuten”, appartengono alla *Oral Language History* e più in generale alla tradizione della *Oral History*, cfr. Fix (2010: 12-16). Per la

Solo negli ultimi anni, a partire dalla caduta del muro e dalla riunificazione delle due Germanie, si è cominciato a mostrare interesse per queste vicende. Sempre più film, documentari e libri si sono dedicati al tema, andando alla ricerca dei testimoni in grado di raccontare ciò che hanno vissuto<sup>2</sup>. Tuttavia chi a quei tempi era adulto non c'è più e i testimoni ancora in vita erano bambini all'epoca e per questo motivo hanno spesso ricordi confusi, incompleti, o influenzati da altri racconti. Interessarsi a queste storie di sofferenza che hanno colpito per lo più la popolazione civile, in particolare donne, vecchi e bambini, non ha nulla a che fare con il revisionismo, la relativizzazione o addirittura la compensazione, come ben sottolinea Knopp (2004: 7). Dare voce a queste storie rientra nella ricerca di una verità storica che non significa certo riabilitare i colpevoli o sminuire le responsabilità di chi a quella sanguinosa guerra diede inizio. Tuttavia è indubbio che il modo in cui questa sofferenza è da affrontare e elaborare è ancora in discussione, come Friedrich 2014: 65 commenta all'inizio del suo interessante saggio *“La sofferenza tedesca”: mito fondante della Germania riunificata?*

I ripetuti dibattiti sul modo più appropriato di commemorare le vittime in occasione dell'anniversario del bombardamento di Dresda (13/02/1945) e in circostanze simili ci rivelano come in Germania non si sia ancora giunti a formulare un giudizio consolidato e universalmente condiviso sulle vittime di guerra tedesche e sulle sofferenze della popolazione durante la Seconda Guerra Mondiale.

Poco più avanti l'autore si chiede se sia giusto ricordare in sede pubblica una sofferenza che oggi appare priva di senso in quanto correlata con il nazismo ma soprattutto se essa possa contribuire alla coerenza e alla ricerca d'identità della “nuova” Germania riunificata, il cui mito fondante dovrebbe porsi come eterna negazione non certo delle proprie responsabilità ma della motivazione dei crimini commessi.

In questa sede non verrà indagato ulteriormente questo delicato tema, ma si darà voce a due testimonianze che, per la loro unicità, meritano senz'altro di essere ascoltate<sup>3</sup>. Scopo di queste registrazioni e dell'indagine qui proposta è infatti quello di dare voce ai sopravvissuti al conflitto mondiale e offrire un esempio di analisi linguistico-discorsiva.

---

tematizzazione dei ricordi, soprattutto quelli traumatici, cfr. Gülich / Lucius Hoene 2015:114 ss. e Betten 2016.

<sup>2</sup> Sul tema della memoria familiare intergenerazionale, cfr. Welzer / Moller / Tschuggnall 2002. Per una trattazione ampia sul tema della memoria collettiva e del ricordo legato ai grandi avvenimenti del XX secolo, cfr. Assman 2006. Su temi più specifici come la memoria biografica narrativa e l'espressione delle emozioni nei racconti di ebrei tedescofoni emigrati in Israele prima e durante la seconda guerra mondiale, cfr. il volume di Leonardi / Thüne / Betten 2016 e quello di Koesters Gensini / Ponzi 2017. A proposito della rielaborazione narrativa della *Wende* ricordo il volume di Bredel 1999.

<sup>3</sup> Le testimonianze narrative orali permettono di effettuare, oltre a ricerche di carattere storico, sociale e culturale, anche studi relativi alla lingua familiare, ai nomi e ai soprannomi e alle particolarità linguistiche individuali, cfr. Fix 2010:13.

## 2. Il corpus: le storie di Otto e Hedwig K.

Le registrazioni delle interviste<sup>4</sup> su cui si basa questo articolo sono state effettuate sia per ricostruire la memoria familiare, anche in prospettiva intergenerazionale, sia per ricostruire le strategie discorsive utilizzate<sup>5</sup>. Agli intervistati è stata lasciata piena libertà di raccontare le loro storie, focalizzando i loro ricordi con domande dirette e precisazioni, sul periodo compreso tra il gennaio del '45 e l'aprile del '56, anno in cui le vite dei due fratelli si sono ricongiunte. Le interviste narrative che ne risultano hanno una durata che va dai 12 minuti alle 3 ore ca e sono state condotte in momenti diversi. I due intervistati avevano all'epoca delle prime registrazioni rispettivamente 86 e 81 anni<sup>6</sup>. In queste registrazioni si intrecciano interventi di persone della cerchia familiare presenti alle interviste, legati alla storia che viene raccontata e utilizzati sia per completarla dal punto di vista del contenuto sia per esaminare le interazioni nel dialogo. Tuttavia spesso questi interventi sono stati esclusi dall'analisi linguistico-discorsiva perché i fatti raccontati non erano direttamente legati alla narrazione principale o perché causa di divagazioni troppo lunghe. Le registrazioni hanno lo scopo di ricostruire determinati percorsi di storia familiare che, come per molte altre famiglie del tempo<sup>7</sup> non sono mai veramente emerse alla luce, se non per brevi e frammentari racconti. Esse testimoniano la difficoltà, anche psicologica, di narrare storie di sofferenza avvolte per anni nel silenzio a causa del tabù dovuto al senso di colpa della popolazione tedesca per i terribili fatti commessi dai nazisti, in quanto provenienti dalla parte degli aggressori e dei vinti, anche se, come in questo caso, i protagonisti all'epoca dei fatti erano ancora bambini o appena adolescenti<sup>8</sup>. Gli intervistati sono stati scelti anche per l'originalità delle loro storie che diventano emblematiche delle due vie percorse dagli abitanti di quei territori: da un lato la fuga<sup>9</sup> con disastrose perdite di vite umane a causa delle condizioni climatiche, dell'inseguimento dei carri armati e dei soldati russi oltreché dei bombardamenti avvenuti, ad es., sulla laguna della Vistola ghiacciata (*Frische Nehrung*). Quest'ultima fu utilizzata dai profughi per raggiungere porti (almeno apparentemente) sicuri in occidente, dove tuttavia essi trovarono un'accoglienza tutt'altro che calorosa da parte dei locali costretti, loro malgrado, ad ospitarli nelle proprie case nonostante la distruzione e l'estrema

<sup>4</sup> Si ringraziano le studentesse Ilaria Feira, Francesca Nasi e Chiara Finocchi per le trascrizioni. Tutte le interviste sono state trascritte seguendo il sistema di trascrizione GAT2 (Selting 2009).

<sup>5</sup> Il lavoro fa parte di un progetto iniziato nel 2016, e tuttora in corso, dal titolo 'Ageing: rappresentazioni letterarie e discorsive' della sezione di tedesco del Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture moderne dell'Ateneo torinese.

<sup>6</sup> Otto K., prima registrazione luglio 2015, seconda registrazione agosto 2017; Hedwig K., sorella di Otto, unica registrazione luglio 2017.

<sup>7</sup> Furono circa 14 milioni i tedeschi che negli ultimi mesi e dopo la seconda guerra mondiale fuggirono o furono espulsi dai territori che ora si trovano al di là dei confini della linea Oder-Neiße in Polonia, cfr. <https://www.welt.de/geschichte/zweiter-weltkrieg/article141112932/Als-Millionen-Deutsche-selber-Fluechtlinge-waren.html>.

<sup>8</sup> A proposito dei traumi subiti dai bambini durante e immediatamente dopo la seconda guerra mondiale in Germania (i cosiddetti 'Kriegskinder'), cfr. Bode 2004. Ai traumi e alle violenze subiti dalla popolazione tedesca è inoltre dedicato il numero monografico della rivista *Geoepoche* 2003, *Deutschland nach dem Krieg 1945-1955*, in part. pp. 99-103 (*Das Schweigen der Opfer* von Hans-Ulrich Treichel), che tocca anche il delicato tema del diritto morale dei tedeschi di sentirsi anche vittime, nonostante siano stati loro i principali carnefici nel conflitto mondiale.

<sup>9</sup> La fuga dalla Prussia Orientale venne impedita fino all'ultimo dal *Gauleiter* Erich Koch che nonostante il pericolo imminente, non aveva previsto un piano di evacuazione per la popolazione civile, predisponendo tuttavia per sé la fuga attraverso il Mar Baltico (Knopp 2004:11 e 55).

miseria del dopoguerra. Dall'altro, l'impossibilità di fuggire, con conseguenti vendette e ritorsioni da parte dei Russi prima e dei Polacchi poi, venuti a occupare la Germania ormai in piena disfatta e successivamente suddivisa tra i vincitori<sup>10</sup>. Fino a che non vennero costituite le amministrazioni civili polacche, i tedeschi rimasti in quelle zone furono vessati da bande (Kossert 2007: 352) e molti di loro deportati in campi di lavoro da cui non fecero mai più ritorno. A un episodio di deportazione coatta delle donne, tra cui in un primo momento anche la madre dei protagonisti, è dedicato uno dei racconti più commoventi di Hedwig.

Il nucleo tematico delle prime interviste di Otto, classe 1929, ragazzo di 15 anni all'epoca dei fatti, è rappresentato dal periodo compreso tra l'inizio dell'improvvisa e rocambolesca fuga da Hohenstein (oggi Olsztynek, Prussia Orientale) il 20 gennaio 1945, a piedi prima e su un treno merci poi, a causa dell'arrivo dei Russi sul Fronte orientale, fino al ricongiungimento con la madre e le sorelle avvenuto molti anni dopo, nel 1956, in quella che ormai era diventata Polonia a tutti gli effetti. Lo stesso spazio temporale, con accento soprattutto sui primi mesi del 1945, è oggetto anche dei racconti della sorella Hedwig, all'epoca bambina di appena 9 anni. A causa della giovane età e delle difficoltà legate a una fuga insieme alla madre e alla sorellina gemella<sup>11</sup>, Hedwig rimase nel paese d'origine, che nel gennaio del '45 fu occupato dai Russi e 9 mesi dopo dai Polacchi, insediati in quella zona in seguito allo spostamento dei confini derivante dalle conferenze di Jalta e di Potsdam. Delle vicissitudini personali di Otto K. fa parte anche il reclutamento forzato nelle forze armate tedesche e il periodo di addestramento militare sull'isola di Rügen; l'invio al Fronte a Stettino e la ritirata dell'esercito di fronte all'avanzata dell'Armata Rossa sovietica; il successivo trasferimento in Danimarca a bordo della nave della Marina militare *Kometa* e lo sbarco a Sønderborg, avvenuto a pochi giorni dalla resa tedesca. Le tappe successive riguarderanno la prigionia inglese a Kolding, in Danimarca, durata due anni, e il gravoso compito iniziale di sminare le coste danesi<sup>12</sup>. Infine il ritrovamento di altri fratelli ugualmente fuggiti e approdati in Germania occidentale e l'insperato ricongiungimento con la madre e le due sorelle 11 anni dopo grazie a un permesso speciale che gli consentì di recarsi in visita in Polonia e inaspettatamente di portarle all'ovest.

### 3. Tematiche narrative

L'approccio metodologico utilizzato è quello delle interviste narrative autobiografiche<sup>13</sup>, con alcune limitazioni dovute al fatto che gli intervistati non hanno scelto di raccontare liberamente le proprie esperienze, ma sono stati invitati a ricordare determinati eventi anche tragici di un preciso momento della loro vita, scatenando reazioni a volte emozionalmente molto forti<sup>14</sup>. La dimensione della narrazione nelle due interviste prese in considerazione non rispetta un ordine cronologico-spaziale definito, ma è determinata dalle associazioni mentali che via via si vanno delineando grazie allo scambio di battute tra le persone presenti al momento

<sup>10</sup> Tra tutti i territori del terzo Reich la Prussia Orientale è la regione che ha subito più perdite e distruzione. Quasi il 15% della popolazione prussiana morì, le vittime furono 511.000 su un totale di 2.490.000 abitanti, di cui 311.000 civili (Kossert 2008: 330).

<sup>11</sup> Il padre era stato mandato sul fronte russo e non ha mai fatto ritorno.

<sup>12</sup> Su questa vicenda per molti sconosciuta ricordo il recente film *Land of mine – Sotto la sabbia* di Martin Zandvliet, Danimarca, Germania 2015.

<sup>13</sup> Cfr. Schütze 1983. Sulla ricostruzione dell'identità narrativa attraverso le interviste autobiografiche cfr. Lucius-Hoene / Deppermann 2002.

<sup>14</sup> A proposito dell'espressione delle emozioni nelle interviste narrative autobiografiche, cfr. il volume di Leonardi / Thüne / Betten 2016, in particolare i contributi di Leonardi, Betten (quest'ultimo focalizzato proprio sulla narrazione di eventi drammatici) e Haßlauer.

dell'intervista, da cui emergono anche dati di carattere più generale: la situazione geografico-politica di alcuni luoghi e territori nel periodo precedente alla guerra e quella successiva al conflitto, le condizioni della fuga verso ovest dei profughi e la vicenda del transatlantico Wilhelm Gustloff affondato da un sottomarino sovietico nel gennaio 1945<sup>15</sup>.

Gli avvenimenti che vengono narrati hanno costituito per entrambi gli intervistati un profondo stravolgimento nella propria biografia, un punto fermo che ha determinato tutti gli avvenimenti, negativi ma anche positivi, della loro vita successiva. Tuttavia solo raramente gli intervistati lasciano trapelare le loro emozioni attraverso mezzi verbali<sup>16</sup>. Questo è soprattutto vero per quello che riguarda il racconto di Otto, probabilmente dovuto al fatto che all'intervista sono presenti anche alcuni nipoti di fronte ai quali egli non vuole dipingere le sue esperienze come troppo negative o addirittura tragiche. Quella che desidera tramandare nella memoria familiare è senz'altro una storia di se stesso ricca di successi nel lavoro e negli affetti, come in effetti poi è stata, a fronte delle molte difficoltà che ha dovuto affrontare<sup>17</sup>. Questo è il motivo per cui anche fatti tragici come il traumatico e improvviso distacco da tutta la sua famiglia, ignaro del destino dei suoi familiari, o la permanenza su una nave per un'intera settimana senza cibo, vengono raccontati quasi con freddezza e in modo neutro, senza lasciar trapelare gran parte delle emozioni che quei fatti sicuramente suscitano. Dalle sue parole si capisce che egli vuole trasmettere l'idea che le esperienze da lui vissute, per quanto drammatiche, sono state in gran parte anche positive, o per lo meno percepite come tali, e che non hanno in alcun modo avuto dei riflessi negativi sulla sua vita e ancor meno sulle sue relazioni familiari successive. Queste ultime vengono intese sia come relazioni con la famiglia di origine, che è riuscito a riunificare dopo le tante traversie, sia in relazione alla nuova famiglia che ha formato, risollemandosi completamente da quella che inizialmente era stata una situazione di enorme difficoltà ma che, grazie alla sua forza d'animo e alle tante fortune della sua vita successiva, è riuscito a vivere in pienezza e soddisfazione. L'intervistato lascia intendere di essere stato l'artefice del proprio destino, nonostante tutto.

Diversa è la situazione di Hedwig, ancora piccola nel gennaio 1945. Il suo racconto appare in qualche modo più segnato dai traumi subiti, forse perché mai raccontati. Costretta dalla tenera età a rimanere a Süssenthal quando i Russi arrivarono con l'intenzione di vendicarsi per la campagna di annientamento portata avanti da Hitler, Hedwig racconta soprattutto episodi legati alla figura materna, molti dei quali da questa tramandati, e alla sorella gemella. Quest'ultima nell'intervista racconta gli stessi episodi, segno che la memoria si è rafforzata nel supporto vicendevole. Le storie raccontate parlano dunque di fughe, prigionie, eventi drammatici e distacchi familiari lunghi e dolorosi, protrattisi per molti anni e con grandi difficoltà di comunicazione.

#### **4. Possibili direttive di ricerca**

Se per i diversi generi testuali si possono individuare aspetti generali e questi ultimi si possono astrarre dai contesti e dagli esempi specifici, lo stesso non accade quando si tratta di

<sup>15</sup> La Wilhelm Gustloff, nave passeggeri della compagnia tedesca *Kraft durch Freude*, Forza con gioia, venne affondata nel Mar Baltico da un sommergibile sovietico il 30 gennaio 1945 mentre trasportava ca. 10.000 passeggeri, tra cui molti profughi.

<sup>16</sup> A proposito delle parole che vengono usate per esprimere le emozioni cfr. Koester Gensini 2017.

<sup>17</sup> Thüne 2010: 318 definisce questo carattere con il termine *Gewinnerfigur*, ossia una persona che nella costruzione narrativa della propria identità si rappresenta come vincente. A questo proposito cfr. anche Leonardi 2013.

analizzare la ‘narrativa’ della memoria storica. Ogni resoconto è infatti la restituzione di una storia personale che s’incasta nella narrazione della Storia e non presenta necessariamente tratti in comune con altri racconti. L’esposizione dei fatti è una questione legata al mondo interiore del narratore e pertanto è soggettiva; il testimone fornisce un resoconto dell’accaduto filtrato attraverso i propri ricordi, le proprie emozioni e le proprie sensazioni e influenzato dal pubblico a cui si rivolge, specie se si tratta di ascoltatori *face-to-face* che si fanno a loro volta testimoni di una memoria sì individuale, ma che va inserita in un contesto storico generale e collettivo. Non c’è dunque da stupirsi se questi pezzi di puzzle non s’incastano perfettamente tra di loro e il risultato finale non sempre rispecchia un’immagine chiara, in cui tutti i tasselli restituiscono fedelmente il disegno originale. Le storie di Otto e Hedwig K. appartengono al genere ‘*corpus di parlato autentico*’ che in quanto tale non conosce ancora una metodologia di ricerca consolidata<sup>18</sup>, ma si presta a un’analisi linguistico-tematica di indubbio valore storico e culturale, che ci permette anche di osservare le scelte dettate da aspetti emotivi del parlante. Scopo del progetto e dell’analisi delle registrazioni è infatti, oltre a quello di ripercorrere la memoria familiare degli intervistati come sopra accennato, anche quello di esplorare, attraverso questi racconti, la lingua utilizzata per le narrazioni orali, delineando varie direttive di ricerca sia tematiche sia linguistiche. Tra queste ultime spiccano l’analisi di strutture tipiche del parlato (ad es. Cinato 2017, Kotthoff 2017), la lingua della strutturazione dello spazio narrativo (cfr. Schubert 2009, Schwitalla 2012 a e b) e la lingua delle emozioni (cfr. Leonardi / Thüne / Betten 2016, Fiehler 1990 e 2008, Koesters Gensini / Ponzi 2017, e Schwarz-Friesel 2007), nel tentativo di restituire, attraverso lo studio dell’espressione emotiva dei parlanti, ulteriori dettagli al racconto che si viene così a creare<sup>19</sup>. Questi racconti si prestano anche all’analisi della *Identitätskonstruktion*, ossia la ricerca della propria identità attraverso la narrazione (cfr. Thüne 2008 e 2010, Leonardi 2010, 2013, 2016), e ad altri temi ancora.

Trattandosi di un progetto ancora *in fieri* verrà presentato nei prossimi paragrafi, a titolo esemplificativo, uno di questi possibili approcci. Partendo dal racconto di Otto si cercheranno di individuare alcune strategie legate alla *Wegbeschreibung*, ossia alla descrizione del percorso – in questo caso della fuga dalla sua città natale e delle successive tappe –, e la costituzione di uno spazio narrativo attraverso l’uso della lingua.

### 5. La rappresentazione dello spazio nel racconto di Otto

Nell’intervista qui presa in esame sono le domande degli ascoltatori che guidano il narratore nel racconto e in un certo senso dirigono la ricostruzione dei ricordi. L’ascolto attivo presuppone infatti che il ‘pubblico’ si faccia allo stesso tempo committente e destinatario dell’esposizione e che quindi influenzi il resoconto dei fatti. Senza una particolare richiesta di informazioni, i processi mentali di risposta alla domanda specifica (e quindi il recupero di un particolare ricordo) non entrerebbero in gioco e la testimonianza prenderebbe un’altra direzione: alcuni dettagli potrebbero essere omessi da chi racconta in quanto non ritenuti rilevanti e il risultato finale sarebbe probabilmente diverso, forse meno chiaro (cfr. Leonardi 2016: 1-3).

Per esemplificare come e con quali strategie l’intervistato dipana la struttura spaziale della sua narrazione riporto qui sotto proprio l’inizio del racconto, che parte, su sollecitazione

<sup>18</sup> Così come evidenziano anche Koesters Gensini / D’Alesio (2017:109).

<sup>19</sup> Per quello che riguarda l’espressione delle emozioni nei racconti orali sarebbe sicuramente molto interessante studiare anche gli aspetti prosodici e intonativi delle registrazioni per potere definire meglio gli stati emotivi dei parlanti, cosa che tuttavia esula da questa prima ricerca condotta esclusivamente sul piano sintattico e lessicale.

dell'intervistatrice, in *medias res* e che ci porta immediatamente sull'isola di Rügen, situata nel mar Baltico, di fronte alle coste dell'attuale Meclemburgo-Pomerania anteriore, dove Otto K., che parla in prima persona, ha partecipato a un periodo di addestramento militare<sup>20</sup>:

(1)		
001	LC	wieSO wo WARST du?
002	OT	in rügen (-) ich war nachher in RÜ:gen und=und
003		bin dann mit sechZEHN jahren noch an=an der FRONT gekommen
004	ET	ICH dachte du wärest FÜNFzehn
005	OT	JA=war=ich=ja (.) das war gerade (.) ich wurde aber SECHzehn dann (.) ähm
006	SO	als du sechzehn wurdest war der krieg schon vorbei?
007	MA	ja (.) der war fünfzehn
008	OT	ja (.) der war vorbei

Otto parte da un luogo del suo percorso che non è cronologicamente il primo nella sequenza degli eventi ma è quello da cui si ricollega agli altri luoghi, ritornando in un successivo momento su una descrizione più dettagliata del percorso (cfr. es. 4). In questo primo esempio si osserva come per gli ascoltatori si apra immediatamente uno scenario narrativo legato alla percezione del luogo e dello spazio trasmessa dal parlante. Secondo Schwitalla 2012a: 165 l'ascoltatore osserva la scena narrata dal parlante come se si trovasse davanti a un palcoscenico. La dimensione spaziale che il parlante e l'ascoltatore si raffigurano deve tuttavia essere condivisa da entrambi. Tra di loro si crea un *Wahrnehmungsraum*, uno spazio di percezione sensoriale, all'interno del quale si svolge l'azione narrata, che viene introdotto da avverbi, locuzioni e prefissi di luogo<sup>21</sup>. Questi ultimi, insieme alla semantica dei verbi, definiscono la posizione, il movimento e gli spostamenti di chi parla<sup>22</sup>. Nell'es. (1) è il luogo in cui si svolgono gli eventi narrati che viene messo in evidenza (Rügen), seguito immediatamente da una rapida annotazione sulla dimensione temporale (quanti anni aveva Otto quando si trovava a Rügen e quanti ne ha nella tappa successiva), a cui segue il luogo non meglio precisato ma genericamente indicato come *an der Front*, dando per scontato che gli ascoltatori sappiano, dalle loro conoscenze pregresse, dove poterlo collocare geograficamente<sup>23</sup>. Solo in un secondo tempo (es. 4) verrà data qualche indicazione più precisa sul luogo esatto del fronte (r. 509 *da waren die Russen in=in kurz vor Stettin*). Il racconto procede per gradi di informazioni più dettagliate che nel caso dell'esempio (2) riguardano la dimensione temporale della narrazione, che viene collocata in una data precisa, (r. 015, *fünfundvierzig*), e in un lasso temporale meglio definito (r. 010, *vier Wochen*):

<sup>20</sup> LC: Lucia Cinato, intervistatrice; OK: Otto; ET: Enkeltochter, nipote; SO: Sohn, figlio; MA: Magdalene, moglie dell'intervistato. La numerazione della registrazione è progressiva rispetto all'avvicendamento del racconto e non degli esempi qui riportati.

<sup>21</sup> A proposito del concetto di *Wahrnehmungsraum*, cfr. Dück 2001.

<sup>22</sup> Schwitalla (2012a: 162-163) distingue tra *Wahrnehmungsraum* e *Handlungsraum*. Il primo riguarda lo spazio che abbracciamo con lo sguardo e ci fornisce le coordinate deittiche intorno al nostro corpo. L'*Handlungsraum* invece si costituisce in base alla portata delle azioni umane relativamente alla distanza delle mani, del corpo e delle persone con cui interagiamo. Per poter riferire un determinato evento occorre creare uno spazio immaginabile dall'ascoltatore (*Wahrnehmungsraum*), all'interno del quale le persone possono agire (*Handlungsraum*).

<sup>23</sup> Schwitalla (2012a: 167) definisce questo procedimento «Räumliche Situierung nach dem Adressatenwissen (*recipient design*)».

(2)

009           aber jedenfalls DA nahmen sie (.) ich habe VIER wochen  
 010           ähm (.) ich war VIER wochen zur AUSbildung auf rügen  
 011           und dann KAM=und dann kam ich an der front  
 012    LC       hmm=hmm (.) und DA warst DU fünfZEHN?  
 013    OT       ja  
 014    LC       wann WAR=wann WAR denn DAS?  
 015    OT       fünfundVIERzig

I verbi che costituiscono la dimensione spaziale sono, sempre secondo Schwitalla (2012a: 165-166), verbi di posizione, primo fra tutti il verbo *stehen*, *sitzen/hocken*, *liegen* e in generale il verbo *sein* + complementi preposizionali di luogo; verbi di movimento, come ad es. (*hin-*, *rein-*, *runter-*)*gehen* e (*hin-*, *rein-*)*kommen*, verbi di movimento con cui si posiziona un oggetto in un determinato luogo nonché verbi del percepire e del parlare. Nell'es. (2, r. 010) possiamo notare l'uso del verbo *sein* unito al sostantivo *Ausbildung* tramite preposizione e il verbo generico di movimento *kommen*.

Relativamente agli spazi in cui si collocano le azioni raccontate, Schwitalla (2012a: 166-167) sottolinea che si tratta per lo più di spazi sociali ben conosciuti dai parlanti, perché spazi in cui essi sanno sia come agire che come reagire in determinate situazioni. Succede però talvolta che alcuni spazi narrati siano noti all'ascoltatore solo da film o da racconti di fantasia, come ad es. nel caso di una trincea della prima guerra mondiale, di un lager del periodo nazista, di un campo di prigionia britannico nella seconda guerra mondiale, ecc. Questi luoghi che non conosciamo dalle nostre esperienze quotidiane, si presentano soprattutto nel caso di racconti autobiografici in cui vengono descritti avvenimenti riguardanti un passato lontano e che a volte è legato a esperienze estreme. Uno di questi luoghi è rappresentato, nel racconto di Otto, dai *Wehrtüchtigungslager*, "Campi di rafforzamento della difesa", creati nel 1942, nei quali i giovani tra i sedici e i diciotto anni imparavano a usare armi da fanteria (granate, mitragliatrici, pistole), sotto il controllo diretto della *Wehrmacht*. Questi ragazzi furono inviati già nel 1943 sui principali fronti di guerra, dove affrontarono le truppe regolari degli Alleati. Le truppe statunitensi, come riportato da Peter Warren Singer nel suo libro *Children at War*<sup>24</sup>, inviarono rapporti riguardanti la cattura di "artiglieri" di dodici anni o anche meno. Anche Otto K. fu addestrato in un *Wehrtüchtigungslager* sull'isola di Rügen (r. 485):

(3)

484    OT       hier war ich (.) nachher von (.) in=in=in dienst  
 485           war ich nachher in einem wehrtüchtigungslager  
 486           da wurden wa alle ausgebildet

Interessante è notare, nel prossimo esempio, in che modo alcune tappe del percorso della fuga di Otto vengono ulteriormente descritte grazie sempre all'uso di verbi di movimento, di preposizioni e di avverbi di luogo, quelli che uniscono il punto di partenza e la meta, la direzione e i tratti del percorso (Schwitalla 2012b: 71). Otto si muove da un punto all'altro (r. 489: *bis Stettin*, r. 493: *hierhin gebracht*, r. 505 *zur Ausbildung geschickt*, r. 506 *und dann kamen wir wieder zurück*, r. 508 *dann kamen wa zurück nach Stettin an der Front*), utilizzando alcuni 'mezzi' di movimento: i piedi (es. 5, r. 35) e un carro merci (es. 5, r. 32).

<sup>24</sup> Cfr. Singer 2006.



- (4)
- 487 LC sag mal (.) aber als du da geflüchtet bist  
 488 wo bist du denn gelandet? (.) nach gdansk mit güterzug [bis]?  
 489 OT hier (.) [bis] stetTIN  
 490 LC stetTIN=und was hast du denn DA geMACHT?  
 491 OT in=in (.) n=—nichts (.) in stetTIN habe=bin ich vielleicht  
 492 einen halben tag geblieben und dann  
 493 wurden wa hierhin gebracht  
 494 ET also  
 495 LC ALLE?=alle die geflüchtet sind=sind sozusagen  
 496 wie sagt man (.) gezogen oder?  
 497 OT also (.) WIR BEIDE  
 498 wir beide und=und FREMde die ich nicht KANNte  
 499 LC dann haben sie gesagt alle die:  
 500 OT die suchten sich aus (.) ach (.) der ist ja groß genug (.) oder  
 501 LC sie haben euch gefragt oder einfach [gar nicht gefragt]  
 502 OT [gar nicht gefragt] (.) nein  
 503 nein gefragt (.) nein=nein  
 504 LC einfach?  
 505 OT das ist (.) und dann haben sie uns zur ausbildung geschickt  
 506 und dann kamen wir wieder zurück (.) und dann kamen wa  
 507 LC aber (.) wie lange ausgeBILdet?  
 508 OT vier wochen (.) und dann kamen wa zuRÜCK nach stetTIN an der front  
 509 da waren die RUSsen in=in (.) kurz vor stetTIN  
 510 LC hmm=hmm

Interessante è anche notare qui l'uso del pronome *wir*<sup>25</sup> con cui il protagonista ingloba tutti coloro che come lui hanno subito la stessa sorte, cioè sono stati selezionati (r. 500), arruolati e mandati all'addestramento (r. 505) senza possibilità di scelta (r. 501-503). Fondamentale nell'interazione tra parlante e ascoltatore è anche, come si accennava, la conoscenza condivisa della geografia dei luoghi citati nella narrazione. Se tale conoscenza manca chi intervista deve chiedere spiegazioni ulteriori, come nelle r. 038-041, dove si deve ricorrere a un Atlante geografico per individuare i luoghi del racconto (*Nummer acht* del r. 039 è la pagina dell'atlante dove si trovano i luoghi descritti):

- (5)
- 028 OT die haben gar nicht gefragt wer will  
 029 ich kam auf der flucht bis stetTIN  
 030 und dann in=in stetTIN am=am hauptBAHNhof  
 031 da wurden wa (.) da sind wa von DANzig bis stetTIN  
 032 sind=sind wa auf so einem offenen güterwagen gefahren (.) nee?  
 033 und das WAR im WINTer (.) waren über ZWANzig GRAD KÄLte  
 034 LC und wie SEID ihr bis DANzig gekommen?  
 035 OT zu fuß  
 036 LC von?  
 037 OT von hohenstein  
 038 LC von DA aus?  
 039 ZEIG mal noch mal (-) nummer ACHT  
 040 von HIER (-) wo war DAS? (-) bis HIERhin zu FUß?  
 041 OT HIER (.) von=von HIER

Forse è stata proprio questa fuga a piedi, solo con un compagno di scuola, lungo i binari del treno, a rappresentare la salvezza di Otto, nonostante fosse inverno e le temperature

<sup>25</sup> Sull'uso della pronome *wir* nelle narrazioni cfr. Haßlauer (2016: 228).

sfiorassero i -20° (r. 033), a differenza degli altri civili che scapparono in quelle stesse circostanze con i carri, i bagagli e in lunghe file, diventando un ottimo bersaglio dei bombardamenti aerei. Del nome del compagno con cui Otto ha condiviso la drammatica fuga non vi è tuttavia alcuna traccia nella sua memoria, come evidenziato nel prossimo esempio che ci ricorda che per quanto sia importante raccogliere questo tipo di testimonianze per avere un quadro completo e vero della realtà, la memoria è uno strumento fallace:

(6)

511	ET	und (.) wer war denn dieser freund?	
512	OT	der (.) warte mal (.) wie hieß er? (.) das weiß ich	[gar nicht mehr
513	ET	das war ein klassenkameRAD	
514	OT	ja=ja (.) aus unserer schule (.) einer	

Il problema della conoscenza dei nomi dei luoghi e della loro condivisione è un punto particolarmente importante in questo racconto, che ripercorre luoghi che non esistono più, luoghi che prima erano Germania e ora sono in Polonia o in Russia o in Lituania, luoghi che quindi devono essere di volta in volta precisati nonché doppiamente tradotti in polacco e in italiano, per capire e ricostruire il percorso. Se i luoghi sono rilevanti per il proseguo del racconto vengono maggiormente dettagliati con una sorta di *Zoom-Technik* (Schwitalla 2012a: 174) che va dalla citazione generica del luogo, all'uso dell'articolo indefinito fino a quello definito (*nachträgliche Detaillierungen*, 177). In ogni caso chi intervista ha un ruolo fondamentale sulla creazione dello spazio narrativo in quanto introduce anche il proprio punto di vista che andrà a intersecarsi con quello di chi racconta, e entrambi si intersecheranno a loro volta con il punto di vista di chi ascolterà questi racconti. Il racconto infatti è un processo interattivo e cooperativo tra *Ko-Erzähler(n)* e *Zuhörer(n)*, ossia tra chi racconta e chi ascolta (178). Si potrebbe affermare che la presenza di almeno una seconda persona sia fondamentale in questo tipo di 'testo' (il racconto di memoria storica), dal momento che lo scambio continuo di battute, le domande e le risposte aiutano la memoria del narratore a riaffiorare e chiariscono alcuni punti che senza una precisazione sarebbero comprensibili solo in parte, lasciati in sospeso da chi racconta sia per delle dimenticanze, sia perché ritenuti implicitamente scontati da chi ha vissuto in prima persona un'esperienza e ne ha una conoscenza piena e diretta. In molte battute si richiama l'attenzione della persona con cui si sta interagendo, si verifica la comprensione del proprio messaggio e si dà un riscontro del reciproco interesse. Si crea quindi una sorta di 'prospettivismo dei ricordi' come nell'esempio che segue:

(7)

066	LC	ALso du bist gar NICHT nach HAUSE gefahren?	
067	OT	[nein]	
068	ET	[nee] (.) des-	
069	MA	[gefahren?]	
070	ET	[GEFA:HREN?] (.) GEGANGEN	
071	LC	ja (.) da meine ich gegangen (.) da war ja schon der russe	
072	OT	da bin ich von [HIER=von hier]	
073	MA	[aber ACHTzig] kiloMETER (.) wie lange GEHT man?	
074	OT	da (-) den [ganzen] TAG gehst du DA	
075	MA	[ach so]	
076	OT	wir (.) ich bin (.) wir sind bis DA (.) sind wir	
077		und da waren wa abends hier	
078	GS	zwölf stunden kannst du achtzig kiloMETER	
079	GT	ACHTzig kiloMETER? (.) wenn ich bedenke	
080		in santiago war's superVIEL fünfundZWANzig kiloMETER am TA:G	

*Storia familiare e memoria narrativa in due testimonianze provenienti dalla Prussia orientale*


---

081 SO wenn du sechs stunden im schnitt machst  
082 sechs stundenkilometer im schnitt machst  
083 OT wenn du ANGST HAST, gehst du SCHNELL  
084 ET ja  
085 OT und da waren wa abends hier  
086 LC mit der GANzen SCHULE soZUSAGEN?  
087 OT NEIN (.) ich=ich war nur mit EINem  
088 LC ACH (.) DU mit einem? freund  
089 OT mit=mit EINem (.) [EINem]  
090 MA [WO die] Anderen hingeGANgen sind  
091 weißt du ja gar nicht?  
092 OT DAS weiß ich GAR nicht (.) die SIND (.) die Anderen  
093 die SIND für HIER=die HIER (.) SO wohnten  
094 die sind JA alle nur nach HAUSE gefahren (.) nicht?  
095 LC du HAST aber gesagt DU: (.) bist sozusagen  
096 NOCH (.) hmm (.) zum militÄR gegangen  
097 OT JA (.) aber DANN war ich als (.) da war ich als ziviLIST bis hier  
098 und dann sind wa von Elbing (-) als wir ja in Elbing waren  
099 nachts um zehn auf einMAL geht  
100 da sagten sie die RUSsen sind DA (--) sie sind so schnell HIER  
101 von allenstein haben sie so durch abgeschnitten  
102 ostPREUßen abgeschnitten=das hier  
103 und dann kam HIER (.) keiner mehr raus  
104 trotzdem hier (.) in=in=in=in diesem TEIL ostPREUßen  
105 geht der KRIEG noch ungefähr acht wochen weiter  
106 LC hmm=hmm

In queste righe Otto riassume in poche battute la sua fuga improvvisa del 20 gennaio 1945 direttamente dalla scuola che frequentava a Hohenstein (oggi Olsztynek) insieme a un compagno (087-089); l'impossibilità di tornare alla propria casa (r. 066); gli 80 km percorsi a piedi in un unico giorno (r. 073) fino a Elbing (ora Elblag), nei pressi di Danzica (098) e l'ulteriore fuga dai panzer russi inaspettatamente arrivati fin qui (r. 100-103). Di fronte all'incredulità degli ascoltatori per l'alto numero di chilometri percorsi a piedi in relazione al tempo impiegato, Otto dice soltanto (r. 083): «wenn du ANGST HAST, gehst du SCHNELL». Di grande interesse per la comprensione della storia è anche l'esempio successivo, in cui Otto spiega meglio il contesto e la causa della fuga. Qui lo spazio evocato, la scuola, fa parte degli spazi sociali ben conosciuti dagli ascoltatori che quindi facilmente riescono a immaginarsi la scena:

(8)

045 der=der=die=die=die rektORin von der SCHULE kam und sagte  
046 ja fahrt (.) KINder (.) fahrt alle nach HAUSE (-) wir  
047 MA [müssen flüchten]  
048 OT [wir müssen]  
049 MA da waren die russen  
050 OT nein=nein (.) das hat sie gar nicht gesagt  
051 MA nein (.) aber  
052 OT wir kriegen wegen kohlenmangel  
053 machen=machen wir die schule zu (.) wir können nicht mehr HEIZen  
054 MA ach so  
055 LC hmm=hmm  
056 OT und SO=so was (.) und der ko- (.) da waren wa draußen nachher  
057 da hörten wir ja  
058 die RUSsen kommen (-) und da WOLLte ich an für sich  
059 nach HAUSE (.) nachHER (.) olsztyn und=und=und HIER wo=wo wir  
wohnen  
060 aber da wusste ich (.) da HÖRte ich (.) die RUSsen sind in

---

---

061		allenstein
062		[und dann] SIND (.) dann bin ich
063	LC	[hmm=hmm]
064	OT	dann sind wir zu Fuß gegangen
065		einen tag bis Elbing (.) ACHTzig kiloMEter

Otto allude qui al fatto che la retorica della guerra dei Nazisti impedì fino all'ultimo alle istituzioni di dire che i Russi stavano avanzando e che la disfatta era ormai vicina. Quando alla riga 047 sua moglie gli suggerisce quello che la Preside della scuola potrebbe aver detto nel mandarli a casa quel mattino del 20 gennaio, ossia che i Russi erano ormai alle porte, Otto ribatte che il motivo addotto fu un altro e cioè la mancanza di carbone per il riscaldamento (r. 052-053). Tuttavia, non appena i ragazzi escono dalla scuola, capiscono che ormai non c'è più scampo (r. 057-058 e 060-061) e decidono di scappare (r. 64-65), intraprendendo così la terribile avventura di cui neanche loro potevano presagire la portata.



Figura 1: Fuga, addestramento militare e prigionia; il viaggio dalla vecchia alla nuova Heimat di Otto K.

## 6. Riflessioni conclusive

Come si evince da questo contributo, le interviste raccolte offrono moltissimi spunti di interesse che meritano di essere ulteriormente approfonditi con analisi sia linguistiche sia tematiche. L'aspetto che qui si è voluto in parte evidenziare riguarda le strategie narrative della collocazione spaziale del racconto, deducibili ripercorrendo le varie tappe della narrazione e ricostruendo lo spazio rappresentato attraverso determinate indicazioni linguistiche. In questo modo si può ricavare una tassonomia di come l'intervistato dipani la struttura spaziale della sua narrazione. Ma le interviste contengono anche molti altri elementi che possono venire indagati sul versante, ad esempio, dell'analisi discorsiva del parlato, dell'espressione delle emozioni attraverso la lingua, della costruzione dell'identità e infine dell'analisi storica, sociale e culturale. Risulta particolarmente interessante l'intreccio che si crea tra le testimonianze personali e i fatti 'ufficiali' della Storia, con integrazioni reciproche. Ciò che è certo è che le prime non possano prescindere dalle altre per essere comprese a fondo: il racconto del singolo ha bisogno di essere contestualizzato storicamente per ottenere credibilità e valore e la Storia può essere migliorata (non riscritta) grazie alle precisazioni di chi era presente e che perciò merita di essere ascoltato.

**BIBLIOGRAFIA**

- Assmann, A. (2006), *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München, Beck.
- Betten, A. (2016), *Familiales Gedächtnis und individuelle Erinnerung. Zum Umgang mit traumatischen Erfahrungen in der 1. und 2. Generation deutsch-jüdischer Migranten in Israel*, in Leonardi, Thüne, Betten 2016: 85-123.
- Bode, Sabine (2004), *Die vergessene Generation. Die Kriegskinder brechen ihr Schweigen*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- Bredel, U. (a cura di) (1999), *Erzählen im Umbruch. Studie zur narrativen Verarbeitung der „Wende“ 1989*, Tübingen, Stauffenburg Verlag.
- Cinato, L. (2017), *L'interazione nel dialogo spontaneo*, in Costa / Foschi 2017, 95-114.
- Costa, M., Foschi Albert, M. (a cura di) (2017), *Grammatica del tedesco parlato. Con note di carattere contrastivo*, Pisa, Universtij Press.
- Deutschland nach dem Krieg 1945-1955* (2003), in "GEOEPOCHES. Das Magazin für Geschichte" 9 (numero monografico).
- Dieckert, K., Großmann, H. (2010), *Der Kampf um Ostpreußen. Der umfassende Dokumentarbericht über das Kriegsgeschehen in Ostpreußen*, Belthelm-Schnellbach, Lindenbaum Verlag GmbH.
- Dück, M. (2001), *Der Raum und seine Wahrnehmung*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Fiehler, R. (1990), *Kommunikation und Emotion. Theoretische und empirische Untersuchungen zur Rolle von Emotionen in der verbalen Interaktion*, Berlin, New York, de Gruyter.
- Fiehler, R. (2008), *Emotionale Kommunikation*, in *Rhetorik und Stilistik: ein Handbuch historischer und systematischer Forschung*, a cura di Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knaper, Berlin, New York, de Gruyter: 757-772.
- Fix, U. (2010), *Sprachbiografien als Zeugnisse von Sprachgebrauch und Sprachgebrauchsgeschichte. Rückblick und Versuch einer Standortbestimmung*, in "Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik" 40: 10-28.
- Friedrich, G. (2014), «*La sofferenza tedesca*»: mito fondante della Germania riunificata?, in Massimo Maurizio (a cura di), *Oltre i confini. Nazione, linguaggi e cultura nel Centro-Europa dal 1989 a oggi*, Università di Torino, Torino: 65-72 («Quadri» – Quaderni di RiCOGNIZIONI, 1)
- Gülich, E., Lucius-Hoene, G. (2015), *Veränderungen von Geschichten beim Erzählen. Versuch einer interdisziplinären Annäherung an narrative Rekonstruktionen von Schlüsselerfahrungen*, in *Wiedererzählen*, a cura di Elke Schumann, Elisabeth Gülich, Gabriele Lucius-Hoene, Stefan Pfänder, Bielefeld, transcript Verlag: 135 –176.
- Haßlauer, S. (2017), *Fluchterlebnisse und ihr sprachlicher Ausdruck. Untersuchungen zu Agency, Emotionen und Perspektivierungen zweier jüdischer Emigranten*, in Koesters Gensini / Ponzi 2017: 201-230.
- Knopp, G. (2004), *Tedeschi in fuga. L'odissea di milioni di civili cacciati dai territori occupati dall'armata rossa alla fine della seconda guerra mondiale*, tr. it. di Umberto Gandini, Milano, Corbaccio.
- Koesters Gensini, S. (2017), *Wörter für Gefühle. Der lexikalische Ausdruck von Emotionen im Israelkorpus*, in Koesters Gensini / Ponzi 2017: 123-171.
- Koesters Gensini, S., Ponzi, M. F. (a cura di) (2017), *La lingua emigrata. Ebrei tedescofoni in Israele: studi linguistici e narratologici*, Roma, Sapienza.
- Koesters Gensini, S., D'Alesio, V. (2017), *Tra il detto e il non detto: l'espressione delle emozioni nelle narrazioni di Dov Zuriel (17.12.1925-30.08.2014)*, in Koesters Gensini / Ponzi 2017, 109-140.
- Kossert, A. (2007), *Ostpreussen. Geschichte und Mythos*, München, Pantheon.
- Kossert, A. (2008), *Damals in Ostpreußen. Der Untergang einer deutschen Provinz*, München, Deutsche Verlags-Anstalt.

- Kotthoff, H. (2017), *Erzählen in Gesprächen. Eine Einführung in die konversationsanalytische Erzählforschung mit Übungsaufgaben*, in "Freiburger Arbeitspapiere zur Germanistischen Linguistik" 38: 1-77.
- Leonardi, S. (2010), *Wie Metaphern zur Konstruktion narrativer Identitäten beitragen: Eine Metapheranalyse im Interviewkorpus «Emigrantendeutsch in Israel»*, in *Constructing Identity in Interpersonal Communication / Construction identitaire dans la communication interpersonnelle / Identitätskonstruktion in der interpersonalen Kommunikation*, a cura di Minna Palender-Collin et al., Helsinki, Société Néophilologique: 323-336.
- Leonardi, S. (2013), *Bindungen und Brüche der Identität in narrativen Interviews deutschsprachiger EmigrantInnen in Israel*, in "Aion. Annali-Sezione Germanica" 2: 93-122.
- Leonardi, S. (2016), *Erinnerte Emotionen in autobiographischen Erzählungen*, in Leonardi, Thüne, Betten 2016: 1-45.
- Leonardi, S., Thüne, E.-M., Betten, A. (2016) (a cura di), *Emotionsausdruck und Erzählstrategien in narrativen Interviews. Analysen zu Gesprächsaufnahmen mit jüdischen Emigranten*, Würzburg, Königshausen, Neumann.
- Lucius-Hoene, G., Deppermann, A. (2002), *Rekonstruktion narrativer Identität*, Opladen, Leske + Budrich.
- Lucius-Hoene, G., Deppermann, A. (2004), *Narrative Identität und Positionierung*, in "Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion" 5: 166-183, <http://www.gespraechsforschung-online.de/heft2004/ga-lucius.pdf>.
- Schubert, C. (2009), *Raumkonstitution durch Sprache*, Tübingen, Niemeyer.
- Schütze, F. (1983), *Biographieforschung und narratives Interview*, in "Neue Praxis" 13 (3): 283-293, <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/5314>.
- Schwarz-Friesel, M. (2007), *Sprache und Emotion*, Tübingen, Basel, Francke Verlag.
- Schwitalla, J. (2012a), *Raumdarstellungen in Alltagserzählungen*, in *Erzählen als Form – Formen des Erzählens*, a cura di Friederike Kern, Miriam Morek, Sören Ohlhus, Berlin, Boston, De Gruyter: 161-200.
- Schwitalla, J. (2012b), *Raumorganisation in Weg-Erzählungen*, in *RaumTexte-TextRäume. Sprachwissenschaftliche Studien zur Verortung im Diskurs*, a cura di Christoph Schubert, Teresa Pham, Berlin, Frank & Timme: 69-93.
- Selting, M. et al. (2009), *Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2)*, in "Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion" 10: 353-402, <http://www.gespraechsforschung-online.de/fileadmin/dateien/heft2009/px-gat2.pdf>.
- Singer, P.W. (2006), *I signori delle mosche: l'uso militare dei bambini nei conflitti contemporanei*, trad. it. a cura di M. Nadotti, Milano, Feltrinelli.
- Thüne, E.-M. (2008), *Redewiedergabe des vielstimmigen Selbst*, Hannover, Internationales Symposium "Zeichen der Identität – Grenzen erkunden", [http://www.signsofidentity.de/fileadmin/pdf/vortragsmanuskript\\_04\\_0408\\_Thuene.pdf](http://www.signsofidentity.de/fileadmin/pdf/vortragsmanuskript_04_0408_Thuene.pdf)
- Thüne, E.-M. (2010), *Erzähleridentität im Interviewkorpus „Emigrantendeutsch in Israel“*, in *Constructing Identity in Interpersonal Communication / Construction identitaire dans la communication interpersonnelle / Identitätskonstruktion in der interpersonalen Kommunikation*, a cura di Minna Palender-Collin et al., Helsinki, Société Néophilologique: 309-322.
- Welzer, H., Moller, S., Tschuggnall, K. (2002), *„Opa war kein Nazi“. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.

**LUCIA CINATO** • (Dr. phil.) is Associate Professor of German Language and Translation at the Department of Foreign Languages and Literatures and Cultures at the University of Turin. Research areas: Translation studies (translation and interpreting), Comparative linguistics German-Italian, Language for special purposes, EU language, Spoken language and Conversation analysis

applied to German teaching, Literary linguistics and Political language. In 2011 she published the volume *Mediazione linguistica tedesco-italiano. Aspetti teorici e applicativi. Esempi di strategie traduttive. Casi di testi tradotti* (Milano Hoepli).

**E-MAIL** • [lucia.cinato@unito.it](mailto:lucia.cinato@unito.it)





# UNTERGETAUCHT – CLANDESTINA

## Voci nella Berlino nazista: un'analisi sociolinguistica

---

Isabella AMICO DI MEANE

**ABSTRACT** • *Untergetaucht – Clandestina. Voices in Nazi Berlin: a Sociolinguistic Analysis.* The article deals with the problems related to the translation of multilingual texts, in which diatopic, diastratic and diaphasic varieties play a key role both in terms of style and characterization of the characters and their milieu. On the basis of the autobiographical work *Untergetaucht. Eine junge Frau überlebt in Berlin 1940-1945*, which recounts the story of Marie Jalowicz Simon, a young Jewish woman who survives underground in Nazi Berlin for three years, the sociolinguistic markedness of the text – whose narrative and dialogues are characterized by different varieties of German, including the Berlin dialect – will be investigated according to the levels of analysis and the theoretical-descriptive framework proposed by Schwitalla/Tiittula 2009. The translation strategies adopted in the Italian version in order to render its variegated linguistic repertoire will be then described focussing on substandard elements as well as on the linguistic-textual means used by the author to create the illusion of orality and considered in relation to the criteria set out by Berruto 2010 with regard to the sociolinguistic adequacy of translation.

**KEYWORDS** • Varieties and translation; Sociolinguistic variation; Linguistic variety; Dialects and sociolects; Multilingual texts

*Untergetaucht. Eine junge Frau überlebt in Berlin 1940-1945*, questo il titolo del volume, pubblicato da Einaudi nel 2015 in occasione del Giorno della Memoria e da me tradotto, che ripercorre la straordinaria vicenda esistenziale di Marie Jalowicz Simon, una giovane donna ebrea che, nella Berlino nazista, sopravvive per tre lunghi anni in clandestinità<sup>1</sup>. All'indiscusso valore referenziale di questo frammento di storia raccontato in prima persona da una testimone<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Il libro, di cui esiste anche una versione audio contenente il sonoro originale delle registrazioni di Marie, è stato pubblicato nel 2014 dall'editore tedesco Fischer e tradotto anche in inglese (*Gone to Ground: One woman's extraordinary account of survival in the heart of Nazi German*, traduzione di Anthea Bell, Profile Books, London 2014) e in francese (*Clandestine*, traduzione di Bernard Lortholary, Flammarion, Paris 2015).

<sup>2</sup> Il dato forse più rilevante che emerge dalla testimonianza di Marie sono i tanti casi di resistenza al nazismo e di solidarietà verso gli ebrei da parte di tedeschi, a dimostrazione di come, accanto all'antisemitismo dilagante, all'avidità e all'egoismo più bieco, continuassero a esistere anche la generosità, l'umanità e la disponibilità ad aiutare il prossimo (cfr. la recensione di Aly, G. (2014), *Marie wollte überleben*, in "DIE ZEIT", <http://www.zeit.de/2014/12/marie-jalowicz-simon-untergetaucht/komplettansicht?print>, ultimo accesso: 19.04.18); così quando, alla fine della guerra, Marie tira le somme dell'esperienza vissuta, nella lista dei propositi che formula per il futuro vi è il fermo rifiuto di prendersela o accusare indistintamente tutti i tedeschi: "Deutsche haben Millionen Juden ermordet. Deutsche Menschen waren es aber auch, die, ihr Leben aufs Spiel setzend, große Opfer gebracht haben, um mir durchzuhelfen" (UG 398) (con la sigla UG sono indicate le citazioni tratte dall'edizione tedesca, con la sigla CL quelle tratte dalla traduzione italiana). Al giudizio intenzionalmente differenziato che

e al meno scontato valore estetico del testo, dato dalla sua leggibilità e godibilità per così dire romanzesca, si somma un valore di natura squisitamente linguistica sul quale intendo concentrarmi in questa sede. La peculiarità della testimonianza di Marie – diario orale reso a posteriori e quindi trascritto, verificato e rielaborato<sup>3</sup> – coinvolge infatti il linguaggio stesso della narrazione, che fornisce una sorta di mappatura sociale e linguistica della Berlino dei primi anni Quaranta: le sue estenuanti peregrinazioni urbane alla ricerca di una sistemazione la portano infatti a incontrare persone di varia estrazione sociale, ciascuna delle quali, nei dialoghi di cui il racconto è intessuto, si esprime nel proprio dialetto. Dal berlinese stretto del proletariato urbano alla *Umgangssprache*, la lingua colloquiale talora contaminata da dialettismi delle conversazioni quotidiane, allo *Standarddeutsch*, il tedesco impiegato dai *Bildungsbürger* nelle situazioni più formali, lo spettro variazionale è quanto mai ampio e variegato, sia sul livello diatopico che sui livelli diastratico e diafasico. *Untergetaucht* è un'opera polifonica nella quale la rappresentazione del reale è affidata in larga parte a un linguaggio mimetico; un testo, quindi, che pone varie sfide in ambito traduttivo, soprattutto in riferimento all'adeguatezza sociolinguistica della traduzione (Berruto 2010: 900).

Sulla base della mia esperienza traduttiva, mi propongo di analizzare *Untergetaucht* in riferimento alla sua stratificazione sociolinguistica individuando i fenomeni variazionali più significativi sui vari livelli di descrizione della lingua (par. 2); mi soffermerò successivamente su alcuni aspetti rilevanti in ottica traduttiva spiegando quali strategie ho adottato in relazione alla resa dell'oralità e del substandard (par. 3).

### 1. Varietà e traduzione

Coloro che, a vario titolo, si sono occupati del problema dell'adeguatezza sociolinguistica posto dalla traduzione di testi mistilingui, nei quali co-occorrono diverse varietà di lingua, concordano sulla fondamentale intraducibilità della marcatezza diatopica quando essa svolge primariamente la funzione di indicatore di provenienza o è strumentale a collocare nello spazio il parlante o la vicenda narrata: qualsiasi varietà regionale o locale implica infatti una precisa collocazione geografica e una concomitante connotazione sociale o situazionale (Berruto 2010: 901, Schreiber 2007: 461)<sup>4</sup>.

Marie dà dei tedeschi si accompagna un atteggiamento critico e altrettanto diversificato nei confronti degli ebrei, che risultano classificati, per così dire, in tre categorie: i rassegnati, i degradati e i clandestini. Al primo gruppo, di cui fanno parte molti dei suoi familiari e conoscenti, Marie rimprovera l'ubbidienza supina nei confronti dell'autorità, anche quando questa impartisce ordini assurdi e crudeli; nel secondo gruppo vi sono gli ebrei omologati al sistema e i collaborazionisti, informatori al soldo del regime; del terzo gruppo, infine, fanno parte coloro che, come lei, vogliono e cercano di sopravvivere.

<sup>3</sup> Come spiega nella postfazione il figlio, lo storico Hermann Simon, per lungo tempo Marie si rifiuta di raccontare la propria storia, serbandosi un silenzio pressoché assoluto circa gli anni trascorsi in clandestinità. Il 26 dicembre '97, non volendo arrendersi ai suoi ostinati rifiuti, egli si presenta a casa dei genitori posando provocatoriamente un registratore sul tavolo; hanno così inizio le rievocazioni di Marie, registrate su settantasette cassette: nel corso di sedute della durata di circa un'ora la donna ripercorre la sua biografia dal '40 al '45, mentre il figlio conduce in parallelo approfondite ricerche per verificare quanto da lei raccontato. Dalle oltre novecento pagine di trascrizione l'autrice e giornalista Irene Stratenwerth ha tratto il testo dato alle stampe.

<sup>4</sup> Anche Moshe Kahn, vincitore nel 2015 del Premio italo-tedesco per la traduzione di *Horcynus Orca* di Stefano d'Arrigo e traduttore esperto nella resa di testi particolarmente complessi dal punto di vista sociolinguistico, ritiene la resa di un dialetto della lingua di partenza con un dialetto della lingua di arrivo una strada non percorribile, dal momento che tale scelta comporta una falsificazione dell'atmosfera e delle intenzioni originali; i dialetti a suo avviso non devono essere tradotti, bensì "trattati": non esiste

Cruciale per il superamento di questa impasse è la sovrapposizione di variazione diastratica – in alcuni casi inscindibile dalla dimensione diatopica – e variazione diafasica che si verifica quando espressioni popolari e/o regionalmente marcate vengono impiegate di proposito in funzione espressiva, ovvero come *marker* diafasici<sup>5</sup>, perdendo la loro funzione di *indicatori*, cioè di marche di provenienza sociale e/o regionale usate in modo inconsapevole dai parlanti<sup>6</sup>. Quando caratteristiche diatopiche hanno una (prevalente o esclusiva) valenza diastratica o diafasica (quando cioè un dialetto svolge la funzione di socioletto o denota un certo registro in quanto il suo impiego è legato a un certo gruppo sociale o a una certa situazione comunicativa), allora la loro traducibilità è garantita dall'esistenza, nella lingua di arrivo, di espressioni equivalenti in termini di marcatezza diastratica e diafasica. In altre parole, è possibile tradurre elementi substandard della lingua di partenza in relazione a una certa dimensione di variazione con elementi della lingua di arrivo che presentino un genere di marcatezza sociolinguistica diverso, e dunque, per esempio, elementi dialettali con elementi tipici del parlato familiare o colloquiale (forme discorsive, aferetiche, ecc.), con un trasferimento della marcatezza diatopica su quella diastratica o diafasica: la perdita del dialetto viene compensata in questo modo da una marcatura in termini di lingua parlata incolta e trascurata. Tale soluzione, pur non consentendo il raggiungimento di un'equivalenza sociolinguistica, consente il mantenimento dell'opposizione variazionale fra gli elementi marcati e quelli non marcati di un testo, e con ciò il conseguimento di un'adeguatezza sociolinguistica.

In consonanza con queste osservazioni, nella prassi traduttiva corrente si rileva una tendenza a trasferire la marcatezza diatopica su quella diafasica e diastratica (Albrecht 2005: 234). Ciò risulta confermato, ad esempio, dalla traduzione tedesca del romanzo di Pasolini *Ragazzi di vita*: al fine di rendere le 'misure' linguistiche dell'originale, Moshe Kahn cerca un equilibrio fra adattamento e rifacimento, optando per un linguaggio gergale senza specifici connotati diatopici ma con chiara valenza diastratica, un gergo largamente comprensibile al pubblico di arrivo in grado al contempo di veicolare il colore locale italiano (Baumann 2009). Nello sforzo di rendere le idiosincrasie e l'ampio spettro variazionale del testo di partenza la nuova traduzione della *Blechtrommel* fa per contro diffuso ricorso a indicatori diatopici oltre che diastratici, tuttavia con una quasi esclusiva concentrazione dei tratti di marcatezza sul livello lessicale a fronte di una distribuzione più diversificata nell'originale, a riprova di quanto sia

---

infatti una regola universalmente valida da seguire quanto piuttosto una pluralità di approcci da valutare e fra cui scegliere in base al testo che si traduce (Kahn 2011: 104).

<sup>5</sup> Mi riferisco a quelle espressioni marcate in diatopia che sono entrate a far parte della lingua colloquiale sovraregionale, e che vanno dunque interpretate non come indicatori di provenienza, ma come marche diafasiche stilistiche o di registro. Penso, in relazione al repertorio linguistico italiano, a una serie di dialettismi che si sono diffusi proprio in virtù del loro valore espressivo (è il caso di termini quali il veneto *sghei* o il napoletano *scugnizzo*, nonché di un gran numero di romaneschismi, molti dei quali uscenti in *-arol/-a*, *-arolo/-a* e *-arello/-a*, come *cravattaro* e *gattara*); si tratta in prevalenza di sostantivi, ma non mancano gli aggettivi (napoletano *sgarrupato* o settentrionale *sbragato*), i verbi (romanesco *sgamare* o centromeridionale *attizzare*), i fraseologismi (piemontese *battere la fiacca* o napoletano *finire a tarallucci e vino*) o, ancora, i dialettismi morfosintattici (*un attimino* con valore avverbiale, *piuttosto che* nel senso di 'oppure' o la costruzione *che + verbo + a fare?*, di matrice romana e meridionale ([http://www.treccani.it/enciclopedia/dialettismi\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/dialettismi_(Enciclopedia-dell'Italiano)/), ultimo accesso: 19.04.2018).

<sup>6</sup> La terminologia è ripresa da Albrecht (2005: 233, 239), il quale mette in rilievo come uno stesso termine possa fungere sia da *marker* diafasico (quando se ne fa un uso occasionale e intenzionale, per lo più con valore spregiativo), sia da indicatore diastratico (quando è impiegato invece in modo abituale e inconsapevole, non strumentale).

problematico il reperimento di equivalenti tramite i quali restituire la multiplanarità della variazione dei testi originali (Costa 2015).

Va tenuta presente, inoltre, la particolarità della situazione sociolinguistica italiana, la cui articolazione è fortemente ancorata al livello diatopico e che, solo in tempi relativamente recenti, ha visto il formarsi di una lingua colloquiale abbastanza uniforme a livello sovragregionale (Albrecht 2005: 243)<sup>7</sup>. Nella lingua italiana diatopia, diastratia e diafasia vengono spesso a sommarsi, con il risultato che una varietà marcatamente regionale corrisponde, per lo più, a una varietà diastratica e diafasica bassa (senza contare che la regionalità tende a caricarsi di valori simbolici in diastratia e diafasia); la dimensione diatopica è concomitante e al tempo stesso precedente, e dunque in un certo senso anche prevalente, rispetto alla dimensione diafasica e diastratica: l'italiano popolare o colloquiale è cioè anche marcato diatopicamente e trasmette in primo luogo un significato simbolico regionale (Berruto 2010: 906-907).

Per quanto riguarda invece le forme impiegate in ambito letterario al fine di simulare l'oralità (e dunque la variazione diafasica), raramente le traduzioni esauriscono la gamma di strumenti linguistici e testuali impiegati nei testi originali. In altre parole, fenomeni che nei testi di partenza sono funzionali alla simulazione del parlato, nei testi di arrivo risultano ridotti, quando non del tutto assenti, nonché concentrati, di preferenza, sul livello lessicale e sintattico. Accanto a questo slittamento in direzione della lingua standard – causa da un lato di un livellamento nella caratterizzazione dei personaggi, dall'altro di uno spostamento del focus dal livello stilistico a quello contenutistico – si riscontra, inoltre, una disomogeneità dovuta all'impiego di moduli tipici dello scritto accanto a strutture caratteristiche del parlato (Schwitalla/Tiittula 2009: 240-245).

Nel paragrafo successivo analizzerò in che modo si realizza in *Untergetaucht* la mimesi del linguaggio, sia in termini di varietà sia per quanto riguarda più specificamente le forme di simulazione dell'oralità, per passare in seguito a descrivere come questi elementi sono stati trattati in sede traduttiva.

## 2. Un caleidoscopio di voci e di lingue

L'analisi sociolinguistica del testo si articolerà in due fasi: in un primo momento prenderò in considerazione il livello diegetico, sul quale avviene la narrazione retrospettiva degli eventi da parte di Marie; successivamente mi occuperò di analizzare i numerosi inserti dialogici presenti al suo interno.

La disamina dei fenomeni variazionali che caratterizzano il testo avverrà, sulla base delle categorie di analisi elaborate da Schwitalla/Tiittula (2009), attraverso l'individuazione degli indicatori di marcatezza sui vari livelli di descrizione della lingua (fonetico-grafemico, morfosintattico, lessicale e dialogico).

---

<sup>7</sup> Proprio come il tedesco, anche l'italiano è una “historisch verspätete Gemeinsprache[]”, una lingua cioè per la quale una uniformità linguistica sovragregionale è esistita per lungo tempo solo a livello di varietà standard, al contrario di francese e inglese, che hanno raggiunto lo stadio di lingua comune molto prima e per le quali esiste una uniformità sovragregionale anche nei socioletti popolari e nei registri informali.

### 2.1. Voce narrante

Marie racconta la sua storia<sup>8</sup> in prima persona rievocandola a posteriori in un lungo flashback modulato, in riferimento alla dimensione di variazione diafasica, in una lingua diretta, vicina al parlato, che riflette però al tempo stesso la sua cultura, di cui sono spia le associazioni colte<sup>9</sup> e le citazioni o, più spesso, le semplici menzioni di autori e opere di ambito filosofico, letterario, musicale e religioso<sup>10</sup> di cui è costellato il testo. Dal punto di vista più strettamente formale, indicatore di diastratia alta è, sul livello morfosintattico, l'uso del *Konjunktiv I* per la resa del discorso indiretto; quale significato abbia per Marie questa forma verbale – sorta di cifra identitaria del suo mondo sociale e familiare prebellico – lo esemplifica un episodio risalente alle prime settimane del dopoguerra: parlando con il proprietario del monolocale dove potrà cominciare una nuova vita, sente infatti, per la prima volta dopo tre lunghi anni, il “Konjunktiv der indirekten Rede [...]. Ich musste mich abwenden, damit er es nicht bemerkte: Die Wiederbegegnung mit einer Sprache, die mir aus meinem Elternhaus und der Schule sehr vertraut war, rührte mich zu Tränen” (UG 383).

La prossimità al parlato di cui si diceva si riflette, a livello fonetico-grafematico, in sporadiche riduzioni tipiche di uno stile informale (*raus, rausgerutscht*), a livello morfosintattico nel saltuario uso del pronome dimostrativo al posto del pronome personale (*sagte der*), nel prevalere di una sintassi piana, che si articola in frasi brevi con un andamento prevalentemente paratattico e nell'occasionale impiego di costruzioni marcate (quali ad esempio la topicalizzazione di elementi rematici: *Aber traurig war ich schon; Aufschreiben konnte ich dieses Paragraphenwerk nicht*).

<sup>8</sup> Marie nasce il 4 aprile 1922, figlia unica di genitori ebrei di origini russe cresciuti a Berlino Mitte. A un'infanzia spensierata fa seguito un'adolescenza segnata dal lutto per la morte della madre e dall'avvento del nazismo, che stravolge radicalmente la vita di lei e dell'intero nucleo familiare. Nell'estate del '40, subito dopo il diploma, viene reclutata come lavoratrice coatta alla Siemens. Nel '41, dopo l'improvvisa morte del padre e la deportazione dei suoi parenti più stretti, Marie, appena diciannovenne, rimane sola. Nel giugno '42 riesce fortunatamente a sottrarsi all'arresto della Gestapo ed entra in clandestinità: hanno così inizio i suoi vagabondaggi per i più svariati e improbabili milieus berlinesi alla ricerca di un rifugio sicuro (dal giugno '42 all'aprile '45 colleziona una ventina di sistemazioni diverse, tentando anche la fuga in Bulgaria con documenti falsi); a darle ospitalità sono ebrei e non ebrei, attivisti politici e convinti oppositori del regime così come suoi ignari sostenitori, oltre a semplici diseredati desiderosi di arrotondare le proprie misere entrate. Sopravvissuta anche alle bombe alleate, nell'agosto del '45 dalle campagne in cui aveva trovato rifugio Marie torna a Berlino, dove può finalmente ricominciare una vita normale.

<sup>9</sup> Di una sua collega della Siemens dall'aspetto molto gradevole Marie, ad esempio, dice: “Ich musste, wenn ich sie ansah, immer an Rubens denken” (UG 46); per via di com'è acconciata, paragona invece la custode della casa affacciata sulla Spree a un personaggio disegnato dall'illustratore tedesco Heinrich Zille: “Die Frau [...] sah mit ihrem hochgekämmten Haar und dem Dutt mitten auf dem Kopf aus wie eine Zillefigur” (UG 290).

<sup>10</sup> Da Goethe a Fontane, da Mozart a Haydn, da Socrate a Kant (la cui *Kritik der reinen Vernunft* ricorre nel testo per ben due volte): ponte ideale fra il passato prehitleriano e il futuro postbellico, nella follia della barbarie nazista tali figure rappresentano per Marie un punto di riferimento non soltanto culturale ma anche, e soprattutto, morale in quanto garanti di un mondo integro e incorrotto. Sarà proprio quest'altra Germania, alla fine della guerra, a risparmiarle la dolorosa scelta di una vera emigrazione: “Ich bin aus dem Deutschland Hitlers in das Goethes und Johann Sebastian Bachs ausgewandert und fühle mich in ihm sehr wohl” (UG 397, *Nachwort*), scriverà a un ex compagno di scuola.

Il livello sul quale si concentrano le marche di registro colloquiale è però senz'altro quello lessicale: accanto a particelle modali (*doch, ja, denn, mal*) ed espressioni di vaghezza (*Sache, Zeug, irgendwas, soundso, oder so ähnlich*) troviamo infatti numerosissime espressioni informali e gergali, molte delle quali con valore spregiativo, tipiche dell'uso familiare e quotidiano come, ad esempio, *quasseln* 'blaterare', *sich lümmeln* 'stravaccarsi', *kassieren* 'intascare', *einkassieren* 'mettere al fresco', *zutun* 'chiudere', *jdn anhimmeln* 'stravedere per qno', *auffliegen* 'andare monte', *ein viel zu gefährliches Pflaster* 'un posto troppo pericoloso', *Geflunker* 'frottole', *Schupo* abbreviazione colloquiale di *Schutzpolizist*, 'agente di pubblica sicurezza', *Greifer* 'piedi piatti', *Goldfasan* 'pezzo grosso del partito nazionalsocialista', *brauner Lump* 'canaglia nazista'; *Vieh* 'bestia', *Gesindel* 'gentaglia', *Widerling* 'schifoso', *Fatzke* 'bellimbusto', *Kauz* 'tipo stravagante', *Quirl* persona vivace, 'trottola', *Mauerblümchen* 'ragazza che fa tappezzeria', *Lieschen Müller* 'la donna media'. Alcune espressioni gergali sembrano impiegate nel preciso intento di colorire la narrazione incrementandone il realismo sociolinguistico, a fini documentaristici si potrebbe quasi dire, e, in consonanza con tale scopo, sono talora accompagnate da una sorta di glossa metalinguistica che ne specifica l'ambito d'uso, come mostrano i seguenti esempi: "dass sie, *wie man volkstümlich sagte*, sitzengeblieben war" (UG 279); "Sie hatte sich das Geld durch illegale Abtreibungen, *wie der Berliner Volksmund sagte*, zusammengekratzt" (UG 316)<sup>11</sup>.

Altrettanto numerose sono le espressioni idiomatiche quali, ad esempio, *auf den Strich gehen* 'battere il marciapiede', *jdn ans Messer liefern* 'tradire', *am laufenden Band* 'a tutto spiano', *es hinter sich haben* 'togliersi il dente', *vom Hundertsten ins Tausendste kommen* 'saltare di palo in frasca', *nach Strich und Faden* 'spudoratamente', *sich Hals über Kopf verlieben* 'innamorarsi perdutamente', *reden, wie einem der Schnabel gewachsen ist* 'parlare senza peli sulla lingua', *wie ein Schlot rauchen* 'fumare come un turco', *jdm einen Vogel zeigen* 'picchiare l'indice sulla tempia per dare del matto a qno', *nicht alle Tassen im Schrank haben*, 'avere qualche rotella fuori posto', *sich das Genick brechen* 'andare in malora', *Tränen lachen* 'sbellicarsi dalle risate', *jdn zappeln lassen* 'tenere qno sulla corda'. Fra gli idiomi presenti nel testo spiccano a livello sonoro alcune *Zwillingsformen* legate da allitterazione o da rima: *Knall und Fall, Hinz und Kunz, rank und schlank, tastend und tapernd* (tradotti rispettivamente dall'oggi al domani, a chiunque, agile e snella, a tastoni). Conta nel testo ben quattro occorrenze la locuzione *jdm läuft das Wasser im Mund(e) zusammen* 'a qno viene l'acquolina in bocca', cifra linguistica della fame patita da Marie per lunghi periodi della sua esistenza clandestina.

Ulteriori indicatori diafasici sono poi alcuni volgarismi (p. es. *Nutte* 'puttana', *jdm geht der Arsch auf Grundeis* 'qno ha la strizza al culo') e talune varianti regionali (p. es. *Mostrich* per *Senf* o *Stampe* per *Kneipe*, quest'ultimo geosinonimo con valore spregiativo impiegato in riferimento a locali di periferia frequentati da gente di basso rango; mentre il primo connota Marie come parlante tedescofona di area nordorientale, il secondo la identifica più precisamente come berlinese).

Sempre sul livello diafasico, a conferire alla lingua di Marie espressività e un tono disinvolto quando non apertamente scanzonato contribuiscono alcuni neologismi, termini fantasiosi creati *ad hoc* per trasmettere in maniera iconicamente efficace un concetto o un'immagine: "Und dann sprang mich ein *Gedankenköter* an und bellte mir ins Ohr, was ich den beiden Frauen sagen sollte" (UG 228); "Hollywood-Traumarzt" (UG 216); "die reinste

<sup>11</sup> Sia qui che nelle citazioni che seguono l'enfasi indicata dal corsivo è mia.

Klatschzentrale” (UG 181)<sup>12</sup>. A un uso analogamente ludico e suggestivo, plastico della lingua sono riconducibili anche le numerosissime voci aggettivali composte (*waschecht, bildhübsch, kälbchenhaft, mutterseelenallein, schwerreich, schneeweiß, pechrabenschwarz, quittegelb, krebsrot*), le quali riflettono un intento espressivo che non si accontenta di comunicare una caratteristica, ma che mira a evocare un'immagine tangibile, legando tale caratteristica a qualcosa di concreto. L'impiego di una lingua suggestiva ed emotivamente carica (e dunque di idiomi, espressioni gergali, aggettivi composti enfatici con un chiaro valore referenziale) tende d'altra parte a coincidere nella narrazione a momenti emotivamente intensi. Si consideri, a mo' di esempio, l'accumulo di elementi lessicali di questo genere nel seguente passo (la guerra è finita e Marie si presenta a un colloquio di lavoro; il suo interlocutore ha ancora davanti a sé la colazione, pressoché intatta): “Ich musste den Kopf senken, um mir nicht anmerken zu lassen, dass mir das Wasser im Munde zusammenlief. Es war schneeweißes Weißbrot, wie ich es seit Jahr und Tag nicht gesehen hatte, mit Butter darauf und sogar belegt: eine unvorstellbare Kostbarkeit” (UG 370); seppur nella prosaicità della situazione, si condensano le esperienze di vita diametralmente opposte di Marie e di quell'uomo, un ebreo emigrato *in extremis*<sup>13</sup>.

Dal punto di vista della variazione diacronica ricorrono nel tessuto diegetico alcuni termini attraverso i quali trova espressione la specificità storico-culturale del testo: mi riferisco a una serie di composti sostantivali binominali nei quali il determinante – *Kriegs-* o *Vorkriegs-* – serve, oltre che a collocare temporalmente il determinato, a darne una valutazione qualitativa. Tali formazioni danno la misura di quanto l'esperienza bellica rappresenti una cesura nella vita della gente, anche per quanto riguarda le sue abitudini di consumo: a garantire la qualità di un abito, di un sapone, di un tipo di carta o del carbone è cioè proprio il fatto di risalire al periodo antecedente la guerra (si noti, negli esempi che seguono, l'accumulo di aggettivi positivi che accompagna tali composti):

- (1) “Die Frau trug ein tadelloses Maßkostüm, Vorkriegsqualität, feinstes englisches Tuch [...]” (UG 96)
- (2) “Sie hatte extra ein Stück feinsten, wohlriechender Vorkriegsseife herausgesucht.” (UG 176)
- (3) “Ich schrieb sie in ein schönes dickes Wachstumheft aus edelstem Vorkriegspapier [...]” (UG 289-290)
- (4) “ob wir etwa ihre guten Vorkriegskohlen verfeuerten.” (UG 294)

Tanto sono ambiti e pregiati i prodotti anteguerra, quanto sono scadenti i prodotti del tempo di guerra, anch'essi inseriti all'interno di analoghi composti: *Kriegsbier, Kriegsbrot, Kriegsseife*, ecc. Anche in questo caso, alla funzione di denotazione temporale si somma un valore connotativo spregiativo:

<sup>12</sup> Che ho tradotto rispettivamente: “In quel momento ebbi un'illuminazione: un cagnaccio rognoso mi saltò addosso abbaiaudomi all'orecchio cosa avrei dovuto dire” (CL 182); “dottore dei sogni in stile hollywoodiano” (CL 173); “un vero e proprio gazzettino di quartiere” (CL 144).

<sup>13</sup> L'uso non convenzionale, ludico della lingua si riflette anche nei nomignoli che Marie è solita affibbiare ad amici e conoscenti (p. es. *das Kastanienmädchen/la ragazza delle castagne, die Fliehende/la sfuggente, das Dreiperückenmädchen/la ragazza dalla tre parrucche*) e nella rivisitazione di canzoni per bambini della tradizione popolare (p. es. *Hänschen Klein*), canti politici (dopo il cessato allarme che fa seguito ai bombardamenti, Marie intona fra sé e sé la canzone di Horst Wessel, inno del partito nazionalsocialista, sostituendo alle parole originali il detto biblico *Qui sème le vent récolte la tempête*: i tedeschi che avevano appoggiato Hitler non potevano certo lagnarsi delle bombe alleate) e poesie (nel consolare il figlio della donna che la ospita, membro delle SA, Marie esprime il paradosso e l'ironia della situazione parodiando fra sé e sé la poesia di Goethe *An den Mond*: “Selig, wer sich vor der Welt ohne Hass verschließt, die SA [invece di: einen Freund] am Busen hält und mit ihr genießt”, UG 295).

- (5) “Ich fand die Kneipe widerlich und das Kriegsbier auch.” (UG 315)  
 (6) “Ich schickte ihr daraufhin eins der Kriegsrezepte, die nur dazu taugten, aus unzureichenden Zutaten kaum genießbare Speisen herzustellen.” (UG 319)  
 (7) “das gallebittere Zeug [war] ein minderwertiges Kriegspuddingpulver.” (UG 364)

Altro termine emblematico del periodo bellico che rappresenta un vero e proprio *Leitmotiv* della narrazione è il composto *Kaffee-Ersatz* ‘surrogato di caffè’ (che conta nel testo ben ventiquattro occorrenze), bevanda tipica durante la guerra, quando il caffè vero era merce dapprima rarissima e poi del tutto introvabile. Composto a sua volta produttivo, da esso deriva la *Kaffee-Ersatz-Gesellschaft* che, oltre a indicare un gruppo di persone che si riunisce a bere il surrogato di caffè, assume nel passo in cui Marie descrive quale disprezzo le suscitassero gli operai ebrei incontrati in quello che un tempo era uno dei caffè più eleganti di tutta Berlino – con in testa quel berretto da sci che tanto le ricordava il copricapo delle SA, simbolo esteriore della loro omologazione – un significato inequivocabilmente morale: “Was ich wahrnahm”, ricorda Marie, “war kein äußerer Dreck, sondern der innere Schmutz dieser Kaffee-Ersatz-Gesellschaft” (UG 88); forzando un po’ la lettera del testo originale ma nel tentativo di renderne appieno il senso, ho interpretato qui il composto in senso figurato: “Ciò che percepivo non era una sporcizia esteriore, ma il sudiciume interiore di quel surrogato di società” (CL 69)<sup>14</sup>. Emblematico del periodo bellico è anche il verbo *hamstern*, riferito all’abitudine della gente di fare incetta di generi alimentari per via della costante penuria di prodotti nei negozi (“Hamstern war das Gebot der Stunde”, UG 347), presente nel testo anche in forma nominale come determinante del composto *Hamsterware*.

Ancora in relazione alla variazione sull’asse diacronico, si osserva nella narrazione di Marie il ricorso a numerosissime “etichette politiche”, la cui frequenza è ricollegabile all’eccezionalità del periodo storico e alla sua condizione di clandestina: individuare e definire l’identità politica di chi aveva davanti era letteralmente di vitale importanza. Tali etichette – costituite per lo più da sintagmi formati da un sostantivo preceduto da una voce aggettivale<sup>15</sup> – rispecchiano la spaccatura politica della società del tempo e sono pertanto connotate positivamente se riferite allo spettro politico antinazista, negativamente se riferite a quello nazista<sup>16</sup>. Fra le prime citiamo: *bewährte Antifaschistin/valente antifascista*, *unbeirrbarer Kommunistin/comunista dura e pura*, *vehemente Nazigegnerin/irriducibile antinazista*, *zuverlässige Antifaschistin/affidabile antifascista*; fra le seconde: *so ein furchtbarer Nazi/un nazista così feroce*, *fanatische Nazis/nazisti fanatici*, *begeisterte Nazi-Anhängerin/fervida sostenitrice del nazismo* e *eine ausgesprochene Nazisse/una nazista dichiarata* (il termine colloquiale *Nazisse* – che potrebbe forse essere anche reso con l’alterato ‘nazistona’ – di uso piuttosto raro, conta nel testo ben sette occorrenze). A completare lo spettro politico e sociale

<sup>14</sup> Ho tradotto invece con una parafrasi letterale l’altra occorrenza del termine, che ha una valenza chiaramente referenziale: “Beim ersten Mal nahmen wir an dieser Kaffee-Ersatz-Gesellschaft in der Küche noch teil” (UG 285), “La prima volta rimanemmo in cucina a sorseggiare un surrogato di caffè insieme a loro” (CL 227).

<sup>15</sup> In singoli casi ricorrono sostantivi composti – p. es. *Groß-Nazi/nazista di un certo calibro* o *gerarca nazista*, *Scheißnazi/nazista di merda* – o sintagmi nominali in cui la collocazione politica è veicolata dall’aggettivo, come *nazistische Erpresserin/ricattatrice nazista*.

<sup>16</sup> Da rilevare, tuttavia, come uno stesso aggettivo (ad es. *leidenschaftlich*) intensifichi sia epiteti negativi che positivi: *leidenschaftliche Nazigegnerin/antinazista sfegatata*, *leidenschaftliche Nazisse/nazista sfegatata*; *dezidierte Nazigegnerin/antinazista convinta*, *dezidierten Nazi und Sadisten/sadico e nazista*.



dell'epoca vi sono poi coloro che non stanno né da una parte né dall'altra, quelli che Marie definisce *weder Nazis noch Nazigeegner*, né nazisti né antinazisti.

Nel tessuto diegetico ricorrono poi alcuni indicatori diastratici che identificano Marie come membro della comunità ebraica, ovvero i termini di origine jiddisch *meschugge*, nella locuzione *jdn meschugge machen* 'far ammattire qno', *Jiddene*, 'donna ebrea', e *Pflaumenzimmes*, il nome del prelibato arrosto di manzo con contorno di prugne secche che la zia Grete era solita preparare. L'identità culturale di Marie si esprime inoltre attraverso una cospicua presenza di espressioni ebraiche indicanti preghiere (*Kaddisch*), festività (*Seder*, *Pessach*), riti e consuetudini (*Schiwa*, *Minjan*, *Kaschrut*), oggetti sacri o tipici dell'ebraismo (*Afikaumon*, *Mazze*) e testi della tradizione (*Pirke Owaus*).

Ad arricchire sul livello diafasico – questa volta in relazione alla sfera degli argomenti – lo spettro di varietà linguistiche di cui si compone il testo vi sono poi una serie di *Fachbegriffe* relativi, fra l'altro, all'ambito militare e bellico (il più rappresentato, con un lungo elenco di vocaboli quali *Flakschütze*, *Stechschritt*, *Marschbefehl*, *Bomber*, *Brandbombe*, *Sprengbombe*, *Luftschutzkeller*, *Luftschutzwart*, *Splittergraben*, *Volkssturm*, *Panzerfaust*<sup>17</sup>), al mondo della fabbrica (*Boley-Werkbänke*, *Mutter*, *Innengewinde*, tutti termini di quel *Fabrikjargon* con cui Marie familiarizza durante il periodo di lavoro coatto presso la Siemens), all'acrobatica, ambiente con il quale entra in contatto soggiornando per due volte presso Camilla Fiochi, "antinazista sfegatata" e fondatrice di una compagnia circense (fra gli altri, *Bogen*, *ikarische Spiele*, *Grätsch*, *Spagat*, *Longe*), e all'ambito gastronomico (fra questi ultimi mi limito a citarne due particolarmente emblematici del periodo bellico: *d[ie] übliche[]*, *kaum genießbare[] sogenante[] Vierfrucht marmelade*, reso in traduzione come *la solita marmellata ai quattro frutti*, *una gelatina appena commestibile*, e *Kommissbrot*, il pane scuro di cui si nutrivano i soldati durante la guerra, tradotto come *forma di pane militare*).

## 2.2. Dialoghi

A delineare il variegato microcosmo sociolinguistico della Berlino dell'epoca sono in massima parte gli scambi dialogici di cui è intessuta la narrazione. Tali inserti di lingua parlata si caratterizzano per uno spiccato mimetismo: ciascuna delle figure che prende la parola si esprime nel proprio idioletto, in una lingua cioè che reca le tracce del milieu di provenienza, per usare una parola cara a Marie<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Questi due ultimi termini ricorrono all'interno di un passo interessante in ottica traduttiva, poiché incentrato su un gioco di parole scaturito dal loro fraintendimento da parte della vecchia Blase, la donna presso la quale Marie abita nel caseggiato Am Oberbaum; in traduzione si è intervenuto, come segnalato dalle porzioni di testo in corsivo, spiegando sia i due vocaboli oggetto di fraintendimento, sia i due *Komposita* foneticamente affini: "»der Führer wird die Wende herbeizwingen, er hat den Volks-Turm aufgeboden.« Sie hatte statt Volkssturm »Volks-Turm« verstanden und sich gleich noch mal verhört: Sie berichtete mir nämlich, dass jeder dieser Volks-Turm-Männer mit einer »Panzerfrau« ausgerüstet würde" (UG 331); "Il Führer imporrà una svolta, ha mobilitato il Volks-Turm –. Invece di *Volkssturm*, *la milizia popolare creata per dare manforte alla Wehrmacht*, aveva capito *Volks-Turm*, *la torre del popolo*; subito dopo mi raccontò che ciascuno degli uomini arruolati sarebbe stato provvisto di una *Panzerfrau*. Di nuovo aveva frainteso: invece che *Panzerfaust*, *il lanciarazzi anticarro*, aveva capito *Panzerfrau*, *donna corazzata*" (CL 264).

<sup>18</sup> L'attenzione per il linguaggio che informa la narrazione di Marie rispecchia, del resto, il ruolo cruciale che esso gioca nella sua stessa esperienza di vita: la precarietà esistenziale nella quale, in quanto clandestina, è costretta a vivere le impone infatti non solo di tenere a freno le proprie emozioni e reazioni, ma anche di esprimersi in modo appropriato, impiegando un linguaggio perfettamente calibrato

Sul livello diatopico si osserva una diffusa presenza del *Berlinerisch*, il dialetto berlinese – che tende a corrispondere a una bassa diastratia, ma che contamina però anche il parlato delle classi sociali più colte –, e quella, decisamente più marginale, del dialetto di Magdeburgo. Sul livello diastratico si colloca il gergo delle prostitute, lo *Hurenjargon* parlato dalla vicina di casa e amica Lotte, vale a dire un berlinese strettissimo (uno dei tanti casi di commistione tra le dimensioni diastratica e diatopica); *das feine Hochdeutsch*, il tedesco colto contaminato da termini jiddisch ed ebraici della *Bildungsbürgertum* ebraica, parlato da Marie e dai suoi familiari e conoscenti, e alcune varianti di *Ausländerdeutsch*, lo xenoletto parlato da stranieri di diversa provenienza. Sul livello diafasico si avvicendano, infine, una vasta gamma di registri, dalla lingua colloquiale delle conversazioni quotidiane al parlato colto delle situazioni più formali.

Nelle conversazioni rievocate da Marie si intrecciano così diverse varietà di tedesco che possono essere collocate su un *continuum* che va da un massimo di formalità e standardizzazione linguistica a un massimo di marcatezza nelle varie dimensioni di variazione.

Al primo dei due estremi troviamo il tedesco standard, impiegato dalle persone istruite e dalle autorità in situazioni normate dal punto di vista linguistico. Sorta di locuzione distintiva di tale varietà è, nel testo, l'espressione *Gestatten Sie* 'mi consente', impiegato come intercalare o, più spesso, come formula di cortesia per introdurre una domanda, che ricorre come vero e proprio indicatore diafasico di un registro sorvegliato. A usarla sono, significativamente, la collega musicologa di Marie, un *hochgebildete[r] Herr[]*, ovvero il padre di una delle poche colleghe della Siemens con una formazione universitaria, e Marie stessa (che impiega tale formula in due occasioni: all'ufficio di collocamento per rivolgersi a un funzionario e in un caffè frequentato da ebrei proletari (vd. par. 2.1.): qui, assalita da un moto di disgusto per quella gente ai suoi occhi moralmente corrotta e rassegnata al proprio destino, si rivolge all'unico signore nel locale che non indossa il berretto da sci bensì un cappello impiegando un registro ostentatamente formale, esprimendo cioè anche a livello linguistico la sua distanza interiore rispetto agli avventori del locale: "»Gestatten Sie eine Frage, ist das Ihr Hut?« [...] »Darf ich Sie um einen Gefallen bitten? Würden Sie mich aus diesem Lokal hinausbegleiten, nur bis auf die Straße?«", UG 88). Il fatto che tale varietà sia quantitativamente la meno rappresentata appare ovvio, se pensiamo alle esperienze fatte da Marie durante il periodo trascorso nell'illegalità e agli ambienti sociali frequentati, per lo più proletari o piccolo-borghesi.

A prevalere negli scambi fra Marie e la gente è, infatti, una lingua colloquiale vicina allo standard priva di coloriture dialettali. Ricorrono nell'ambito di tale varietà alcune forme tipiche del parlato, come ad esempio le *deklarative Fragen*, e fenomeni quali la contrazione dell'articolo indeterminativo, accanto all'impiego intensivo di particelle modali e all'uso del pronome dimostrativo al posto del pronome personale (si consideri a mo' di esempio il seguente passo, caratterizzato dall'accumulo di diversi indicatori: "»Warum denn ich? Wir füttern hier 'ne fremde Person mit durch, lass die doch Brot holen gehen", UG 253).

Accanto a tale varietà non marcata sul livello diatopico è rappresentata, sebbene in misura minore, la lingua colloquiale colorita di elementi dialettali. Con un misto di *Umgangssprache* e dialetto si esprimono ad esempio nel caseggiato sulla Sprea, dove Marie abita tra l'aprile del '43 e il febbraio del '45, sia i vicini ("»Det Frollein ist doch zu nett", UG 317) sia, in alcune occasioni, Luise Blase, l'anziana padrona di casa ("»Nee, Forelle, det kennt man nich'«", UG 279). Fenomeno tipico di questa varietà più popolare è il cosiddetto dativo di possesso per indicare appartenenza, che ritroviamo nell'eloquio di individui di estrazione proletaria. Anche

---

sull'interlocutore di turno: "»Oft sehnte ich mich nach Verhältnissen, in denen ich mich nicht taktisch verhalten musste", ricorda infatti. "»Ich wollte endlich wieder einmal so reden, wie mir der Schnabel gewachsen war, und nicht jede Vokabel daraufhin prüfen, ob sie zum Wortschatz meiner Gesprächspartner passte oder deren Gefühle verletzte" (UG 249).

nella famiglia borghese di Marie si parla, d'altra parte, un tedesco contaminato da dialettismi (come mostra la seguente battuta della zia Grete: "»Ja, nu weißte, es is neukoscher«", UG 30).

All'altra estremità del *continuum* troviamo, infine, il *Berlinerisch*, che nel resoconto di Marie non è soltanto funzionale al realismo linguistico della narrazione, ma si carica anche di una forte valenza emotiva<sup>19</sup>. In più occasioni Marie ribadisce infatti il suo legame non solo con la città di Berlino, il luogo dove è nata e cresciuta, ma anche con la sua lingua<sup>20</sup>; con piacere ascolta i racconti in berlinese di Luise Blase, e con altrettanto, divertito piacere legge il cartello che si ritrova davanti mettendo piede per la prima volta nel caseggiato sulla Sprea: "»*Wejens die Alerme bleibt die Kellerdüre offen.*« Ich hatte meine Freude an dieser großartigen phonetischen Schreibweise echt berlinerischer Aussprache" (UG 264), commenta, interpretando quella scritta come benvenuto e segno di buon auspicio a un tempo. Lei stessa si esprime in dialetto, talvolta, parlando fra sé e sé<sup>21</sup> così come nell'incontrare, alla fine della guerra, una conoscente sopravvissuta come lei in clandestinità. "Ich hatte diesen Dialekt in den letzten drei Jahren lieben gelernt", spiega poi. "Es war die Sprache der Leute, die halfen. Das feine Hochdeutsch hingegen hatte sich nicht bewährt. Es war vor allem das deutsche Bildungsbürgertum, das versagt hatte" (UG 387). Il berlinese quindi come cifra identitaria di quella fetta di società grazie alla quale Marie e, con lei, molti altri ebrei avevano potuto salvarsi.

A parlare in dialetto sono i clienti dello studio legale del padre, membri del proletariato ebraico e non, i domestici di casa Jalowicz Simon, alcune delle colleghe operaie alla Siemens, la gente che incontra per strada, i poliziotti a cui chiede informazioni, così come molti di coloro che le danno ospitalità. L'uso del dialetto si rivela quindi trasversale alle varie classi sociali, con un maggior radicamento negli strati sociali meno abbienti; il grado di istruzione si riflette nella capacità dei parlanti colti di selezionare la varietà linguistica più opportuna tra quelle padroneggiate (*Berlinerisch*, *Umgangssprache*, *Standarddeutsch*) a seconda della situazione comunicativa. Una competenza linguistica che Marie dimostra di padroneggiare egregiamente<sup>22</sup>,

<sup>19</sup> Il dialetto ha talora anche una funzione comica e ricorre in una serie di aneddoti raccontati da Marie, come ad esempio quello riguardante una visita a conoscenti: "Wo es um Tiefreligiöses ging, berlinert ein anständiger Mensch nicht. Herr Tschoepe übertrieb es aber etwas: *Er sprach auch dort ein »g«, wo eigentlich ein »j« hingehört.* Also erklärte er: »Unser Herr Jesus«, und nun plötzlich erregt, »ist for de janze Menschheit ant Kreuz jeschlagen worden.« Dieser Kontrast ließ mich beinahe vor Lachen explodieren" (UG 243); in traduzione si è ritenuto opportuno inserire una glossa metalinguistica che esplicitasse l'uso del dialetto, sostituendo la precisazione contenuta nell'originale circa la pronuncia della 'g' con una considerazione più generica (le porzioni di testo in questione sono evidenziate in corsivo): "Quando si affrontano questioni religiose di un certo peso una persona perbene non parla in dialetto; il signor Tschoepe esagerava tuttavia un tantino, *finendo per sbagliare a forza di correggersi*: – Il nostro signore Ghesu, – esordì *prestando una cura particolare alla pronuncia*; poi, di colpo tutto infervorato: – È stato crocifisso per l'intera umanità! – *proferì in berlinese stretto*. Questo contrasto mi faceva morire dal ridere" (CL 194).

<sup>20</sup> Marie era cresciuta in una colta famiglia di estrazione borghese, ma non certo sotto una campana di vetro: il suo primo apprendistato sociale e linguistico l'aveva svolto da piccola nella scuola elementare di quartiere, frequentata anche da gente molto povera; i genitori si erano infatti rifiutati di mandarla in un istituto privato: "Ich sollte das soziale Umfeld samt seiner Sprache – dem Berliner Dialekt – kennen und mich darin behaupten lernen" (UG 27). Una competenza sociolinguistica che si rivelerà decisiva per la sua futura sopravvivenza.

<sup>21</sup> "»Immer feste druff«" (GU 309), nessuna pietà, dice ad esempio in una sorta di intima esortazione rivolta agli aerei alleati che sganciano le loro bombe su Berlino, riconoscendo in loro la possibilità di sconfiggere il regime nazista.

<sup>22</sup> Tale competenza è anche tematizzata esplicitamente dalla stessa Marie, che si autoassegna un compito per reagire all'avvilimento e al disgusto provocati dalle condizioni in cui è costretta a vivere: "ich sagte mir: Ich bin nicht erstwer [...]. Ich bin eine Dame, eine Abiturientin und höhere Tochter. Ich

combinata con altrettanto notevoli capacità di improvvisazione, come dimostra in maniera esemplare la sua messinscena con i due agenti della Gestapo che una mattina si ritrova alla porta di casa.

Al fine di enucleare i tratti di marcatezza tipici del *Berlinerisch* e della *Umgangssprache* sui vari livelli di descrizione della lingua partirò proprio dall'analisi del brano in questione, particolarmente ricco di indicatori (accanto agli esempi estrapolati da questo passo citerò ulteriori esempi tratti da altre parti del testo):

«Ich tat so, als ob ich dem Mann glaubte, setzte ein schwachsinniges Grinsen auf und fragte: »Aber so 'ne Vernehmung, die kann doch 'ne ganze Stunde dauern, wa?«

»Ja«, sagt der, »ein Weilchen kann's schon dauern.«

»Ick hab nücht zu essen hier. Meine Nachbarin, die hier unten wohnt, im Tiefparterre, die hat immer Kaffe-Ersatz oda Kaffe uffm Herd stehn. Und die könnte mir ooch 'n Stücke Brot borgen. Dürf ick mir det holn? So in Unterrock ... Naja, mir sieht ja keena früh um sechse, und ... na, wegloofen kann ick Ihn' ja so bestimmt nich.«

[...]

Als ich die Wohnung verließ, sah ich noch, wie Frau Jacobsohn leichenblass wurde, den Mann in die Küche komplimentierte und sagte: »Ach, kommen Sie doch rein, nehmen Sie Platz, das dauert ja, wenn die sich da unten 'ne Stulle machen lässt.« Sie bugsierte ihn auf einen Stuhl und zog den Küchentisch davor, so dass er quasi eingesperrt war.

Unten im Hausflur stand der zweite Mann. Spontaner Rollenwechsel bei mir. Ohne die geringste Überlegung und Besinnung sagte ich: »Na, is denn so wat drinne!« – ich machte auf ordinäre junge Frau – »Ick will meine Klinke putzen, früh, bevor ick uff Arbeit jeh, und mein Kleiner, die kleene Kröte is erst zweenhalf Jahre, knallt ma de Türe zu. Jetzt muss ick so in Unterrock bei Schwiejamutta jehn und mir den andern Schlüssel borjen, und da steht doch schon een Kerl inn Hausflur und will poussieren! Is denn so wat drinne! Uff die Männer is keen Verlaß!«, und so weiter.

Der lachte sich halb tot, gab mir einen kleinen Klaps auf den Po und fand das großartig.

»Na«, sagte ich, »jetzt sieht ma ja kehna. In fünf Minuten bin ick zurück.« (UG 107-108)

### 2.2.1. Livello fonetico-grafematico

Su questo livello si rileva innanzitutto la resa grafematica del dialetto berlinese, stilizzato attraverso i seguenti tratti primari<sup>23</sup>:

- [o:] al posto di [au]: *wegloofen, ooch* (ma anche *och*), *Ooge*;
- [e:] al posto di [aI]: *keen, keena* (ma anche: *kehna*), *kleene, zweenhalf, een, Beene, eenmal, meene*;
- [k] al posto di [ç]: *ick*;
- [t] al posto di [s]: *wat, det, allet*;
- [u] al posto di [au]: *uffm, uff, druff, paß uff, ufs*;
- centralizzazione di [u] e [a] non accentate in [ə] o [e]: *kennste, det*;

---

stamme aus dem Bürgertum, wenn auch aus dem Bildungsbürgertum ohne Geld. Ich verordnete mir selbst ein Pensum, das ich täglich zu erfüllen hatte, und nannte es Arbeit. So erlegte ich mir auf, mir eine würdige, bildungsbürgerliche Umgangssprache zu erhalten. Ich beschloss, mein inneres Tagebuch in einer bestimmten Zeitspanne in literarischem Deutsch zu schreiben und in einer anderen Zeitspanne im gemeinsten Hurenjargon zu berlinern. Ich nahm mir vor, zeitweise in Hexametern zu denken und Älteres Deutsch zu gebrauchen, doch Letzteres musste ich aufgeben: Die Sprache des 18. und 19. Jahrhunderts konnte ich nicht korrekt anwenden, weil für mich kein einziges Buch aus dieser Zeit greifbar war. Und das ärgerte mich sehr» (UG 272-273).

<sup>23</sup> Cfr. Schwitalla 2009: 51-52.

- spirantizzazione di [g] in [j] in posizione iniziale e centrale, comune a molti dialetti basso-tedeschi: *janze, jeh, Schwiejamutta, borjen, ach Jott, jetroffen, elejant*.

Tipiche del dialetto berlinese, come pure del parlato veloce, sono anche le seguenti forme: *Se* per *Sie* e *de* per *die*; si osserva, in taluni casi, la sonorizzazione dell'occlusiva sorda [t] > [d] (*Vaddi, Kellerdüre*) e una singola occorrenza di vocale non arrotondata (*Dokter*). Si rileva, inoltre, il ricorso al "dialetto per gli occhi", ad esempio per rendere graficamente la pronuncia aperta del nesso [er]: *oda = oder, Schwiejamutta, aba = aber* o la pronuncia di [r] vocalica *wa = nicht wahr?*

Nelle parti dialogiche si osservano i seguenti fenomeni di riduzione lessicale e fonetica indicanti la velocità di elocuzione (più frequenti nelle battute in dialetto, essi sono presenti anche nel parlato colloquiale):

- riduzioni:
  - (afesi) [Umgangssprache] *was = etwas, so was, was = irgendetwas, rauf, ich gehe rein. Ich kriege den Chef rum;*
  - (sincope) [Umgangssprache] *d[a]rauf, ander[e]n, d[a]ran, die Jüd[i]sche; [Berlinerisch] hol[e]n, steh[e]n, jeh[e]n, ander[e]n, seh[e]n, woll[e]n, r[e]intrag[e]n;*
  - (apocope) [Umgangssprache] *ein jüdisch' Kind, kenn[e]; [Berlinerisch] is[t], nich[t], hab[e], Ihn'[en], jeh[e], ma[l] (knallt ma de Türe zu), ma[n] (jetzt sieht ma ja kehna), jetz[t] (accanto alla forma completa jetzt), da drin[en], nehm[e], hatt'[e], d[a]rin;*
- contrazione ed enclisi: [Umgangssprache] *ein Weilchen kann's schon dauern, wir werden's schon schaffen; [Berlinerisch] inn = in den, sehne = sehen sie, weißte = weißt du, kenntse = kennt sie, hatse = hat sie, studierste = studierst du, haste = hast du, kannste = kannst du;*
- riduzione dell'articolo: [Umgangssprache e Berlinerisch] *'ne = eine, 'n = ein.*

### 2.2.2. Livello morfosintattico

Nei passi dialettali si osserva talora l'uso del cosiddetto *Akkudativ*, consistente nel sincretismo dativo-accusativo tipico del berlinese e di altri dialetti e varietà colloquiali settentrionali (*mir sieht ja keena; für dir; Ick nehm ihr an Kopp*); ricorre inoltre in due occasioni il cosiddetto dativo di possesso per indicare appartenenza (*das is Puderbeutel sein Kopp!; er wohne schließlich in »seine Tochter ihr Haus«*).

In singoli casi si rileva l'uso dell'articolo determinativo davanti al cognome, avente valore spregiativo: *der Schröder* (anche nel discorso autoriale: *die Rödelzheimer*).

Sul livello più propriamente sintattico si osserva un orientamento alla lingua colloquiale con l'impiego di moduli tipici del parlato non sorvegliato e frequente ricorso a strutture segmentate:

- andamento paratattico: *Ach, kommen Sie doch rein, nehmen Sie Platz, das dauert ja; Und nun haben wir Geld und trinken;*
- deklarative Fragen: *Und, Sie waren krankgeschrieben?; Sie wundern sich, wo das Schild ist?; Du gehst ohne Stern?; Du kommst doch weiter zu unserem Jour fixe?;*
- proposizioni subordinate legate alla principale per asindeto con verbo in seconda posizione: *Goebbels hat gesagt, die Juden sind alle weg;*
- frasi dichiarative con Verberststellung: *Haben wir doch der Jüdschen eins ausgewischt; Weiß ich, aber ich muss alle kennenlernen; Ach Gott, sind Sie naiv; weiß ja keener, dass ick meine jesamte Jarderobe jerettet habe;*
- topicalizzazione di elementi rematici: *ein Weilchen kann's schon dauern; mir sieht ja keena früh um sechse; wegloofen kann ick Ihn' ja so bestimmt nich; Rausschmeißen muss man die Judensau; So nette Frauen als Einbrecher gibt's nicht;*

- Linksherausstellung: Aber so 'ne Vernehmung, die kann doch 'ne ganze Stunde dauern, wa?;
- Ausklammerung: Meine Nachbarin, die hier unten wohnt, im Tiefparterre; Ick will meine Klinke putzen, früh; Endlich kann man mal was tun gegen die Kanaken;
- incisi: mein Kleiner, die kleene Kröte is erst zweenhalf Jahre, knallt ma de Türe zu; wenn du überlebst, und ick jehe davon aus, denn studierste und wirst Dokter;
- elissi del soggetto: [Es] Tut mir leid; [Es] Wird sofort genehmigt; [Es] ist ja alles sehr traurig;
- uso della congiunzione subordinante *wie* al posto di *als* (dialetto): *Wie ick jung war, war ick kommunistisch jewesen.*

### 2.2.3. Livello lessicale e dialogico

Fenomeni lessicali e dialogici tipici del parlato sono:

- interiezioni:
  - (primarie) *oh, ach, ach so, ah, huhu;*
  - (secondarie) *um Gottes willen, ach Gott, welch ein Jammer, ach du Donner, pfui Teufel, Mensch;*
- particelle modali: *doch, ja, eben, denn, mal, schon, eben;*
- segnali discorsivi:
  - (presa di turno) *naja* (anche *na ja*), *na, na aber, also;*
  - (richiesta di attenzione) *schau mal, sehne, sehen Sie, paß uff;*
  - (controllo della ricezione del messaggio) *wa?;*
  - (accordo) *stimmt;*
- pronomi dimostrativo al posto del pronome personale: *die könnte mir ooch 'n Stücke Brot borgen; [die] schlagen uns alle tot;*
- deittici: *da, dort hinten.*

Sul livello più propriamente semantico la simulazione del parlato avviene attraverso l'impiego di:

- termini gergali ed espressioni colloquiali: *nee = nein, die kleene Kröte, Türe, poussieren, Klamotten, Kanaken* (qui impiegato per indicare una persona incolta, rozza), *Gesindel, Nazisse*; fra questi anche alcune varianti regionali tipiche del tedesco di area settentrionale, p. es. *Stulle*;
- volgarismi: *Wenn er sich so kurz nach dem Tode meiner geliebten Schwester erfrecht, dieses Hurstück ins Haus zu bringen* (qui in ironico contrasto con il verbo di registro formale *erfrechen* 'avere l'ardire di fare qsa'); *er will ganz Deutschland verscheißern*; parole terminanti con il suffisso *-erei*, aventi una connotazione negativa: *Bomberei, Krämereien, Scherereien*;
- diminutivi: *ein Weilchen*, anche di nomi propri: *Mariechen, Hanni, Hannchen, Luiselein* (tutti mantenuti in traduzione);
- fraseologismi: *is denn so wat drinne!; dann helfe ich dir keinen Handschlag; wären wir quitt miteinander; Allet in Ordnung: Jeh deiner Wege, det macht die besten Bäuche; Wir sind ja gleiche Brüder, gleiche Kappen;*
- espressioni di vaghezza: *Kennummer so und so.*

A livello dialogico si osservano inoltre numerose ripetizioni, precisazioni e riformulazioni: *die Judensau, dieses dämliche Schwein, die ist nicht mal das Anspucken wert!; Du kommst doch weiter zu unserem Jour fixe? Du kommst schon, wirst schon kommen!; Wenn die Gefahr von unten kommt, von dem niedrigsten Gesindel, das es je gegeben hat, von den Nazis, flüchten Sie nicht nach unten.*

### 3. Tradurre la varietà di *Untergetaucht*

Anche per l'analisi della traduzione farò riferimento alle categorie utilizzate da Schwitalla/Tiittula (2009). Per quanto concerne la disamina delle strategie traduttive adottate, sintetizzate in conclusione, mi baserò invece sulla classificazione di Berruto (2010), che individua quattro procedure per la resa di elementi substandard: a) reperimento di un equivalente nella lingua di arrivo che presenti analogo grado e genere di marcatezza sociolinguistica; b) resa tramite un elemento della lingua di arrivo che presenti un diverso genere e/o grado di marcatezza sociolinguistica con perdita dell'equivalenza sociolinguistica ma mantenimento dell'opposizione variazionale fra l'elemento marcato e il resto del testo; tale procedura prevede tre possibili alternative: b1) resa dell'elemento marcato nella lingua di partenza per una certa dimensione di variazione con un elemento marcato nella lingua di arrivo per un'altra dimensione di variazione, b2) resa dell'elemento marcato a un certo livello di analisi con un elemento marcato per un altro livello di analisi, b3) resa dell'elemento marcato tramite una forma standard, compensata dalla traduzione di un altro elemento, non marcato nella lingua di partenza, con un elemento marcato nella lingua di arrivo (la cosiddetta tecnica dei *versetzte Äquivalente* o 'equivalenti riposizionati', Albrecht 2005: 240); c) resa con elementi sociolinguisticamente non marcati nella lingua di arrivo e contestuale ricorso a glosse metalinguistiche (p. es. *disse in dialetto*), strategia che prevede la possibilità di c1) riportare gli elementi originali del testo di partenza associati alla traduzione nella varietà standard della lingua di arrivo; d) rinuncia alla resa dell'aspetto variazionale del testo di partenza con traduzione degli elementi marcati in lingua standard.

#### 3.1. Livello fonetico-grafemico

Sul livello fonetico-grafemico, molto sfruttato dal tedesco per veicolare il parlato dialettale e, più in generale, il tono colloquiale e informale, gli unici indicatori a cui ho fatto ricorso in traduzione sono la forma con reduplicazione consonantica *massi* (che rende la particella dialogica *na ja*) e la forma aferetica *'sto* (*bei der Hitze! / con 'sto bollore!*). La perdita di marcatezza su tale livello è stata compensata dall'impiego di elementi substandard su altri livelli, in particolare su quello morfosintattico e lessicale con un contestuale trasferimento, nel caso del dialetto, della marcatezza diatopica su quella diastratica e diafasica<sup>24</sup>, come esemplificato dalla resa del seguente passo:

«»Na, is denn so wat drinne! [...] Ick will meine Klinke putzen, früh, bevor ick uff Arbeit jeh, und mein Kleiner, die kleene Kröte is erst zweenhalf Jahre, knallt ma de Türe zu. Jetzt muss ick so in Unterrock bei Schwiejamutta jehn und mir den andern Schlüssel borjen, und da steht doch schon een Kerl inn Hausflur und will poussieren! Is denn so wat drinne! Uff die Männer is keen Verlaß!«» (UG 107-108)

«Ma pensa te! [...] Ti metti a dare una passata alla maniglia della porta di buon'ora, prima del lavoro, e quella piccola peste di due anni e mezzo non ti chiude fuori? E adesso mi tocca andare da mia suocera in sottoveste mi tocca, a prendere l'altra chiave. E nell'androne di casa mi ritrovo pure

<sup>24</sup> In una singola occasione si è potuta mantenere in traduzione la lettera, e con essa il colore, del berlinese (grazie alla sua esplicita tematizzazione, vd. anche par. 2.2.), applicando la strategia c1 di Berruto, riportando cioè gli elementi originali del testo di partenza associati alla traduzione in italiano standard: «Friesch gebonnert, «*lucidato di fresco*» [...] Wejens die Alerme bleibt die Kellerdüre ofen, «*causa allarmi la porta della cantina rimane aperta*»» (CL 211).

uno che a quest'ora del mattino è già lì che ci prova. Ma pensa te! Ah, vatti a fidare degli uomini!" (CL 85)

Alla perdita di marcatezza diatopica, veicolata nel testo di partenza principalmente a livello fonetico-grafemico, si è cercato di ovviare attraverso l'impiego di colloquialismi quali, sul livello morfosintattico l'uso del tu generico (*Ma pensa te!*; *ti metti*; *non ti chiude fuori?*; *vatti a fidare*) e l'impiego di forme perifrastiche (*ti metti a dare una passata*, in questo caso doppia con la resa dell'infinito *putzen* tramite il verbo supporto 'dare' più sostantivo, e *vatti a fidare per is keen Verlaß*). Sul livello lessicale si osserva la reiterazione dell'esclamazione *Ma pensa te!* con 'ma' enfatico e 'te' in funzione di soggetto, tipico del parlato informale di area centro-settentrionale, a rendere l'espressione dialettale *is denn so wat drinne!*; l'espressione colloquiale *di buon'ora*; il dimostrativo empatico che introduce il sintagma nominale *piccola peste*; *mi tocca*, reiterato in posizione finale, a rendere il modale *muss*; i verbi di registro colloquiale *ritrovarsi* e *provarci*; la doppia relativa introdotta da *che* (*uno che [...] è già lì che*) e l'interiezione *ah* in posizione iniziale, assente nel testo di partenza.

### 3.2. Livello morfosintattico

Al fine di veicolare la marcatezza diafasica del testo di partenza ho fatto principalmente ricorso, sul livello morfosintattico, ai seguenti indicatori in funzione compensativa, a fronte cioè di forme marcate su altri livelli della lingua o di forme neutre nell'intento di recuperare la marcatezza espressa in altri punti del testo di partenza (cfr. la tecnica dei *versetzte Äquivalente*):

- uso dell'indicativo al posto del congiuntivo: *Ahnst du, was das ist?/Hai idea di cos'è?*;
- uso di 'gli' al posto di 'loro', tipico dell'uso medio: *Ich bin Neukes dankbar [...] aber auch ich kann sie nicht lieben/Sono riconoscente ai Neuke [...] ma neanche io riesco a volergli veramente bene; Diese Scheißbalkankerle haben meinen Koffer gestohlen, da hinten rennen sie doch!/Quegli slavi mi hanno rubato la valigia, corretegli dietro, forza!*;
- resa della forma impersonale man con il tu generico: *Wenn man dieses Gesicht mit einem Bahnhof vergleicht, [...] muss man ein Schild dranhängen/Se metti la sua faccia vicino a un pesce lesso [...] devi appendergli sopra un cartellino (qui combinata con l'uso del pronome 'gli' al posto del femminile 'le', ulteriore indicatore di registro trascurato)*;
- uso della congiunzione coordinante *e* al principio di un periodo con valore enfatico e rafforzativo: *Lass das doch sein!/E smettila!; Kennste den schon?/E questa, la sai? (qui in combinazione con una dislocazione a destra); Dann sage ich Ihnen jetzt mal etwas/E allora sa cosa le dico?*

Al fine di rendere il tono colloquiale dei dialoghi mi sono spesso servita di strutture segmentate, anch'esse impiegate talora in funzione compensativa, a fronte cioè di una distribuzione degli indicatori diafasici nel testo di partenza su altri livelli di descrizione della lingua:

- frasi scisse (8') e pseudoscisse (9'):

(8) "Auf dich habe ich jahrzehntelang gewartet." (UG 177)

(8') "Erano anni che ti aspettavo." (CL 141)

(9) "Wo können wir uns denn hier in Ruhe zurückziehen?" (UG 166)

(9') "Dov'è che possiamo starcene un po' tranquilli per conto nostro?" (CL 132)



In (8) la marcatezza è veicolata a livello sintattico dalla topicalizzazione del complemento indiretto *Auf dich*; in (9) indicatore di variazione diafasica è a livello lessicale la particella modale *denn*;

- dislocazioni a destra:

(10) “Rausschmeißen muss man die Judensau, dieses dämliche Schwein, die ist nicht mal das Anspucken wert!” (UG 80)

(10') “Bisogna farla fuori questa stronza di un'ebrea, questa bestia ignorante, [...] non vale uno sputo.” (CL 64)

(11) “Wo hast du diesen Mist her?” (UG 23)

(11') “Dove l'hai imparata questa sciocchezza?” (CL 17)

In (10) la marcatezza diafasica, oltre che dai volgarismi e dall'impiego del pronome dimostrativo al posto del pronome personale (*die* vs. *sie*), è espressa anche a livello sintattico dalla topicalizzazione dell'elemento rematico rappresentato dall'infinito *rausschmeißen*; indicatore di marcatezza è, inoltre, l'accumulo di epiteti rivolti all'indirizzo di Marie (riformulazione in funzione intensificatrice); in (10'), oltre a ricorrere a una struttura segmentata si è operato a livello lessicale attraverso la ripetizione del dimostrativo *questo* e l'uso della costruzione *questo* + sostantivo (epiteto) + *di un* + sostantivo, tipico del parlato. In (12) la marcatezza diafasica è espressa, sul livello lessicale, dai termini *Mist* e *herhaben*;

- marcatezza dislocazioni a sinistra:

(12) “die Juden muss man alle umbringen.” (UG 12)

(12') “gli ebrei, [...] bisogna ammazzarli tutti quelli.” (CL 9)

(13) “Hier steht drauf: ›Zweite Aufforderung‹. Ich habe nie eine erste bekommen.” (UG 79)

(13') “Qui c'è scritto: «Secondo sollecito», ma il primo non l'ho mai ricevuto.” (CL 63)

La marcatezza veicolata in (12) dalla topicalizzazione del complemento diretto e dal rafforzativo *alle*, separato e posposto, è stata resa in traduzione, oltre che dalla dislocazione a sinistra dal dimostrativo empatico posposto *quelli*; in (13) indicatore di marcatezza diafasica è a livello fonetico la forma contratta dell'avverbio *darauf*.

### 3.3. Livello lessicale e dialogico

Per veicolare la marcatezza diafasica ho talora impiegato, a livello lessicale, moduli tipici della lingua parlata, come ad esempio la costruzione *che razza di* + sostantivo (*Was ist denn das für eine Scheißkette?/Che razza di collana è questa?; sind das alles widerliche kleinliche Rezepte!/che razza di ricette da tirchi!*). Per denotare il registro colloquiale, in più occasioni ho fatto ricorso all'inserimento di avverbi pleonastici in funzione rafforzativa (*Pfui Teufel, wir verzichten auf Ihre Dienste/Mi fa schifo, ne facciamo volentieri a meno dei Suoi servizi; Du kannst einem das Blut aussaugen!/Sei una sanguisuga, ecco cosa sei!*; talora funzionali alla resa della particella modale presente nel testo di partenza: *Ich weiß ja, was ihr Männer wollt/So bene cosa volete voi uomini*) o alla congiunzione *ma* con valore enfatico (*Wie kannst du so etwas machen?/Ma come puoi fare una cosa del genere?; Ach, dass es das noch gibt! Plattierte Strümpfe!/Ma non mi dire, esistono ancora! Gambaletti con trama a nido d'ape!*). In diversi casi ho impiegato l'avverbio *mica*, marca di registro colloquiale, come rafforzativo della negazione (*Sie müssen ja auf niemanden Rücksicht nehmen/non deve mica render conto a nessuno*) o in sua vece con valore intensificativo (*Bist du vielleicht erstwer?/Sarai mica la signorina nessuno tu; Nicht mitgehen, ich bin bekloppt!/Non seguirlo, sei mica matta!*).

Ha valore compensativo anche l'impiego del dimostrativo empatico (*Geh du doch zu dem/Vacci tu da quello; die [...] da unten/quella là sotto; Die sind nichts für Sie!/Quelle non fanno per Lei!*), impiegato anche per rendere l'articolo determinativo davanti ai cognomi (*der Schröder ist SS-Standartenführer!/Quel Schröder è un colonnello delle SS; Die Rödelsheimer ist eine Hexe!/quella Rödelsheimer è una strega!*) e l'uso di alterati come indicatori diafasici di linguaggio colloquiale<sup>25</sup> (*Wir haben da im Luftschuttkeller gegessen und gefroren, und Sie waren angenehm in der warmen Wanne/Noi giù a morire di freddo, e lei al calduccio nella vasca; Diese Papiere sind absolut unbrauchbar/Queste cartacce non servono a un fico secco; si noti in quest'ultimo caso la resa del sintagma aggettivale tedesco con un'espressione idiomatica, anch'essa funzionale all'abbassamento di registro*). Lo stesso vale anche per l'impiego di verbi pronominali in funzione espressiva: *Glaub diesen Mist doch nicht!/Non ci credere a queste fesserie!; Damit kann man ein Mammüt umbringen /Con quello ci puoi ammazzare un mammut; Jetzt gehen wir erst mal schlafen/Adesso andiamocene a letto.*

Frequente ricorso è stato fatto, infine, ai segnali discorsivi, utilizzati nel testo di arrivo al fine di rendere l'aspetto dialogico-interazionale (non di rado espresso nel TP per mezzo di particelle modali), in alcuni casi come semplici intercalari – *sai?* e *cosa vuoi* rispettivamente in (14') e (15') –, in altri casi in funzione di richiesta di conferma – *dico bene?* in (16'), con la contestuale aggiunta della marca del discorso *sa* a introdurre il cambio di argomento, e *non è così?* in (17'), dove la richiesta di conferma è anche funzionale a rendere un costrutto, quello della *deklarative Frage*, che l'italiano, non distinguendo la frase dichiarativa da quella interrogativa in termini di posizioni sintattiche, non è in grado di riprodurre con gli stessi mezzi linguistici del tedesco –:

- (14) "Ich kenne mich im Leben aus, aber nun verstehe ich überhaupt nichts mehr." (UG 194)  
 (14') "Sono pratica delle cose della vita, sai?, ma adesso non ci capisco più niente." (CL 156)  
 (15) "Ich bin nun von Natur aus ein Mensch, der sich aufopfert." (UG 299)  
 (15') "Cosa vuoi [...] sono una persona votata per natura al sacrificio." (CL 239)  
 (16) "Sie sind doch Mathematikerin, und ich habe da Probleme." (UG 58)  
 (16') "Lei è una matematica, dico bene? [...] Sa, avrei qualche problema al riguardo. (CL 47)  
 (17) "Sie heißen sicherlich Knižek und dieses Háček ist hier in Deutschland weggefallen?" (UG 290-291)  
 (17') "Vi chiamate sicuramente Knižek [...] ma qui in Germania lo hacek e andato perduto, non è così?" (CL 231)

#### 4. Conclusioni

Il tessuto diegetico di *Untergetaucht* – in consonanza con la genesi orale del testo – si caratterizza per una prossimità al parlato che si realizza principalmente sul livello lessicale, attraverso l'impiego di espressioni di uso colloquiale, talora marcate in diatopia, e sul livello sintattico, attraverso un'articolazione del discorso in frasi semplici e un andamento prevalentemente paratattico; il ricorso a strutture segmentate non è tuttavia significativo, né il tono colloquiale coinvolge in modo rilevante il livello dialogico.

È nei dialoghi che si esprime invece in tutte le sue sfumature quella mimesi del parlato che rappresenta la peculiarità stilistica dell'opera. In riferimento ad essa e alla resa della variazione socio-geografica funzionale alla caratterizzazione dei personaggi, si rileva nel testo tedesco l'impiego di un'ampia varietà di indicatori, distribuiti in diversa misura sui vari livelli di

<sup>25</sup> Soluzione che ho adottato talora anche nel discorso autoriale: *uralte Gassenhauer/canzonacce d'altri tempi; peinlichen jiddelnden Schlagel/imbarazzanti canzonette tipicamente yiddish.*

descrizione della lingua. In particolare, si osserva un accumulo di indicatori sul livello fonetico-grafemico al fine di rendere da un lato la velocità di elocuzione e l'articolazione poco accurata del parlato colloquiale, dall'altro il dialetto berlinese; mentre il livello morfologico appare poco sfruttato per la resa del substandard, una maggiore concentrazione di tratti marcati si trova sul livello sintattico – con una significativa presenza di strutture segmentate volte a ricreare le enfasi e l'organizzazione pragmatica del discorso –, e sui livelli lessicale e dialogico – caratterizzati da una massiccia presenza di interiezioni, particelle modali, segnali discorsivi, procedimenti tipici del parlato quali ripetizioni, riformulazioni, precisazioni e, in relazione all'ambito semantico, espressioni e fraseologismi di registro colloquiale, termini gergali e volgarismi –.

In traduzione è stato possibile rendere solo parzialmente la ricchezza e la varietà di indicatori impiegati nei dialoghi del testo di partenza al fine di riprodurre in modo realistico il modo di parlare delle tante persone che Marie incontra nel corso delle sue peregrinazioni urbane.

Rispetto alla diffusa presenza dell'elemento dialettale, ho escluso a priori il ricorso a improbabili quanto arbitrarie corrispondenze con varietà regionali dell'italiano e trasferito sul livello diafasico e diastratico la marcatezza diatopica del testo di partenza, tenendo tuttavia nel debito conto la trasversalità del dialetto che, come si è detto, non sempre corrisponde a una bassa diastratia. Per quanto riguarda le concrete soluzioni traduttive alle quali sono approdata, ho sostanzialmente trascurato l'aspetto fonetico-grafemico, sul quale nel testo di partenza la resa del dialetto si concentra, a favore dell'ambito sintattico e lessicale, enfatizzando cioè il registro basso attraverso il sistematico ricorso a strutture segmentate e a espressioni colloquiali e gergali depurate da connotati diatopici (fatta eccezione per l'avverbio *mica*, tipico del parlato informale di area settentrionale).

Più in generale, al fine di rendere la variazione sociolinguistica del testo originale in diafasia e diastratia, i livelli sui quali sono intervenuta maggiormente in traduzione, spesso in funzione compensativa, sono quello sintattico, lessicale e, in misura minore, dialogico, attraverso il ricorso mirato a strutture segmentate, a varie categorie di elementi enfatici e a elementi funzionali alla strutturazione del discorso quali i segnali discorsivi.

In riferimento alle macro-strategie traduttive adottate, nel tentativo di dare conto del ricco e articolato repertorio linguistico di *Untergetaucht*, ho fatto più volte ricorso alla strategia b) enunciata da Berruto, nelle sue tre possibili varianti: traducendo cioè elementi marcati del testo di partenza per una certa dimensione di variazione con elementi marcati per un'altra dimensione di variazione (strategia b1), come nel caso della resa del dialetto attraverso elementi tipici del parlato colloquiale (trasferimento della variazione dalla dimensione diatopica alla dimensione diafasica); oppure rendendo elementi marcati nel testo di partenza su un certo livello di analisi con elementi marcati nel testo di arrivo su un altro livello di analisi (strategia b2), come nel caso del trasferimento della marcatezza diafasica dal livello fonetico-grafemico o lessicale al livello sintattico; o, ancora, rendendo elementi che nel tedesco sono marcati in italiano standard e traducendo in un altro punto del testo elementi standard del tedesco con elementi marcati in italiano (strategia b3) o tecnica dei *versetzte Äquivalente*). In singoli casi ho fatto poi ricorso alle strategie c) e c1), rendendo cioè in italiano standard elementi dialettali e corredando la traduzione di una glossa metalinguistica (vd. nota 19) o ricorrendo, per la resa di elementi marcati del testo di partenza, a un prestito accompagnato dalla traduzione in italiano standard (vd. nota 17).

La disamina dei fenomeni di variazione di un testo tanto stratificato dal punto di vista sociolinguistico come *Untergetaucht* e delle strategie traduttive adottate per la loro resa, oltre a ribadire la complessità di reperire nella lingua di arrivo corrispettivi in grado di rendere l'aspetto variazionale del testo di partenza nelle sue molteplici dimensioni e manifestazioni, mette in

evidenza da un lato come l'unica via percorribile per il traduttore consista nell'adozione di un approccio flessibile e diversificato, dall'altro quanto – in questo ambito forse più che in altri – le teorizzazioni possano giovare alla pratica della traduzione prospettando soluzioni praticabili al fine di tradurre in modo sociolinguisticamente adeguato.

## BIBLIOGRAFIA

### A. Fonti

- Jalowicz Simon, M. (2014), *Untergetaucht. Eine junge Frau überlebt in Berlin 1940-1945*, hrsg. Irene Stratenwerth, Hermann Simon, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch.
- Jalowicz Simon, M. (2014), *Gone to Ground: One woman's extraordinary account of survival in the heart of Nazi German*, ed. by Irene Stratenwerth, Hermann Simon, translated by Anthea Bell, London, Profile Books.
- Jalowicz Simon, M. (2015), *Clandestina. Una giovane donna sopravvissuta a Berlino 1940-1945*, a cura di Irene Stratenwerth, Hermann Simon, tr. it. di Isabella Amico di Meane, Torino, Einaudi.
- Jalowicz Simon, M. (2015), *Clandestine*, édité par Irene Stratenwerth, Hermann Simon, traduit par Bernard Lortholary, Paris, Flammarion.

### B. Letteratura secondaria

- Albrecht, J. (2005), *Übersetzung und Linguistik*, Tübingen, Narr.
- Aly G. (2014), *Marie wollte überleben*, in "DIE ZEIT" (<http://www.zeit.de/2014/12/marie-jalowicz-simon-untergetaucht/komplettansicht?print>, ultimo accesso: 19.04.18).
- Baumann, T. (2009), *Moshe Kahn traduttore di Ragazzi di vita di Pier Paolo Pasolini: tra strategie traduttive e considerazioni metalinguistiche*, in *Lost in Translation. Testi e culture allo specchio*, Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Sassari, a cura di Simona Cocco, Massimo Dell'Utri, Simonetta Falchi e Stephen L. White, Sassari: 63-76.
- Berruto, G. (2010), *Trasporre l'intraducibile: il sociolinguista e la traduzione*, in *Comparatistica e intertestualità. Studi in onore di Franco Marengo*, a cura di Giuseppe Sertoli, Carla Vaglio Marengo e Chiara Lombardi, Alessandria, Edizioni dell'Orso: 899-910.
- Costa, M. (2015), *Ritradurre Grass. La resa della variazione socio-geografica nelle traduzioni italiane di Die Blechtrommel*, in *Riscritture e ritraduzioni. Intersezioni tra linguistica e letteratura tedesca*, a cura di Marcella Costa, Silvia Ulrich e Miriam Ravetto, Alessandria, Edizioni dell'Orso: 75-88.
- D'Achille, P. (2010), *dialettismi*, in *Enciclopedia dell'Italiano Treccani* [http://www.treccani.it/enciclopedia/dialettismi\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/dialettismi_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) (ultimo accesso: 19.04.2018).
- Kahn, M. (2011), *How to deal with dialects in translation?*, in *The translator as author. Perspectives on literary translation*, proceedings of the international conference, Università per Stranieri of Siena, 28-29 May 2009, a cura di Claudia Buffagni, Berlin, LiT: 103-116.
- Schreiber, M. (2007), *Varietätenlinguistische Probleme der Übersetzung (romanisch-deutsch)*, in *Perspektiven Zwei: Akten der 2. Tagung Deutsche Sprachwissenschaft in Italien (Rom, 9.-11. Februar 2006)*, a cura di Claudio Di Meola, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici: 459-469.
- Schwitalla, J., Tiittula, L. (2009), *Mündlichkeit in literarischen Erzählungen. Sprach- und Dialoggestaltung in modernen deutschen und finnischen Romanen und deren Übersetzungen*, Tübingen, Stauffenburg-Verl.

**ISABELLA AMICO DI MEANE** • Research Fellow at the Department of Foreign Languages and Literatures and Modern Cultures, University of Turin; research areas: varieties and translation in the language pair German-Italian, audiovisual translation. Phd. in German Literature and Linguistics with a thesis on German and Italian TV-Satire carried out with a DAAD grant at the Freie Universität Berlin. She translated several fictional and non-fictional works from German into Italian.

**E-MAIL** • [isabella.amicodimeane@unito.it](mailto:isabella.amicodimeane@unito.it)

# InCONTRI

---

TAVOLA ROTONDA CON  
PETŐFI JÁNOS SÁNDOR:

*Linguistica del testo, semiotica del testo, linguistica dei corpora:  
quali rapporti?*

*(Torino, 27 febbraio 2004)*

A cura di  
Manuel BARBERA



# TAVOLA ROTONDA CON PETŐFI JÁNOS SÁNDOR

Linguistica del testo, semiotica del testo, linguistica dei corpora:  
quali rapporti? (Torino, 27 febbraio 2004)

---

*a cura di Manuel BARBERA*



Petőfi János Sándor durante la Lectio magistralis

## **0. Premessa**

Petőfi János Sándor il pomeriggio del 27 febbraio 2004 ricevette dall'ateneo torinese una laurea honoris causa in Lingue e letterature straniere<sup>1</sup>. Nel mattino della medesima giornata, sempre all'Università di Torino, il locale Dottorato in linguistica, linguistica applicata e ingegneria linguistica organizzò una tavola rotonda con lui sul tema *Linguistica del testo, semiotica del testo, linguistica dei corpora: quali rapporti?* Vi presero parte, oltre a Petőfi attorno a cui l'evento fu costruito, Ugo Volli, Carla Marellò, Dario Corno, Maria Teresa Prat

---

<sup>1</sup> La sua lectio magistralis, Il conferimento del senso ai testi verbali. Aspetti dell'insegnamento delle lingue e delle letterature, è poi stata pubblicata in *Pensieri e parole del Novecento*, a cura di Elisabetta Soletti e Cristina Onesti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 167-181.

Zagrebelsky, il sottoscritto ed alcuni dottorandi, tra cui i nostri Adriano Allora, Stefania Ferraris ed Alessandro Panunzi<sup>2</sup>, ed ancora altri colleghi e dottorandi di Torino e Macerata.

La pubblicazione di quella tavola rotonda è stata troppo a lungo ritardata, e molti eventi sono frattanto trascorsi, alcuni fausti (Alessandro Panunzi è ora associato di Linguistica generale a Firenze) ed altri molto meno (Petőfi, a più di ottant'anni, ci ha lasciati nel febbraio del 2013); adesso i principali interventi sono stati finalmente sbobinati. Gli spunti scritti che originariamente accompagnavano la lettera di Carla Marello sono qui riprodotti pressoché immutati, solo alleggeriti di alcuni grassetti e con pochissimi ritocchi; i testi sbobinati, poi, sono offerti praticamente come furono pronunciati: non vi sono state grosse revisioni d'autore ed il curatore si è perlopiù limitato all'interpunzione, alla paragrafematica ed alla formattazione; le risposte di Carla Marello e mie (probabilmente provocate a bella posta) non sono più replicate qui, come avrebbero dovuto, perché, richiedendo più spazio, sono state più diffusamente rielaborate per una comunicazione orale dal titolo *Corpus-based text linguistics* presentata al workshop internazionale *János S. Petőfi – In Memoriam (An International Workshop)*, tenutosi all' Universidad Complutense de Madrid, il 23 Aprile 2015, ora pubblicato in M. Borreguero Zuloaga & L. Vitacolonna (eds.): *The Legacy of János S. Petőfi: Text Linguistics, Literary Theory and Semiotics*, Newcastle-upon-Tyne, 2018 "Cambridge Scholars".

«L'incontro – diceva Carla Marello nella lettera di invito –, oltre a voler dare ai dottorandi la possibilità di esporre le loro idee a esperti esterni al collegio docenti, vorrebbe porre le basi per una discussione teorica da proseguire in sedi e modi da stabilire in seguito, anche sulla base di quanto verrà detto. Spunto della tavola rotonda è la constatazione che mentre i rapporti fra linguistica e semiotica del testo sono sempre stati stretti (e anzi indissolubili nell'opera di studiosi come appunto J.S. Petőfi), i legami fra linguistica del testo e linguistica dei corpora solo ad alcuni sembrano strettissimi».

### **1. Spunti per la riflessione (Carla Marello)**

La corpus linguistics è una text corpus linguistics? Finora è stata per lo più dominio di ricerche sulle collocazioni all'interno della frase. Quello che osservavano Biber e Finegan nel 1991 (in *English Corpus Linguistics. Studies in Honour of Jan Svartvik*, a cura di Karin Aijmer e Bengt Altenberg, London, Longman, 1991), «reflecting the state of linguistic studies generally, few studies have exploited the corpora to analyse characteristics of texts rather than characteristics of sentences», è ancora vero, ma molto sta cambiando.

La corpus linguistics è nata – a prescindere dalla preistoria filologica – come una branca dell'elaborazione computeristica del linguaggio naturale: non è stata (finora) molto creativa nel campo della progettazione di software di ricerca, ma piuttosto votata all'applicazione di software creati per indagare aspetti al massimo frasali, perché le ricerche corpus-based di ambito inglese non erano molto interessate ad aspetti testuali. E quelle corpus-driven non potranno essere serie a livello di testi finché i corpora per tipo di testo non saranno veramente grandi.

---

<sup>2</sup> Alessandro Panunzi aveva parlato della sua esperienza nel preparare il corpus C-ORAL-ROM, una raccolta di parlato spontaneo lemmatizzata ed etichettata per parti del discorso in un'ottica testuale; Stefania Ferraris aveva spiegato in che misura i suoi precedenti nel costruire corpora di apprendenti stranieri di italiano abbiano guidato gli studi che stava conducendo sul cloze test, uno dei test più testuali che esistano; Adriano Allora, infine, si era occupato dei problemi che pone costruire un insieme di corpora, congiuntamente interrogabili, in cui siano al contempo presenti testi prodotti per la fruizione in rete e testi prodotti originariamente per essere letti stampati.



Levinson nel 1983 (Pragmatics, 1983; trad. it. La pragmatica, Bologna, il Mulino, 1985) sosteneva che i modelli proposti dalla linguistica del testo erano “prematuri” in quanto troppo induttivi e basati, più che su veri e propri corpora, sulla intuizione del ricercatore: limiti superabili solo grazie alla metodologia dell’analisi della conversazione. Adesso i corpora per tipo di testo ci sono / possono esserci. Però pare che la dimensione testuale nell’elaborazione del linguaggio naturale stia più a cuore ai cognitivisti, ai cultori di frame semantics, che ai cultori di linguistica dei corpora.

Ora che perfino la scelta del tagset morfosintattico è collegata a riflessioni sul tipo di testo da annotare; che i browser intelligenti fanno uso di tecniche stocastiche corrette da caratteristiche testuali (in che parte del testo in rete sta quella parola e con quali si accompagna a che distanza); che la web semantics è un po’ l’incarnazione moderna web-oriented della ricerca che un tempo si chiamava Textsorten / Texttypologie; il connubio fra linguistica del testo e linguistica dei corpora, sic stantibus rebus, mi pare assodato. Innegabile almeno nei fatti, anche se non percepito così chiaramente a livello teorico come sarebbe invece auspicabile, sia da chi fa ricerche corpus-based, sia soprattutto da chi crede di farle corpus-driven.

Angela Ferrari e Emilio Manzotti concludevano il loro capitolo La linguistica del testo in La linguistica italiana alle soglie del 2000 a cura di Cristina Lavinio, Roma, Bulzoni, 2002, p. 438, dicendo: «e nella linguistica italiana, dove sta andando la LdT [linguistica del testo]? [...] Occorre distinguere tra concetti della LdT e LdT più in generale, perché se è vero che i primi sono entrati nella manualistica e nella lessicografia attuale e in tutti gli ambiti e in tutte le pratiche (didattica dell’italiano, insegnamento della scrittura, traduzione, analisi sociolinguistiche, tipologiche ecc.), riguardo alla LdT in generale il discorso è più diversificato. Certo abbiamo potuto registrare indagini approfondite di singoli fenomeni testuali (le riprese anaforiche, alcune relazioni logiche, alcuni tipi di testo ecc.) e applicazioni didattiche che non hanno a nostro avviso equivalente fuori d’Italia. Tuttavia non abbiamo trovato negli ultimi dieci anni<sup>3</sup>, tranne alcune eccezioni di cui abbiamo parlato, né riflessioni puntuali rivolte ad orizzonti più teorici né indagini più generali che facciano il punto sulla LdT, intrecciando altri ‘fili del discorso’ e ripensando altre ‘condizioni di coerenza’». Dalla ricognizione di Ferrari e Manzotti non si evince chiaramente se fuori d’Italia la riflessione teorica e le indagini più generali siano sufficienti e ce ne siano quindi da adottare come modello anche in Italia.

È sbagliato pensare che gli orizzonti teorici e le indagini più generali sono quelli che la text corpus linguistics obbliga ad affrontare quando chiede al ricercatore “che POS tagset vuoi adottare per annotare efficacemente il tuo corpus?” e soprattutto “che POS+X tagset devi adottare se vuoi fare ricerche oltre la frase?”, “che markup testuale e di tipo testuale vuoi?”

Semiotica del testo multimediale e corpus linguistics non hanno per ora i grandi rapporti che dovrebbero invece pianificare: eppure i corpora di testi multimediali stanno crescendo e andranno prima o poi studiati dal punto di vista della formazione

a – di un linguaggio di query multimediale (che parte da elementi iconici per cercare anche elementi in veste linguistica e viceversa; per cercare elementi misti e sovrapposti)

b – di un markup che tenga conto dell’intreccio dei codici, della nascita di tipi di testi e di tipi di utenti nuovi (ad es. (parti di) testi che solo la macchina può leggere sono in aumento).

Si potrebbe anche obiettare che questa è una fuga in avanti imposta dal mezzo; che per inseguire nuovi testi si tralasciano le necessarie riflessioni generali sul codice lingua naturale nei testi, riflessioni che ancora attendono sode sistemazioni text corpus-based.

<sup>3</sup> A colmare questa mancanza ha poi provveduto la Ferrari medesima [nota del curatore].

---

Va lasciato tutto nelle mani di chi si occupa di TEI, Unicode e, appunto, web semantics? È dominio di informatici e documentaristi? Linguisti e semiotici chioseranno poi? Non si corre il rischio di prendere i dati che sono stati dati (codificati) da altri con altre prospettive? Io resto dell'avviso che i dati sono sempre presi, mai dati, e vedrei con gran favore una linguistica dei corpora di testi (multimediali e non – esiste un testo elettronico non multimediale?) semioticamente consapevole a monte.

## **2. Intervento di Ugo Volli**

Mi sembra molto interessante e utile aprire qui una tappa del dialogo scientifico fra semiologi e linguisti: un dialogo che non si è mai interrotto anche perché la semiotica, almeno nella sua versione europea, nasce consapevolmente ed esplicitamente dalla linguistica. La semiotica strutturale di ispirazione francese si pensa dalla sua nascita, negli anni Sessanta, come erede, naturalmente parziale, della tradizione di pensiero che risale a Saussure, Hjelmslev e che si è espansa poi oltre la linguistica con l'influenza di Lévi-Strauss e ha subito forti influenze benvenistiane. Bisogna dunque partire da una affiliazione che è anche, ovviamente, un'influenza metodologica forte della linguistica, anche se bisogna ammettere che si tratta forse di una linguistica un po' vecchia, nel senso che il modello linguistico cui i semiologi si riferiscono è più storico che attuale.

Come si potrebbe svolgere l'interazione tra linguistica e semiotica? Non credo sia opportuno pensare alla semiotica solo come una specie di linguistica dei testi multimediali. Non credo che la multimedialità o la differenza di materia espressiva sia il punto determinante nella differenza fra le due discipline. È vero che Saussure quando parla della semiologia si riferisce a pratiche comunicative extralinguistiche come i segnali di cortesia, i segnali militari e altri significanti diversi da quelli del linguaggio. E tuttavia la semiotica ha lavorato molto anche su forme di significazione che hanno natura linguistica, basti pensare al lungo lavoro sulla letteratura o sulla narratività che ha impegnato molta linguistica anche italiana e torinese, da Cesare Segre a D'Arco Silvio Avalle.

Direi che fra le due discipline ci sono due grandi differenze.

Innanzitutto la semiotica lavora al di là della linguistica del testo, nel senso che si propone l'analisi di testi di grandi dimensioni e dei loro effetti di testo complessi; normalmente la semiotica lavora su segmenti di processo linguistico più lunghi anche di quelli studiati dalla linguistica testuale, per esempio di interi romanzi o numeri di giornale, per cui ci sarebbe una specie di successione di dimensioni e di complessità.

La seconda differenza fra semiotica e linguistica (e tutto sommato quella che ci interessa maggiormente) consiste nell'evidenziare come problema principale non il funzionamento sintattico del testo ma i suoi effetti di senso, dunque le dimensioni semantiche e pragmatiche. Noi diamo per conosciuto, il lavoro linguistico e cerchiamo di capire che cosa, nelle configurazioni dell'espressione linguistica e non linguistica, produca significative configurazioni sul piano del contenuto, cioè produca del senso.

Da questo punto di vista il principio del metodo variazionale sul piano espressivo è una sorta di punto di partenza per il tipo di ricerche semiotiche. In genere emerge (e questo è accettato dalla maggior parte di tutti i semiologi) che questi effetti raramente sono locali nella catena linguistica e raramente sono analizzabili semplicemente a livello di superficie. Diversi elementi, diverse configurazioni espressive collocate in luoghi diversi e a diversi livelli per esempio in un testo narrativo (dall'organizzazione sonora del significate alle azioni descritte fino al ricorso a conoscenze enciclopediche evocate da elementi lessicali) confluiscono per produrre effetti di senso importanti. Per capire questi effetti complessi bisogna fare ricorso a categorie profonde in senso generativo insieme a categorie di tipo sintattico (di una sintassi

estesa), per esempio alla semiotica greimasiana che ha generalizzato gli attanti sintattici di Tesnière. Per i semiologi capire una storia vuol dire fra l'altro identificare delle distribuzioni di ruoli attanziali, dei modi in cui questi ultimi rientrano in una variazione sintagmatica, ma anche attribuire loro ruoli tematici di natura semantica, il che suppone da parte nostra la capacità di distinguere le figure superficiali del testo dagli investimenti sintattici e semantici variabili a cui vengono sottoposti.

In un racconto un certo personaggio non ci interessa in quanto tale, ma lo analizziamo come il luogo in cui si proiettano da un lato certi ruoli attanziali che via via variano secondo certe strutture sintagmatiche e dall'altro certi ruoli tematici, che invece rilevano di una semantica. Tutto ciò presuppone un forte apparato metalinguistico, e tanto più forte quanto più procediamo in profondità, da proiettare sul testo per identificare delle strutture passionali (nel senso di posizioni emotive, non in senso sociologico) condivise, delle strutture ideologiche o assiologiche, delle posizioni enunciazionali connesse che contribuiscono al funzionamento del testo.

Tutto questo ovviamente si basa su un certo numero di ipotesi teoriche forti sulla semantica dei testi cui facciamo riferimento. In altri termini si tratta di provare a vedere se funzionano certe restrizioni sulle possibili forme della semantica dei testi.

Uno di tali presupposti, fra i più fondamentali, è che non ci siano fatti di senso isolati, ma solo relazioni che producono effetti di significazione, e quindi si tratta di identificare queste relazioni vedendo come il parlante o il lettore si basino su quel che già sanno, sia il sapere individuale o appartenga alla enciclopedia condivisa.

Quanto accade negli ipertesti o nelle chat, come nei romanzi e nelle poesie, fa pesantemente riferimento a del sapere sul mondo, sulle interazioni, sugli altri, che il lettore possiede; ed è chiarissimo che in ogni forma di comunicazione vige un principio di economia per cui chi produce il testo dice meno che può appoggiandosi il più possibile sul sapere degli altri, semplicemente evocandolo e attivando per mezzo del testo certe porzioni di conoscenza, di enciclopedia possedute dal suo lettore; per cui una stessa unità testuale di superficie può riferirsi in contesti diversi a sensi del tutto differenti, evocando dei blocchi di sapere attraverso la semantica contestuale o in maniera anaforica. Se si cerca di capire come funziona un giornale, per esempio come viene trattato da diversi giornali un caso politico di attualità, è abbastanza ovvio che chi scrive fa pesanti ipotesi implicite sul sapere e sulle passioni del suo ascoltatore, e ci lavora sopra.

C'è insomma una differenza di livelli e di strumenti analisi, ma credo stia maturando forse la possibilità di confrontarsi sull'interfaccia. Una volta le differenze tra un'analisi semiotica e un'analisi linguistica erano molto grandi, era difficile riempire la lacuna in mezzo anche se sapevamo che lavoravamo sulla stessa sostanza espressiva. Adesso, grazie a ciò che abbiamo imparato e grazie anche ai progressi dovuti alla tecnica, che dà ai linguisti la possibilità di utilizzare corpora complessi, forse c'è la possibilità di cominciare ad avvicinarsi ai due lati del tunnel, di confrontare le nostre discipline su oggetti concreti.

Tutto sommato la semiotica si trova in mezzo fra la linguistica e la sociologia perché presuppone delle competenze sociali. Però l'idea è di rielaborare queste competenze sociali in una forma che possa essere assimilata a quella della grammatica, cioè a dei saperi organizzati in norme implicite analoghe a quelle elaborate dalla linguistica. Da questo punto di vista, lavorando in direzione inversa rispetto a quella di alcune tendenze sociolinguistiche che tendono ad isolare i singoli tratti linguistici, a noi interessa cercare di capire se è possibile definire dei frammenti di langue e quindi formalizzare questi blocchi di conoscenza, fare delle ipotesi teoriche forti per capire come funzionano i testi. Io credo che non siano mancati dei successi su

questo fronte, così come ce ne sono stati sul fronte della comunicazione visiva, della comunicazione audiovisiva (relativa alle immagini in movimento in particolare), della musica.

Tutti questi aspetti della comunicazione sono unificati, secondo me, da un approccio antinaturalistico – che è un altro tema importante –, da un progetto scientifico che è il contrario del progetto epistemologico dominante oggi in filosofia, cioè quello di sottolineare gli aspetti che sono convenzionali, quindi in qualche modo storici, culturali, in qualche modo antropologici, perché quella è una grande frontiera, invece degli aspetti della effettiva realizzazione linguistica, o delle competenze semiotiche nel cervello che interessano di più la ricerca anglosassone; mentre l'altra grande frontiera riguarda la scoperta di modelli di comprensione che siano analoghi a ciò che sta sotto alle vostre tag, che è una analisi, un “pre-sapere” una “pre-conoscenza” su come potrebbe o dovrebbe funzionare la struttura sintattica del linguaggio.

Si tratta di comprendere se riusciamo a capire almeno per pezzetti, perché certo non è possibile avere un'immagine complessiva, se è possibile avere dei “pre-giudizi” su come funzionano dei pezzi di semantica del linguaggio nel senso ampio che dicevo prima o delle altre forme di discussione.

### **3. Intervento di Petőfi János Sándor**

Sono grato a Carla Marellò per aver reso possibile questo incontro. Le faccio gli auguri, per questo incontro, che lei considera un punto di partenza, cui seguiranno incontri più lunghi in cui tutti noi abbiamo il tempo sufficiente per spiegare ciò che pensiamo.

Prima di tutto, cercherò di riflettere su ciò che hanno presentato i dottorandi, poi sulla lettera o handout presentato da Carla Marellò e infine sulla relazione presentata dal collega semiologo.

I corpora: il primo problema è come definire e giustificare la scelta. I corpora dovrebbero soddisfare requisiti qualitativi e quantitativi, soprattutto se li si analizza con mezzi statistici. Se non si formulano questi requisiti qualitativi e quantitativi, non si possono emettere giudizi sui risultati che emergono.

Scusate, ma dal punto di vista terminologico sono molto pignolo. Quando studiavo per diplomarmi in Matematica il professore di Statistica iniziava la lezione dicendo: “dovete sapere bene che la statistica è una configurazione giusta di dati non giusti”.

Come giustificare la provenienza dei dati? Se si tratta di questo lavoro che voi avete iniziato, come creare questa pilot statistics, cioè tentare di identificare il problema e poi proseguire su un livello metalinguistico diverso e/o anche sul contenuto?

Il problema è che quando i dottorandi terminano i dottorati non hanno la possibilità o la voglia di continuare la ricerca. Invece, si dovrebbe trattare di una staffetta, e i dottorandi stessi dovrebbero passarsi il testimone. E questa era la prima osservazione.

Per quanto riguarda i corpora in internet, non so cosa si possa fare. Occorre distinguere tra corpora aperti e corpora chiusi in quanto gli ipertesti chiusi funzionano in modo diverso rispetto a quelli aperti. Inoltre gli ipertesti chiusi sono fatti quasi sempre con testi scritti. Dentro la cosiddetta lexia, che fa parte dell'ipertesto, le regole sono diverse rispetto agli ipertesti aperti.

In relazione a questi ipertesti bisogna tenere conto della multimedialità. Secondo me, non esistono testi comunicati unimediali o monomediali perché anche un testo normale ha un medium concettuale e un medium visivo o acustico. Questo è molto importante anche per quanto riguarda i corpora basati sul parlato o sullo scritto.

Io preferirei che l'analisi dei corpora venisse accompagnata da una videoregistrazione, perché molte volte non si può appurare l'esistenza o meno di un'ironia basandosi semplicemente sulle trascrizioni dei testi.

Per esempio, quali funzioni hanno i cosiddetti connettivi dummies? Cioè e può sostituire un ma, un però, un perché, insomma quasi tutti i tipi di connettivi? Per quanto riguarda l'analisi, questo non è sempre chiaro. Questa osservazione è collegata a ciò che posso dire qui di seguito.

Se si vuole collegare l'analisi dei corpora con gli aspetti testuali, occorre fornire informazioni riguardanti il cosiddetto co-testo, cioè in quale contesto verbale sono inserite le frasi o porzioni di testo che si analizzano. Naturalmente non ci si dovrebbe fermare soltanto sul co-testo. Per quanto riguarda la lexicon enciclopedia e così via, non si termina l'analisi con l'enciclopedia o con la conoscenza sintattica.

A lezione uso sempre un mini testo banale:

- (1) Pietro non è andato a scuola oggi. Il tempo era brutto.  
Cercate gli elementi che collegano linguisticamente queste due frasi.

Non esistono. Semplicemente il collegamento di questi due elementi viene dalla conoscenza che qualcuno possiede riguardo al mondo. La conoscenza non finisce con la conoscenza cosiddetta "linguistica"; come trattare anche questa conoscenza per spiegare meglio gli elementi presenti in un testo, cioè co-testo per quanto riguarda il contesto verbale e con-testo nel senso ampio? In questo caso io lavorerei non solo con pensieri induttivi, ma anche con pensieri abduttivi ("quando ho visto questo e quello, la situazione era quella", "adesso vedo questa costellazione e penso che anche in questo caso la situazione è quella").

E ora, alcune osservazioni terminologiche.

Oltre al problema creato dall'uso dei termini semiologia e semiotica, scuola di De Saussure e scuola di Peirce, che sono scuole diverse che conducono a risultati diversi, ci sono problemi relativi ai termini coesione e coerenza.

Per quanto riguarda la coesione, è più utile fare una distinzione tra coesione formale e coesione semantica, oppure tra connessità (per coesione formale) e coesione (per coesione semantica). La coerenza è rivolta al mondo, cioè alla connessità.

Nelle lingue con generi grammaticali l'uso di anafore e catafore è formale, si può decidere con sicurezza quali elementi sono connettivi. La coesione è una cosa meno precisa perché l'iperonimia e gli altri generi di rapporti lessicali fanno parte della coesione. Si può dire:

- (2) Ho scritto una lettera. Questa cosa disturbava X.

C'è un elemento coesivo dove non ci sono elementi precisi a livello superficiale che possano essere considerati come collegamenti.

Per quanto riguarda la coerenza, secondo me non è un aspetto dei testi scritti o parlati. È qualcosa legato con parte del mondo di cui si parla.

Non trovando termini migliori, proporrei costringenza, portando a tre i termini che definiscono il testo in relazione ai legami che stringe: connessità, coesione e costringenza.

La costringenza fa riferimento al rapporto tra porzioni del mondo. Se uso l'esempio di prima:

- (3) Pietro non è andato a scuola oggi. Il tempo era brutto.

C'è una coerenza per le persone che trovano un rapporto tra questi due stati di cose, altrimenti non c'è. Ma non si trovano elementi linguistici che dicano che si dovrebbe trattare questo frammento del mondo come un unico frammento.

Si dice che la statistica è un insieme giusto di dati non precisi.

Dipende come si crea una statistica: si tende a trovare elementi che rappresentino in modo oggettivo (o almeno in apparenza) cosa si fa. Per entrare nei dettagli, non so come trattare le cose nel modo giusto. Da circa trentacinque anni mi occupo di questa materia e mi rendo conto che in periodi di cinque-sei-sette anni si ricomincia di nuovo; molte volte anche sotto nomi diversi che possono essere necessari per trovare i fondi, per dire che non si fanno cose fatte in precedenza, ma si fanno cose nuove. Non ho niente in contrario, se si precisa cosa si fa una volta ottenuti i fondi.

Dico questo perché non so come si prendono e come si raccolgono i corpora. Come giustifico la mia analisi sui corpora? Molte volte non si ha tempo o non si ha la possibilità di fare un'analisi profonda dei lavori fatti per quanto riguarda un tema scelto.

Ho lavorato in contesti diversi per quasi diciassette anni in Germania e per quasi quattordici in Italia. Per quanto riguarda l'analisi di corpora ho visto (sono stato anche giudice in progetti ungheresi) che i temi ritornano con gli stessi risultati, ci si ferma, e si ricomincia di nuovo a parlare delle cose. Le cose possono essere diverse. Per quanto riguarda l'analisi dei corpora c'è un lavoro vastissimo da parte dei ricercatori tedeschi che hanno analizzato i corpora e dopo li hanno eliminati perché non sono stati registrati dati pertinenti che permettano un'analisi profonda.

Come si registrano i corpora per analizzarli? Si ha la registrazione verbale scritta, ma naturalmente l'analisi è diversa se si ha una registrazione audiovisiva. Naturalmente con quest'ultima vengono contraddetti i risultati che emergono rispetto a quando si analizza un corpus in mancanza di una registrazione audiovisiva. Come far fronte al problema? Non lo so. Saprei come fare, ma molte volte non c'è tempo, non ci sono fondi, o non c'è voglia sufficiente per complicare la vita. Si tenta di delineare un lavoro che porti risultati e in un certo senso porta sempre risultati. I problemi sono terminologici.

L'uso della terminologia può comportare problemi profondi. Parlare di sintattica dei corpora. Cos'è? Semantica dei corpora? In che senso? Semantica che si riferisce agli elementi verbali presenti, o alle cose di cui si parla?

Usare sintattica o semantica ha spiegazioni o basi completamente diverse. Soprattutto per quanto riguarda l'handout di Carla Marello, la semiotica del testo multimediale e la corpus linguistics non hanno per ora i rapporti che dovrebbero invece pianificare. Perché?

Sicuramente non li hanno perché è complicato trattare i problemi, si lascia perdere e si tenta di delineare una problematica che permetta risultati di lavoro che alla fine non sono risultati reali per quanto riguarda le cose. Farei questa distinzione in modo radicale. In Germania lavoravo in organi sovraccademici per valutare i progetti; molte volte si ritorna alle stesse problematiche, con gli stessi risultati, ci si ferma e non c'è una continuazione.

Per quanto riguarda la semiotica del testo, anche questo non è un concetto ben preciso. Si dovrebbe creare e introdurre una terminologia (e mi rivolgo in particolare ai colleghi giovani). Molto spesso si usa una terminologia che rimane vaga. Le parole sono uguali, ma i concetti sono diversi e i risultati non sono comparabili. Posso fare degli esempi: linguistica testuale è un'espressione sbagliata perché la linguistica non può trattare tutti gli elementi che sono rilevanti per quanto riguarda un testo; teoria testuale è un'espressione troppo impegnativa, non copre le cose.

Ho creato alla fine questa semiotica testuale perché pensavo che in questo modo si potesse parlare degli aspetti centrali del testo e da lì è nato il termine semiotica testologica. Il problema è che molte volte nei lavori non vengono spiegati i concetti che si usano. L'interpretazione è quasi libera e ognuno interpreta in base alla sua posizione. Forse è inevitabile, ma si dovrebbe tentare di essere più onesti. Io proporrei a Carla Marellò di fare un elenco dei problemi centrali e di organizzare incontri in cui potrebbero essere trattati, perché i giovani rischiano di iniziare un lavoro e di perdere l'entusiasmo e la possibilità di finire un lavoro ben definito; almeno dare un elenco dei problemi centrali che si potrebbero trattare.

#### **4. Intervento di Maria Teresa Prat Zagrebelsky**

Io parlo come ricercatrice e docente di Inglese come lingua straniera. Per me è stata a un certo punto una necessità occuparmi dei corpora, perché ne esistono in grandissima quantità per l'inglese; si possono comprare, sono delle imprese descritte, c'è già grande materiale pronto a disposizione: c'è stato un enorme dibattito, che è andato avanti tanto tempo e che io a un certo punto ho dovuto recuperare con grande fatica; quindi per me occuparmi di corpora è un po' una necessità e anche un'ansia. Dico subito qual è l'ansia.

L'ansia è (e su questo non rispondo ai tre dottorandi ma anzi pongo un quesito) che questo tipo di ricerca presuppone conoscenze linguistiche, sensibilità, ed una formazione ai problemi generali molto ampia, molto buona, proprio perché i dati che vengono dai corpora sono tanti e quindi bisogna saperli interpretare bene, saperli controllare. E questo già riempie la vita.

Ed oltre tutto bisogna anche avere una conoscenza dello strumento informatico. Tutti i grandi linguisti inglesi ormai da anni lavorano in équipe con degli esperti, spesso giovanissimi e bravissimi, di ambito computazionale. E poi c'è la statistica, che io per esempio non ho mai studiato. E tutte le volte che devo fare anche piccoli ragionamenti statistici, che pure sono importanti (è importante capirli, riprodurli), vengo presa dall'ansia.

La domanda che conclude il mio intervento è questa: quale sarà, dovrà essere, potrà essere la formazione dei futuri linguisti che secondo me devono avere non solo una base linguistica forte ma anche aver modo di agire negli altri due campi che ho menzionato? Cominceremo a lavorare formando dei gruppi in cui ci siano queste diverse competenze, come si fa in ambito scientifico dove in genere si mettono insieme diverse competenze, o dovremo, noi, voi, avere questa diversa formazione, almeno a un certo livello? E si dovranno modificare, arricchire i corsi di studio?

Io mi pongo questi problemi per la formazione dei futuri linguisti, non solo di chi fa il dottorato ma anche di chi studia nei nostri corsi (nelle triennali, nelle lauree di specializzazione, ecc.); e mi trovo in difficoltà a introdurre dei cambiamenti anche nel settore in cui opero.

Quindi più che dare delle risposte, ho fatto anche delle domande, e sarebbe interessante sapere dai tre dottorandi qui presenti come coniughino queste diverse competenze, che consentono di maneggiare con sicurezza e senza ansia gli strumenti nuovi.

#### **5. Repliche di Petőfi János Sándor**

A Prat. Lei faceva domande cui non sono state trovate risposte fino adesso. Per la verità non so come combinare le competenze.

Naturalmente bisognerebbe sapere come poter combinare le competenze in un gruppo, ma la vita accademica, forse in nessun paese, permette di creare gruppi che restano uniti per lungo tempo, il tempo sufficiente per elaborare le cose. Si tende ad elaborare competenze tante quante

sono possibili in sé. Naturalmente queste hanno i loro confini. Non si può andare oltre e non esiste una ricetta.

Io ho raccolto competenze diverse ma non con un progetto; la vita mi obbligava a raccogliercle. Combinare matematica da una parte e linguistica dall'altra credo sia abbastanza interessante, e adesso vengono anche le competenze tecniche cioè usare gli strumenti tecnici moderni.

I giovani dovrebbero essere invitati a studiare bene almeno tre lingue. E se possibile non lingue della stessa famiglia (per esempio non italiano, spagnolo e portoghese) ma possibilmente, e adesso parlo pro domo, una lingua non indoeuropea, perché dà una visione completamente diversa.

Che cosa si dovrebbe collegare? I giovani dovrebbero arrivare a un punto, e adesso ci sono diverse possibilità, e la mia esperienza per quanto riguarda l'università italiana è che l'inglese si colloca al primo posto, la lingua tedesca quasi non esiste, cioè noi abbiamo corsi in cui università diverse possono trattare le cose in modo diverso, ma si dovrebbe tentare di evitare di ripetere il lavoro fatto in precedenza. Non ha senso fare una terza, quarta versione delle cose già fatte, ma si potrebbero raccogliere i dati in contesti diversi.

Per quanto riguarda l'analisi dei corpora c'è un contesto inglese, angloamericano, svedese, norvegese, tedesco. Si dovrebbe poter analizzare e valutare i risultati e i metodi che loro hanno utilizzato per poter fare un lavoro che possa essere ritenuto una continuazione di un lavoro comune.

Ma si comincia sempre quasi da un punto zero e si arriva a un punto X e, o perché non ci sono più soldi, o perché non c'è più possibilità accademica, ci si ferma là e i prossimi ricominciano dall'inizio.

## **6. Intervento di Dario Corno**

Vorrei approfittare dell'occasione, senza usare le virtù della "mitigazione", per dirle con grande sincerità, del piacere di poterla incontrare qui a Torino nel momento in cui le viene offerta la laurea. Come ci ha ricordato Volli, ci sarebbe sempre uno sfondo "patemico" (e cioè ricco di emozioni) nei testi, e quello a cui vorrei accennare io rinvia a una storia che coinvolge Carla Marengo e in misura decisamente minore anche me.

Nel 1972-73 (eravamo leggermente più giovani, allora...) due stanze si fronteggiavano a Palazzo Nuovo, nella nostra Facoltà di Lettere. In una stanza c'era Petőfi: c'era lei – non lei ovviamente ma i suoi libri e la sua giovane studiosa –, c'erano assieme la sua passione terminologica, il bisogno di fare scienza anche nelle nostre discipline allora nascenti sotto la comune etichetta di "scienze umane". Nell'altra stanza, c'era – se così si può dire – una sorta di "parco giochi" di origine greimasiana, dove qualcuno di noi si alimentava alle idee di Greimas che penetravano allora nella nostra cultura, tutte incentrate più che sull'edificazione di una scienza certa, sul tentativo di capire che tipo di persona è la persona che usa una lingua quando la esaminiamo dal punto di vista della sola lingua e non da altri punti di vista. Se facciamo questo, come ha ricordato splendidamente Volli, ci occupiamo – oggi come ieri – del "senso".

Noi andavamo in queste stanze per trovare delle sicurezze e lì abbiamo imparato molte cose perché l'uno e l'altro, Petőfi e Greimas, hanno segnato una svolta decisiva nelle ricerche di semiotica del testo.

Quella svolta fu – per noi che eravamo stati formati all'idea che i testi fossero "oggetti" un po' come, secondo l'immagine di Juri Lotman, lo sono i cioccolatini dentro la carta stagnola – fondamentale. Eravamo infatti stati abituati dalla scuola a una stilistica e a una linguistica bloccate sull'idea della "staticità" del senso. Come dire: il senso è una cosa che prelevi dai testi; è in qualche misura già pre-formato.



Invece lei, mi scusi la rapidità e la perentorietà del giudizio, impresse assieme a Greimas una svolta alle nostre idee e alle idee di molti altri: le canalizzò verso una visione più dinamica e processuale degli oggetti linguistici. Fin da allora abbiamo iniziato a pensare che sarebbe stato interessante, magari proficuo, occuparci delle cose che capitano durante la costruzione del testo e non dopo. Oggi quello che lei aveva previsto è una sicurezza oggettiva: il testo è sempre più un oggetto dinamico, al punto che la libertà dell'interprete nei confronti della costruzione testuale sembra dimostrare vie decisamente più dinamiche di quanto fosse legittimo supporre in quegli anni lontani in cui noi studiavamo i suoi libri e i libri di Greimas. Oggi l'interprete fa molte più cose con i testi e (magari) fa, come lei ci ha fatto brillantemente capire, cose più sciocche. Tuttavia, ne fa molte di più. Qualcuno ha sostenuto che ci sarebbero nuove libertà in questo senso, fra tutte la libertà di pensare con la propria testa, oltre che con il testo. Lei ci ha indicato la strada.



# ItINERARI

---



# BIOPOLITICA E CORPO NEL CINEMA NAZISTA

Il trionfo dell'an-estetizzazione

---

Raissa BARONI

**ABSTRACT** • *Biopolitics and the Body in Nazi Cinema*. From the logocentric culture to the visual culture, the cinema has gained its emancipation as most powerful and important of arts, especially due to the totalitarian strategies that used it toward an aestheticization of politics to control the masses. The following is an analysis of the effects of the totalitarian Nazi power on the body, conducted by means of the German film *Triumph of the will* by Leni Riefenstahl. On the one hand, through the concept of microphysics of power and the implications of the techniques of the body will be explained how the bio-power works and circulates; on the other hand, this study shows how the viewing of a film can activate the mirror-neurons in our brain and implicate the mimetic desire and the social mimetism.

**KEYWORDS** • Visual culture; Aestheticization of Politics; Microphysics of Power; Techniques of the Body; Nazi Cinema

Negli anni Venti, quasi trent'anni dopo la prima proiezione cinematografica dei fratelli Lumière, Béla Balázs – uno dei pionieri dei *visual culture studies* – parlando di *visuelle Kultur*, inizia ad analizzare il ruolo e l'impatto del cinema nella società del Novecento, per comprendere come esso abbia cambiato la nostra percezione della realtà (BALÁZS 2008). Egli aveva intuito, infatti, il nodo culturalmente epocale che ha contraddistinto il XX secolo, ovvero il passaggio da una cultura logocentrica ad una cultura iconocentrica, nella quale l'immagine ottiene il primato sulla parola, con il graduale riconoscimento del cinema come arte e mezzo espressivo autonomo. La cultura visuale ha portato con sé un desiderio di guardare, un piacere ed un fascino nell'osservare lo scorrere delle immagini su uno schermo, per effetto di quello che Sorlin chiama il miraggio del "vedere", ovvero l'illusione di un'oggettività data dall'occhio tecnologico della macchina da presa (SORLIN 2013: 44). Una svolta, questa, che si è definitivamente consolidata grazie al progresso tecnologico e alla possibilità di ri-produrre tecnicamente, meccanicamente e serialmente le immagini, come poi, negli anni Trenta, Walter Benjamin scrive nel suo più celebre saggio (BENJAMIN 2014), giungendo a definire "estetizzazione della politica" quel modo distratto di fruizione delle immagini e dell'arte da parte delle masse, e non disgiungendo il pensiero filosofico dal contesto nel quale stava vivendo: il totalitarismo in Germania. Il potere totalitaristico del nazionalsocialismo si avvale del cinema come "l'arma più forte", seguendo le orme avanguardiste di Lenin e poi di Mussolini, che per primi adottarono strategicamente tutti i media, dalla stampa alla radio al cinema, per le medesime finalità di assoggettamento politico.

L'intento di questo studio è quello di evidenziare, con un approccio transdisciplinare e con il supporto di un film emblematico del cinema nazista, *Il trionfo della volontà* (*Triumph des Willens*, 1935) di Leni Riefenstahl, in che modo e in quale misura questo passaggio alla cultura

visuale abbia individuato il corpo come mezzo di espressione – verrebbe da dire *sintomatica* – delle istanze sociali e politiche del potere. Il corpo, reduce di una cultura millenaria dell'Occidente che lo ha considerato, dalla filosofia di Platone in poi, "prigione dell'anima", è diventato il ricettacolo dei sintomi di un potere bio-politico. Dunque, l'intento di questo lavoro è quello di esaminare gli invisibili rapporti di forza che incidono sul corpo e, attraverso questo, su percorsi cognitivi obbligati a livello individuale e sociale. Si ritiene che l'approccio transdisciplinare sia il più adatto a spiegare fenomeni complessi che intrecciano i temi della rappresentazione cinematografica con la storia, il contesto politico, la filosofia, gli studi antropologici, sociologici, psicologici e delle neuroscienze. La pretesa non è quella di esaurire questioni vaste e trasversali, bensì di tracciare un quadro che tenga in considerazione diversi fattori e la loro interrelazione, per dare conto della complessità del discorso biopolitico sotteso al cinema di un regime totalitario. L'estetica del nazismo si è espressa attraverso una fitta produzione cinematografica, favorendo una circolazione di modelli di corporeità e di istanze propagandistiche che è stata efficace anche grazie alle peculiari modalità di fruizione del cinema, che hanno agevolato la diffusione degli effetti an-estetizzanti di tali modelli.

### **Estetizzazione della politica**

In quanto potere "totale" e totalizzante, il totalitarismo esercita un controllo centralizzato al quale è impossibile sottrarsi, poiché dispiegato in ogni ambito della vita sociale e culturale con la mobilitazione della società all'insegna di un'ideologia, con l'esclusione sociale, la discriminazione e la persecuzione, l'eliminazione, la segregazione e l'isolamento dell'individuo dalla vita pubblica e politica. Non solo, ma, come analizzato da Arendt (ARENDR 2004), il potere totalitario si spinge capillarmente fino all'estraniamento dei soggetti per mutarli in automi obbedienti e mutarli nel corpo, privandolo di qualsiasi slancio istintivo.

I totalitarismi europei d'inizio '900 hanno avuto un ruolo centrale come promotori, per le masse, di mezzi di espressione che mirassero alla conservazione dello *status quo* – Benjamin ne parla nei termini marxisti di conservazione «dei rapporti di proprietà» (BENJAMIN 2014: 36). Ovvero, «il fascismo cerca di fornire» alle masse «una *espressione* nella conservazione» dei rapporti di proprietà; «Il fascismo tende conseguentemente a un'estetizzazione della vita politica» (BENJAMIN 2014: 36), la quale ha determinato, invece che una possibilità di espressione con riscontri effettivi, un confinamento della politica nell'immaginario, con la privazione, per il singolo, del sé politico nella società. Questa spoliatura e questa astrazione, insieme ai sistemi di controllo e sorveglianza, hanno avuto un effetto sintomatico sul corpo, il quale ha subito le pressioni culturali e sociali accogliendo in sé e su di sé le istanze del potere e dell'ideologia. Il corpo è stato, così, plasmato sulla base di una mancanza – di effettività, a causa della traslazione dal piano reale a quello immaginario –, e investito in altre modalità di espressione, più utilitaristiche, nelle quali sentirsi valorizzato: il combattimento, lo sport e l'adozione di gesti rituali e liturgici, primo su tutti il saluto romano obbligatorio, in segno di aderenza e devozione. Peculiarità del totalitarismo nazista, infatti, è stata la volontà di costruire l'ideale-tipo di un *Übermensch*, contrapposto agli *Untermenschen* (ENZI 2012: 406), che fosse di razza ariana, valoroso e rispondente ai canoni di perfezione estetica e moderazione morale della *kalokagathia* greca, nonché un corpo docile e disciplinabile, che risultasse utile in guerra e in società.

*Tutti gli sforzi in vista di un'estetizzazione della politica convergono verso un punto. Questo punto è la guerra. La guerra, e la guerra soltanto, rende possibile fornire uno scopo ai movimenti di massa di grandi proporzioni, previa conservazione dei tradizionali rapporti di proprietà. [...] soltanto la*

---

guerra permette di mobilitare tutti i mezzi tecnici del presente, previa conservazione dei rapporti di proprietà (BENJAMIN 2014: 36-37).

Gli sforzi relativi all'estetizzazione della politica hanno comportato un'addomesticazione dell'immaginario e uno spostamento degli obiettivi politici verso l'esterno, a favore di un mantenimento del consenso interno.

Cogliendo l'importanza di una manipolazione pervasiva, i totalitarismi hanno anticipato alcune strategie capitalistiche che hanno riguardato il *boom* economico degli anni Cinquanta e Sessanta. Attraverso l'industria delle immagini, infatti, essi hanno promosso non solo «quell'«estetizzazione della politica» che rappresenta il nazismo (secondo Walter Benjamin)» (EISENSCHITZ 2001:12), ma anche quella che Morin chiamerà poi «ideologia della felicità» (MORIN 2017), che, retrospettivamente, ci sembra germogliata dal seme della mistificazione totalitaria. Se con tale concetto Morin si riferisce ad un'ideologia improntata ad un certo ideale di perfezione umana –bellezza, amore romantico, giovinezza, benessere economico – veicolata dalla produzione hollywoodiana, notiamo come già nel nazismo vennero esaltati come canoni positivi e modelli di corporeità utili all'ideologia la purezza della razza, il culto del corpo e del *Volk*, lo sport, la famiglia, l'igiene e la rinascita della nazione nello spirito germanico.

Questi ideali diffondevano la *Weltanschauung* del regime per ottenere una completa aderenza ideologica delle masse e una base di valori positivi comune a tutta la popolazione. L'individuo sentiva, così, di condividere un'esperienza non più individuale, ma partecipe dello *Zeitgeist*: la condivisione permetteva al biopotere di stringere le maglie su una massa che si fa forza e crea forza in quanto entità autonoma.

La propaganda politica anela al controllo della mente, del linguaggio, dello sguardo, dell'aspetto e dei comportamenti dell'uomo: di tutte le espressioni del corpo, se consideriamo quest'ultimo come «la fonte principale della consapevolezza pre-riflessiva di sé e degli altri e [...] la sorgente non ulteriormente riducibile dell'esperienza di noi stessi e del nostro rapporto col mondo» (GALLESE, GUERRA 2015: 36). Quello dittatoriale è un biopotere che si occupa delle qualità biologiche del vivente e agisce sul corpo, asservendolo ad una strategia politica e trasformandolo in una superficie da inscrivere. La dimensione biologica è diventata, così, oggetto sia del sapere scientifico, quindi oggettivata, che del biopotere, che, mentre *de-cideva* la vita dell'uomo, lo ha allontanato da una parte della sua natura: il vivente è stato, in misura sempre maggiore, disgiunto dal corpo, cioè privato della sua componente vitale naturale e universale (*zoè*), a favore della vita intelligente e razionale, individuale (*bios*), in un'antitesi dualistica corpo-sensi e anima-idee, dove il secondo dei due termini è stato storicamente nobilitato dalla meta-fisica (GALIMBERTI 2000). Dell'uomo moderno, infatti, come affermava Foucault, è stata costantemente disprezzata e nascosta la parte animale riguardante la carne, i bisogni contingenti, il piacere, la materialità e l'istinto; il biopotere ha alimentato un'ideologia dell'utile che educa alla mancanza, al desiderio senza piacere, *all'époque* e all'astensione del buon senso di fronte ai calcoli del profitto e alla normatività del potere. Il corpo politico è un prodotto della razionalità strumentale, nella misura in cui, amministrando la società in vista dell'utilità, essa si ramifica verso la razionalizzazione, la burocratizzazione, dispiega i mezzi dell'«ingegneria sociale» (BAUMAN 1992: 22), liberando l'individuo dalla responsabilità delle sue azioni. Nell'antitesi platonica *sema/soma*, in cui il corpo è un peso che grava sull'anima, si è dimenticato che l'intelletto, per quanto si spinga «oltre la natura», abbia una matrice cellulare, di neuroni e sinapsi all'interno di un corpo vivente. Allo stesso modo, dal positivismo in poi, si è disgiunto la ragione oggettiva da quella soggettiva (HORKHEIMER 1962), la scienza dall'etica e i giudizi di verità dai giudizi di valore, portando la scienza a favorire una perdita di significati (HUSSERL 1968: 205) e a professare come dogmi discorsi pseudo-scientifici, come quello sull'esistenza delle razze nell'Ottocento. Per problematizzare il rapporto tra la biopolitica e il

---

corpo abbiamo bisogno di raccogliere tutti gli elementi e reintrodurli in un quadro complesso; ecco, allora, perché Morin prova a concepire una biopolitica positiva in chiave umanistica, una politica *per* l'uomo e "a misura d'uomo", che riallacci il legame antico tra fisica e metafisica, tra anima e corpo, tra spiritualità e materialità. Allo stesso modo, Foucault auspica la messa in atto di una strategia di resistenza sfuggente al potere, capace di smascherare la potenza del potere e di disattivarlo attraverso l'impegno etico, una prassi teoretica di critica che lavori con altrettanta cura, quanta è quella della disciplina. Benjamin, invece, propone l'inversione dei termini "estetizzazione della politica" in "politicizzazione dell'arte" per rovesciare concettualmente l'operazione demagogica compiuta dal nazismo in una presa in carico, da parte dell'estetica, di valori politici positivi e costruttivi:

La sua autoestraniazione [dell'umanità, *N.d.A.*] ha raggiunto un livello che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine. *Così stanno le cose riguardo all'estetizzazione della politica che il fascismo persegue. Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell'arte* (BENJAMIN 2014: 38).

### **Tecniche di uni-formazione**

Il Reich ha saputo sfruttare sapientemente il mezzo cinematografico per perseguire il livellamento delle coscienze delle masse, ovvero per attuare capillarmente la politica della *Gleichschaltung*. L'allineamento ideologico, fondamentale per sostenere il potere totalitaristico, viene favorito con l'accettazione collettiva dell'appartenenza a un gruppo ben definito. Questo meccanismo di inclusione presuppone, però, anche l'esclusione, giacché l'identità, così come la cultura, si costituisce soltanto nella relazione intersoggettiva e interculturale: l'esistenza, cioè, di uno o più gruppi antagonisti attraverso i quali definirsi per contrasto e mediante il confronto. Com'è noto, la propaganda di arianizzazione, specialmente dei giovani, e di estromissione degli ebrei (e di Rom, Sinti, omosessuali, disabili e di chi era ritenuto inadatto alla sopravvivenza) dalla vita sociale, è stata l'apice di una strategia di potere di questo tipo.

La propaganda di livellamento ha agito per mezzo del corpo e sul corpo coinvolgendo quelle che Mauss chiama "tecniche del corpo" ed esercitando un vero e proprio somato-potere: «Il controllo sugli individui non si effettua soltanto attraverso la coscienza o l'ideologia, ma anche nel corpo e con il corpo. [...] Il corpo è una realtà bio-politica» (FOUCAULT 1997: 222). Le tecniche del corpo sono quei «modi in cui gli uomini, nelle diverse società, si servono, uniformandosi alla tradizione, del loro corpo» (MAUSS 1991: 385). Queste tecniche regolano i nostri comportamenti perché, attraverso le esperienze, gli individui interiorizzano un sistema di collegamenti simbolici, morali e intellettuali, per cui le azioni del nostro corpo che ci sembrano naturali, come bere o nuotare, sono in realtà atti "naturalizzati" e prodotti sociali e culturali, giacché largamente diffusi nella nostra società e nella nostra cultura, dove si costruiscono relazioni all'insegna del desiderio mimetico (GIRARD 2002) e del mimetismo sociale. Il meccanismo imitativo, che accomuna biologicamente gli individui, presiede alla socializzazione e alla conoscenza e fa sì che la persona, attingendo ad un ideale astratto (qui l'ideale etnocentrico dell'ariano puro) e sulla base della sua percezione della realtà e della sua eredità culturale, imiti un modello dato o sperimentato come "di successo". Il concetto di *mimesis* si basa, infatti, sulle analogie, tra il soggetto e ciò che il soggetto percepisce: così, nel caso di un linguaggio audiovisivo portatore delle istanze dominanti, uno spettatore instaurerà delle analogie tra ciò che vede e ciò che costituisce il suo bagaglio di esperienze e di valori (GALLESE 2009: 7).



Il pensiero mimetico si attua, a livello della psiche, grazie alla presenza nel nostro cervello dei neuroni-specchio, o “sistemi mirror”. Preposti all'apprendimento e sollecitati dalla visione del movimento, essi agiscono sul corpo e si traducono nella mente in stati emotivi. La loro importanza è dovuta al fatto che «hanno permesso di scoprire un meccanismo funzionale neurofisiologico che per la prima volta mostra la connessione tra due individui diversi, mappando le azioni dell'uno sul sistema motorio dell'altro» (GALLESE, GUERRA 2015: 36). Poiché chiamano in causa la sfera dell'intersoggettività, e in particolare «le forme di intersoggettività mediata, proprie della finzione narrativa, come quella del film» (GALLESE, GUERRA 2015: 58), il cinema riesce a trascinare la soggettività dello spettatore in una simbiosi: da una parte, tende ad integrare lo spettatore nel flusso del film, mentre dall'altra, integra il flusso del film nel flusso psichico dello spettatore (MORIN 1982: 110-111). Grazie ai neuroni-specchio, infatti, durante la visione si attivano i meccanismi inconsci dell'identificazione e della proiezione (MUSATTI 2000). L'identificazione permette all'individuo di assumere, nella sua psiche, l'interiorità di un'altra persona (e quindi anche di un personaggio del film), consentendogli l'introyezione dei comportamenti e dei modi di fare dell'altro e, dunque, di plasmarsi. Il livello di investimento dell'interiorità altrui varia a seconda delle barriere e delle difese psichiche di ognuno; nei soggetti più giovani o impreparati, l'identificazione protratta sfocia nella suggestione, mediante la quale i comportamenti assunti nell'immaginario si traspongono anche sul piano del reale. Processo complementare all'identificazione è la proiezione, grazie alla quale il soggetto attribuisce all'altro la propria interiorità, con un peculiare effetto catartico, di liberatorio distacco dalle passioni, specialmente nel film, in quanto spazio dell'immaginario e luogo fittizio, dove lo spettatore può sfogare quelle pulsioni primarie che non sarebbero accettate nella realtà (SIMONIGH, TERMINE 2003: 163-164).

Il cinema, dunque, in quanto luogo privilegiato per concentrarsi sulla visione e per attivare lo scambio del flusso psichico dello spettatore con l'immaginario, è stato uno strumento potentissimo, capace di condizionare l'emotività e le risposte cognitive del pubblico. L'industria cinematografica ha potuto promuovere le istanze naziste mostrando, in maniera subdola, e per questo con una perniciosità elevata, quali fossero i modelli di comportamento più appropriati nel contesto totalitario, e si è fatta sostenitrice del modello di “arianità” proposto dal Terzo Reich in maniera efficace, poiché rappresentante emblematica dello spirito della nazione, sin dalle prime produzioni nello speciale clima collaborativo del *Filmwelt*. Esempio, nell'ambito delle strategie cinematografiche adottate da Hitler (e Goebbels), è il film sul congresso del partito nazionalsocialista svoltosi a Norimberga nel 1934. Insieme ad *Olympia* (1938), *Il trionfo della volontà* è stata la massima espressione dell'opera registica di Leni Riefenstahl durante gli anni del nazismo; ma, al contrario del film sui giochi olimpici di Berlino del 1936, che si pone come il suo “testamento estetico” attraverso l'esplorazione delle potenzialità plastiche del corpo nello sport, *Triumph* mette in luce la regista come «una straordinaria interprete non solo delle esigenze tecniche, ma anche del nucleo ideologico profondo della propaganda nazista e della sua aspirazione al dominio delle masse» (MUZZIOLI, FORMACINEMA: 1). Questo film, infatti, si presenta come

una straordinaria rappresentazione del nazismo, dei suoi capi, della sua organizzazione, della sua forza interna. [...] ciò che le immagini mostrano è l'estetica del nazismo: la sua immagine esteriore, fatta di labari e bandiere, divise e sfilate, saluti e canti, parole d'ordine e volti e sguardi radiosi (RONDOLINO 2006: 174).

In continua oscillazione tra la rappresentazione dei caratteri estetici dell'ideale-tipo bianco, biondo, vigoroso e di proporzioni armoniche, e l'ostentazione di un potere dilagante e organizzato, possiamo parlare di *Triumph* come di «un film che organizza la visione, l'ascolto, e

la partecipazione dello spettatore immettendoli in un rituale il cui obiettivo è appunto l'affermazione e il perpetuamento dei principi basilari del nuovo Reich e della nuova politica» (QUARESIMA 1984: 66). Non solo, poiché esso «documenta un *fatto sociale totale*, come direbbe, forse, Marcel Mauss, perché il testo esprime il tentativo di costruire una cosmogonia, e di trasformarla in una architettura politica» (ROSSETTI 2000: 231). Grazie a questo film, la cinepresa del regime si immette in quello spazio ideale dell'«altrove» per indirizzare lo spettatore verso i sistemi di pensiero più funzionali all'efficienza e alla razionalizzazione e le pratiche più virtuose secondo i fini della ragione strumentale e di una *Gleichschaltung* collettiva, con un modello di corporeità che viene proposto-imposto, attraverso la rappresentazione cinematografica, come autorevole e ricco di valori positivi nella società nazista. Come abbiamo detto, la visione sollecita i sistemi *mirror*, che mettono in moto il pensiero mimetico di ognuno, in base al quale le azioni individuali vengono valutate in confronto alle azioni altrui; quando questo meccanismo di mimesi diventa un adeguamento della massa alla norma diffusa, regolando le dinamiche dell'interrelazione, il pensiero mimetico determina il mimetismo sociale.

Rientra, nell'esercizio delle tecniche del corpo, anche l'addestramento del corpo stesso, per educare gli individui e conformarli ad una tradizione e ad un rigore funzionale al potere. L'autorità sociale, infatti, può creare una serie di atti del corpo per insegnare a ciascuno ciò che gli è richiesto in ogni situazione (MAUSS 1991: 407), come, ad esempio, la resistenza all'impeto dell'emozione in contesti liturgici collettivi, giacché creerebbe movimenti disordinati. Il potere, quindi, se da una parte agisce *sul corpo*, conformandolo, dall'altra si avvale anche *del corpo* stesso, per generare forza-lavoro e profitto, celebrare il culto del duce, sostenere il totalitarismo attivando dei dispositivi di sicurezza interni alla società e, infine, schierare le masse in grandi esibizioni di potere. Infatti, «Una singolarità dei sistemi totalitari era la volontà di trasformare l'intera comunità in una gigantesca compagnia teatrale che interpretasse un colossale spettacolo rivolto a se stessa» (SORLIN 2013: 68).

### Il corpo disciplinato

*Gleichschalten* significa letteralmente “inserire in egual modo/allo stesso momento” e viene tradotto con parole quali “allineare” o “coordinare”, “livellare” o “sincronizzare”. È un termine che tradisce un intento di meccanizzazione, in quanto ripreso dal lessico dell'elettricità (ENZI 2012: 48, 213), e si riferisce all'assunzione di movimenti automatici uniformi. Questa riflessione linguistica, oltre a ricordarci come la biopolitica sia intervenuta anche sul linguaggio, soprattutto con l'utilizzo di neologismi, eufemismi e acronimi, ci porta a spostare l'attenzione sulle scenografie di massa de *Il trionfo della volontà* nelle quali le folle si dispongono in quadranti, i soldati in ranghi e schieramenti. Particolarmente interessante è il soffermarsi della cinepresa sulle composizioni ordinate dei partecipanti, sulla coreografia delle parate militari e sulla disposizione dei corpi, come accade nella sequenza dedicata alla *Hitlerjugend*; qui la sistemazione dei convenuti forma dei quadrati perfetti, in cui i corpi, rigorosamente allineati e pronti a ricevere le parole del *Führer*, non sono più individualità singole, ma si fondono nella massa in un'unica entità, diventando parte dell'organismo nazista **[Fig.1]**. Negato qualsiasi slancio individuale e spontaneo, spetta «Ad ogni individuo, il suo posto; ed in ogni posto il suo individuo» (FOUCAULT 2014: 155). Questa assegnazione di un ruolo, o questa definizione dell'individuo (amministrato e privato della sua componente animale) secondo lo spazio che occupa sottolinea l'incombenza di un potere che circola e di un controllo che regola e strumentalizza i corpi, secondo la razionalizzazione imposta dall'istanza dominante. Questo esercizio normativo fa sì che in un tale schema geometrico, quello di una marcia militare, sia immediatamente facile mettere in evidenza la stortura, la ribellione di un elemento che decida di

uscire dalla formazione; costui, inquadrato e riconosciuto, verrebbe additato sia come irriguardoso nei confronti della disciplina e dei disciplinati, sia come una pericolosa causa di scompiglio e d'imitazione per gli altri. Gli apparati disciplinari, infatti, lavorano lo spazio secondo

il principio della localizzazione elementare o *quadrillage*. [...] Lo spazio disciplinare tende a dividersi in altrettante particelle, quante sono i corpi o gli elementi da ripartire. Bisogna annullare gli effetti delle ripartizioni indecise [...], la loro coagulazione inutilizzabile e pericolosa; tattica antidiserzione, antivagabondaggio, antiagglomerazione (FOUCAULT 2014: 155).

Quella dei soldati è un'«irreggimentazione meccanica, che non lascia posto all'espressione delle idee» (ROSSETTI 2000: 250), come nel teatro delle marionette kleistiano, in quanto l'unico scopo è seguire la direttiva dal vertice, il cosiddetto *Führerprinzip*, e obbedire all'ordine imposto, suonare un'unica partitura d'orchestra (ROMANI 1983: 52) – «Non c'è alcuna espressione del potere più evidente dell'attività del direttore d'orchestra» (CANETTI 2009: 478). Il corpo definito, formato e pensato in un progetto si ritrova incastonato in un ruolo sociale designatogli da un potere che si occupa del vivente. Così, «La confusione lascia spazio all'ordine, la spontaneità alla disciplina» (FLORIS 2014: 69): con la regimazione sociale e politica, la moltitudine si fa strumento e *kratos*, spostando l'accento dall'*ethos* all'organizzazione perfetta della *tekne* (ROSSETTI 2000: 250). Il corpo del soldato, oggetto e bersaglio del potere biopolitico, diventa «utile», controllato e plasmato nel dettaglio per un assoggettamento costante nella dialettica docilità-utilità. La sottomissione indotta dalla disciplina non è come quella della schiavitù, ma si fonda su

un rapporto di appropriazione dei corpi. [...] Prende forma allora, una politica di coercizioni che sono un lavoro sul corpo, una manipolazione calcolata dei suoi elementi, dei suoi gesti, dei suoi comportamenti. Il corpo umano entra in un ingranaggio di potere che lo fruga, lo disarticola e lo ricomponne. Una «anatomia politica», che è anche una «meccanica del potere» (FOUCAULT 2014: 149-150).

Emblematica, nell'evidenziare i meccanismi di controllo posti in essere su schieramenti e corpi, è la sequenza di *Triumph* nella quale viene presentata la squadra dei membri del servizio del lavoro, un organismo allora di recente costituzione. Vediamo questo nuovo «corpo», legittimato attraverso la parola di Hitler, esplicitare i principi ideologici su cui si fonda la forza del regime, come l'importanza del lavoro volontario (il corpo che volontariamente si mette al servizio dell'ideologia poiché con-formato alla stessa). Ci troviamo di fronte ad un vero e proprio cerimoniale dalla valenza liturgica, in cui si ricorre al rito dello *Sprechchor* e in cui la cinepresa può anticipare le battute individuali recitate dai soldati del lavoro e aumentare la forza della drammatizzazione, grazie a riprese alternate di primi piani (durante le battute individuali) e di «totali» del coro: il mezzo cinematografico «innesta poi su questo linguaggio le capacità, che gli sono proprie, del montaggio simbolico» (QUARESIMA 1984: 61). Le scene di questa sequenza sono molto curate e dense di significati. I soldati, ad esempio, che provengono da molti luoghi della Germania, veicolano l'idea di un pangermanesimo dove la dialettica singolo/massa è funzionale a ribadire l'unità del *Reich* (e, quindi, l'allineamento ideologico e l'annullamento dell'individualità). La disciplina ha forgiato questi nuovi soldati volontari, che, come essi stessi recitano, non sono mai stati nelle trincee; costoro incarnano ora quei corpi docili che Foucault ha ben descritto nella figura del soldato:

il soldato è divenuto qualcosa che si fabbrica; da una pasta informe, da un corpo inetto si è creata la macchina di cui si ha bisogno; sono state poco a poco raddrizzate le posture; lentamente una

---

costrizione calcolata percorre ogni parte del corpo, se ne impadronisce, dà forma all'insieme, lo rende perpetuamente disponibile, e si prolunga silenziosamente all'automatismo delle abitudini; in breve, "il contadino è stato cacciato" e gli è stata data "l'aria del soldato" (FOUCAULT 2014: 147).

Il corpo malleabile, modellato nel perseguimento dei fini del nazismo, è quello che Foucault definisce "docile" e che descrive mediante il celebre modello del *Panopticon*, metafora di un potere invisibile che acquisisce forza dalla scissione del binomio vedere/essere visti, poiché si basa sull'introyezione dei carcerati dell'istanza di potere. Tale dissimmetria induce quell'effetto di auto-regolazione sui sorvegliati che li porta a conformarsi all'istanza giudicante, sopraffatti dal potere invisibile, come quello della violenza simbolica di Bourdieu. Quando l'introyezione del potere diventa incorporazione, si attua la trasposizione dell'istanza dominante in un'azione conforme del corpo, ovvero quella del carcerato che si auto-regola. Ciò accade per via di una sollecitazione della psiche che si traduce, di conseguenza, sul piano della corporeità e del comportamento, come avviene con i neuroni-specchio. L'incorporazione dell'istanza dominante emerge, infatti, da un processo imitativo inconsapevole, dal momento che i soggetti dominati acquisiscono tutto il bagaglio dell'istanza dominante e si fanno rappresentazione stessa del potere, dove l'imitazione è solo l'elemento manifesto, o la somatizzazione, di tale acquisizione. I corpi docili forgiati dalla disciplina sono ideali per le esigenze economiche, politiche e di combattimento, poiché funzionali in fabbrica, nei reggimenti e nelle classi scolastiche; rispondono perfettamente alle istanze capitalistiche, condannate dalla Scuola di Francoforte per aver inglobato la cultura stessa nell'assetto industriale, e alimentano quella riduzione della vita al paradigma dell'utile che contraddistingue il dibattito bioeconomico. Per plasmarli opportunamente, le istituzioni o i poteri che promuovono la disciplina devono essere in grado di osservare e registrare i corpi che controllano e garantirne l'interiorizzazione dell'individualità disciplinare. Senza la necessità d'imporsi con una forza eccessiva, la disciplina forgia dei corpi che si conformeranno alla *doxa* in modo quasi spontaneo. La nozione di "docilità" «congiunge al corpo analizzabile il corpo manipolabile. È docile un corpo che può essere sottomesso, che può essere utilizzato, che può essere trasformato e perfezionato» (FOUCAULT 2014: 148). Una situazione simile, di "panottismo", viene incentivata nel regime totalitario dal mimetismo sociale, soprattutto poiché ognuno si fa controllore o spia per salvaguardare la propria incolumità, se non per pura aderenza all'ideologia.

Grazie alla portata del cinema, il modello dominante ha potuto circolare capillarmente tra coloro che partecipavano al rituale della sala cinematografica<sup>1</sup>, agevolando una personificazione del potere che, in Germania, era iniziata con la possibilità di conoscere e riconoscere il *Kaiser* Guglielmo II sullo schermo (SORLIN 2013: 47, 70). Questo processo fluido di addomesticazione è individuato nella teoria della microfisica del potere, laddove "micro" si riferisce alla capillarità del potere e "fisica" alla capacità dello stesso di modellare corpi e comportamenti fin nella mimica, nel dettaglio. Secondo questa teoria, il potere

non è qualcosa che si divide tra coloro che lo possiedono o coloro che lo detengono esclusivamente e coloro che non lo hanno o lo subiscono. Il potere deve essere analizzato come qualcosa che circola, o meglio come qualcosa che funziona solo a catena. Non è mai localizzato qui o là, non è

---

<sup>1</sup> «Molte attività, che ciascun agente pensa di svolgere per volontà propria, sono la realizzazione individuale di un processo socialmente determinato. Esiste una libertà accessoria (decidere la sala e l'orario) ma le lunghe file che nel Novecento si formavano all'entrata dei cinema, il sabato sera, si adeguavano a un rito che nessuno aveva imposto e che era conforme all'irreggimentazione in corso delle masse» (SORLIN 2013: 43).

---

mai nelle mani di alcuni, non è mai appropriato come una ricchezza o un bene. Il potere funziona, si esercita attraverso un'organizzazione reticolare<sup>2</sup> (FOUCAULT 1977: 184).

Un'organizzazione che definisce le vite e il loro governo: da animale vivente capace di un'esistenza politica, l'uomo moderno si è fatto «animale nella cui politica è in questione la sua vita di essere vivente» (FOUCAULT 2009: 127). per il fatto di avere su di sé le incisioni del potere. I segni dell'incorporazione sono sia i sintomi di adattamento ai modelli dominanti, che i mezzi attraverso i quali l'adattamento avviene: essi non denunciano soltanto l'accettazione e la ricezione dell'istanza dominante, ma sono pure il tramite attraverso cui queste avvengono. E una volta introiettati e incorporati i modelli, l'individuo subordinato produce effetti culturali nella noosfera, rendendosi parte attiva nella proliferazione dell'istanza di potere. Così come l'incorporazione, anche la suggestione cinematografica riesce a suscitare una reazione dapprima fisica, e poi mentale: dopo la visione di uno dei film propagandistici più spudoratamente antisemiti, ovvero *Jud Süß* (*Süss l'ebreo*, 1940), infatti, alcuni giovani tedeschi fecero violenza ad un ebreo, fuori dal cinema nel quale avevano assistito alla proiezione (HULL 1972: 215).

### **Liturgie di massa**

In *Triumph*, i corpi docili, che si dispongono ordinatamente nello spazio designato per loro, concorrono a formare una grande scenografia politica di massa, ove il cinema si fa strumento liturgico: «l'azione collettiva è uno strumento retorico potentissimo, perché genera il senso della realtà dell'azione, e il dramma da ideale diventa storia in fieri» (ROSSETTI 2000: 235). Nell'esperienza della partecipazione, il cinema permette alla moltitudine di vedere in volto sé stessa, di vedersi rappresentata come protagonista di una liturgia, ma pur sempre come massa: «La massa si è trasformata da spettatrice in attrice» (KRACAUER 1982: 16), e l'insieme dei suoi corpi viene incanalato dal somato-potere nazista in un flusso vivente. Le scenografie ideate da Albert Speer, in particolare, permettono alla regia di soffermarsi sul valore culturale delle immagini. *Il trionfo della volontà* si attesta come emblema definitivo del congiungimento tra partecipazione estetica ed emotiva dello spettatore, ma anche come il film documentaristico più riuscito, durante il dodicennio nero, nell'intento di favorire il senso di appartenenza del popolo tedesco al *Reich* nazista; qui, infatti, la componente umana è disposta con cura architettonica come un "ornamento di massa", ossia «un enorme fregio composto da centinaia di migliaia di particelle»: «È il trionfo totale del decorativo sull'umano» (KRACAUER 2007: 145). Questo tipo di rappresentazione comporta una doppia violenza: «Alla violenza esercitata sulle masse, che vengono schiacciate nel culto di un duce, corrisponde la violenza da parte di un'apparecchiatura, di cui esso si serve per la produzione di valori culturali» (BENJAMIN 2014: 46). Vedendosi rappresentata, al cinema, all'interno delle parate naziste, la massa vive l'illusione estetica ed esteriore di essere realmente coinvolta politicamente nella storia della nazione, si sente investita di un potere. La forza della propaganda, infatti, si espande nel momento in cui la retorica viene a contatto con le potenzialità estetiche del film, dove, mediante la strumentalizzazione dell'esperienza estetica, viene adottata non la comunicazione razionale, ma quella carismatica. Così, per effetto di un'amplificazione della sollecitazione emotiva, grazie alla drammatizzazione e alle tecniche di ripresa, e alla particolare modalità di fruizione del cinema, i film riescono ad estetizzare la politica e a

---

<sup>2</sup> Sotto gli influssi dello strutturalismo della *Gestalttheorie* e in opposizione alla concezione dualistica e marxista di potere, Foucault afferma che ogni individuo o gruppo risulta simultaneamente dominato e dominatore.

trasportare lo spettatore dentro l'evento, anche se egli non vi ha partecipato: lo conducono ad un *hic et nunc* totalmente riprodotto, artificiale, ma pur sempre reale. La cura della messa in scena, nel suo insieme di aspetti funzionali e di valenze simboliche, porta lo spettatore a fare esperienza di una partecipazione sia politica, che estetica, all'evento del congresso. La modalità di fruizione del cinema permette, infatti, di isolare lo spettatore in uno spazio ideale per il coinvolgimento fisico ed emotivo: è quell'«indefinibile "altrove" [...] che non è effettivamente in alcun luogo» (SIMONIGH, TERMINE 2003: 163). Il film-documentario colpisce maggiormente la folla, con la pretesa di raccontarle il mondo così com'è, con la forza dell'evidenza, occultando la mistificazione della messa in scena. Il congresso di partito risulta, poi, il luogo di elezione per la creazione di uno «spazio sacro» (CORATELLI 2012: 120), nel quale la massa affluisce e celebra un rito politico e dove «l'individuo perde le sue caratteristiche di singolo e si annulla nella massa» (FLORIS 2014: 92). L'esperienza artistica diventa strumento di controllo e di potere, dando sfoggio della grandiosità estetica e morale del *Führer*, che si identifica con la nazione intera.

Si fa esperienza dello *Zeitgeist* anche nella pellicola apparentemente cronachistica di Leni Riefenstahl, che riesce a instaurare uno scambio tra spettatore e film e a strumentalizzare la cinepresa per comunicare i valori del nazionalsocialismo, attraverso quello che diventerà un suo peculiare "eccesso estetico":

Le opere della Riefenstahl non sono dilettantesche e ingenuie come altri prodotti artistici del periodo nazista, ma propagandano molti degli stessi valori. Eppure la sensibilità più moderna è in grado di apprezzare anche lei. [...] non solo la bellezza formale ma anche l'ardore politico possono venir considerati come una forma di eccesso estetico. E accanto a questo apprezzamento distaccato c'è anche una reazione, conscia o inconscia, dell'argomento stesso, da cui dipende in realtà la forza delle opere di Leni Riefenstahl (SONTAG 1982: 79).

Mediante l'eccesso estetico di *Triumph*, il nazismo ha ammantato un genere di violenza che, invece di imporre, riesce a *proporre* con successo una visione del mondo. Si tratta di una violenza simbolica che può essere definita "dolce", in quanto esercitata con il consenso inconsapevole di chi la subisce, e invisibile, perché nasconde i rapporti di forza sottostanti alla relazione nella quale si configura. I modelli proposti dalla *doxa* tendono a celare un arbitrio culturale che vuole affermarsi come "naturale"; tuttavia, se pensiamo alla realizzazione del film, l'immagine stessa è montaggio che «smonta, ricompone, rimonta, e così facendo analizza, contesta, critica, emancipa» e per questo si fa "politica" per Didi-Huberman (ODELLO 2010: 29). Attraverso la selezione delle scene e la gerarchia di valori rappresentata, infatti, l'opera cinematografica riesce a favorire la circolazione di un'ideologia e ad imporla surrettiziamente, a livello latente. Tale manipolazione si avvale di modelli di civiltà e cultura presentati e rappresentati, sia in contesti di *fiction* (lungometraggi a soggetto), che di informazione (cinegiornali), al confine tra reale e immaginario, con implicazioni su ciò che è "normale" e ciò che è "ideale". Per una corretta visione e comprensione dei film nazisti (ma in generale di qualunque prodotto cinematografico, potremmo dire) è necessario un doppio lavoro intellettuale, come sostiene Didi-Huberman, perché lo scarto tra quello che l'immagine riesce a veicolare e la totalità del reale va colmato mediante la riflessione dello spettatore, il quale deve raccogliere una sfida interpretativa (DIDI-HUBERMAN 2005). Soltanto interrogando le immagini, infatti, è possibile cogliere la doppia relazione dialettica tra *realtà-immagine* e *immagine-spettatore* e fare esercizio di un'etica dello sguardo votata alla comprensione globale di un fenomeno complesso. Ciò che ci sembra incomprendibile non è mai riconducibile alla sfera dell'irrazionale, come suggerisce la Arendt: non si può relegare un'immagine, concepita e realizzata dall'uomo, nella categoria di simulacro astratto, e non interrogarla anche nella parzialità della risposta. Al contrario, non si può elevare un'immagine singola a emblema della

verità. È dunque attraverso analisi comparate, confronti, valutazioni che si può problematizzare la visione per ricavarne strumenti audiovisivi, giudizi etici, corrispondenza alla storia, considerazioni tecniche, e così riappropriarsi della responsabilità, del buon senso, del giudizio di valore, riuscendo a palesare le relazioni occulte e manipolatorie tra la realtà e la sua rappresentazione.

### **Realismo apparente**

*Triumph des Willens* si presenta come un documentario, ma è opportuno fare delle riflessioni su questo genere. Dopo la sua proiezione alla mostra cinematografica di Venezia del 1935, la Riefenstahl ricevette il Premio nazionale LUCE, con il seguente commento di Mussolini: «Ora soltanto sono convinto dell'efficacia del film documentario, e in verità da quando ho visto il suo *Triumph des Willens*» (QUARESIMA 1984: 70). Definire *Il trionfo della volontà* un documentario, però, sarebbe riduttivo: divenuto «emblema e modello insuperato del cinema di propaganda» (FLORIS 2014: 9), esso è anche «un documento storico e sociologico del massimo interesse» e «una fonte di natura particolare» (ROSSETTI 2000: 230), poiché si propone di esprimere una *Weltanschauung* politica e di farlo attraverso un montaggio sperimentale e atipico. Nota Rossetti, che

In *Triumph* di Leni Riefenstahl si può cogliere la struttura dell'auto-legittimazione, la forma dell'autorità del nazionalsocialismo, l'appello che lancia e l'adesione che suscita, e si può studiare il documento filmico come un testo, secondo le tecniche filologiche. Come un processo di legittimazione del potere mediante il mito, mediante il linguaggio orale, musicale e visuale (ROSSETTI 2000: 229).

Definire documentaristica questa pellicola non è soltanto riduttivo, ma in parte mistificatorio. Le forme di espressione adottate dalla regista, infatti, sono atipiche per il genere, ma consapevolmente congegnate: ci si accorge che «*Riefenstahl's achievement lay in applying the tools and formal language of the feature film to a documentary film*» (ROTHER 2002: 65-66). Se volessimo raffrontare il film con la cerimonia ufficiale, ad esempio, la durata diegetica del *Parteitag* cinematografico è diversa dalla durata reale del congresso di partito e anche l'ordine degli eventi risulta alterato, acquisendo un nuovo senso e nuove funzioni intellettive. Quello costruito dalla Riefenstahl è, perciò, un congresso diverso da quello svoltosi a Norimberga nel 1934: «L'immagine tratta dalla realtà in questo film sostituisce la realtà stessa, diventa un suo simulacro e vive al suo posto: l'immagine del reale supera il vero reale diventando qualcos'altro» (FLORIS 2014: 81). La scelta di non rispettare l'ordine cronologico degli eventi viene spiegata dalla regista come esplicita intenzione di «trascinare impetuosamente» lo spettatore e di «portare alcuni elementi in primo piano e lasciarne altri sullo sfondo» (RIEFENSTAHL 1935: 28, QUARESIMA 1984: 64). Mediante la scomposizione e composizione del montaggio, secondo i criteri del *découpage* classico (con un montaggio invisibile che seleziona i soli momenti salienti e con la costrizione dei percorsi percettivi), quindi, la regista riesce ad ottenere un nuovo prodotto (iper-reale), in grado di attestarsi con maggior forza e come «nuova realtà», ovvero quella che rimarrà nella memoria collettiva e passerà alla storia attraverso la visione e il ricordo del film<sup>3</sup> (FLORIS 2014: 81). Come ci ricorda Sorlin, «il montaggio fa passare lo spettatore, in un attimo dal campo lungo al primo

---

<sup>3</sup> Sottolinea Sorlin che «a dispetto della loro sconfitta i regimi autoritari sopravvivono attraverso i loro film» (SORLIN 2013: 70).

piano e da un luogo a un altro, costruendo così una relazione con il mondo totalmente diversa dall'esperienza quotidiana» (SORLIN 2013: 90). Tale strategia si adegua perfettamente alle esigenze dittatoriali, tra le quali non mancano una comunicazione simbolica, uno spazio liturgico per la celebrazione del *leader*, ma anche momenti di ritmo incalzante per sollecitare l'emotività dello spettatore.

La strategia propagandistica di *Triumph* risulta ancora più chiara se pensiamo alla riflessione di André Bazin sul problema che si instaura, nei documentari, tra la realtà e la sua rappresentazione cinematografica. Il critico francese afferma che le marche enunciate e il linguaggio del documentario possono costruire una realtà ambigua, proprio perché il prodotto finale ci appare come una "perfetta illusione estetica della realtà" (BAZIN 1986: 318), capace di dare quell'impressione di trasparenza che inganna l'occhio dello spettatore. Esattamente al contrario di ciò che si potrebbe pensare, il cinema documentaristico non ha un legame così fedele con la realtà e, come il cinegiornale, si rivela uno dei mezzi più efficaci di propaganda politica, appunto perché «reperti che sembrano semplicemente "riprodotti" in effetti ci fanno "assistere ad avvenimenti il cui svolgimento e il cui senso sono interamente immaginati"» (SIMONIGH, TERMINE 2003: 137-138). Per Bazin, ritroviamo questa ricerca dell'impressione di trasparenza specialmente nei documentari di guerra, «i quali, come egli rileva, sotto l'apparenza del realismo, nascondono una vera e propria propaganda politica» (SIMONIGH, TERMINE 2003: 137-138). Sorlin, problematizzando il rapporto tra il cinema e la storia, sottolinea la natura lacunosa di qualsiasi rappresentazione come sguardo parziale sui fatti (SORLIN 2013: 10). L'approccio col quale ci immergiamo nel film, che supera quello "intellettuale", però, fa sì che dalla pellicola diventi possibile cogliere un'idea di mondo, per riportare la storia al suo contesto e gli eventi ad una volontà:

Un film non è semplicemente la messa in immagini di un racconto, tradisce modi particolari di "essere presente nel mondo", di comportarsi con le cose e con gli altri, rivela condotte e moti affettivi che un occhio attento scopre nei gesti, negli sguardi, nella mimica (SORLIN 2013: 128).



Figura 1. Fotogramma di *Triumph des Willens*

## BIBLIOGRAFIA

- Arendt, H. (2004), *Le origini del totalitarismo*, Torino, Einaudi.  
 Arendt, H. (2013), *Sulla violenza*, Parma, Guanda.  
 Arendt, H. (2014), *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli.  
 Barthes, R. (2016), *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi.  
 Bauman, Z. (1992), *Modernità e olocausto*, Bologna, Il Mulino.  
 Bauman, Z. (2013), *Le sorgenti del male*, Trento, Centro Studi Erickson.



- 
- Bazin, A. (1986), *Che cosa è il cinema*, Milano, Garzanti.
- Benjamin, W. (2014), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.
- Canetti, E. (2009), *Massa e potere*, Milano, Adelphi.
- Coratelli, G. (2012), *Strategie del far-vedere nel film di propaganda*, in Mangano, Terracciano (a cura di), *Passioni collettive. Cultura, politica, società*, Roma, Nuova Cultura, pp. 119-124.
- De Luna, G. (2006), *Il corpo del nemico ucciso*, Torino, Einaudi.
- Didi-Huberman, G. (2005), *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina.
- Eisenschitz, B. (2001), *Breve storia del cinema tedesco*, Torino, Edizioni Lindau.
- Enzi, A. (2012), *Il lessico della violenza nella Germania nazista*, Milano, Pgreco.
- Floris, A. (2014), *Liturgie naziste. I documentari di Leni Riefenstahl sui congressi del Partito Nazionalsocialista 1933, 1934*, Cagliari, CUEC.
- Foucault, M. (1977), *Microfisica del potere. Interventi politici*, Torino, Einaudi.
- Foucault, M. (1997), *La nascita della medicina sociale*, in Id., *Archivio Foucault 2. 1971-1977. Poteri, saperi, strategie*, Milano, Feltrinelli, pp. 220-240.
- Foucault, M. (2005), *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Milano, Feltrinelli.
- Foucault, M. (2009), *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli.
- Foucault, M. (2014), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi.
- Galimberti, U. (1993), *Il corpo*, Milano, Feltrinelli.
- Gallese, V. (2009), *Le due facce della mimesi. La teoria mimetica di Girard, la simulazione incarnata e l'identificazione sociale*, in "Psicobiettivo", n. 2, Milano, Franco Angeli, pp. 77-102.
- Gallese, V. e Guerra, M. (2015), *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina.
- Girard, R. (2002), *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani.
- Horkheimer, M. (1962), *Eclissi della ragione*, Milano, SugarCo.
- Hull, D. S. (1972), *Il cinema nel Terzo Reich: studio sul cinema tedesco degli anni 1933-1945*, Roma, Cinque Lune.
- Husserl, E. (1968), *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, Il Saggiatore.
- Kamper, D. (2002), *Corpo*, in Wulf, C. (a cura di), *Le idee dell'antropologia*, vol. 2, pp. 409-418, Milano, Mondadori.
- Kracauer, S. (1982), *La massa come ornamento*, Napoli, Prismi.
- Kracauer, S. (2007), *Da Caligari a Hitler: una storia psicologica del cinema tedesco*, Torino, Edizioni Lindau.
- Luzzatto, S. (1998), *Il corpo del duce*, Torino, Einaudi.
- Mauss, M. (1991), *Le tecniche del corpo*, in Id., *Teoria generale della magia*, pp. 383-410, Torino, Einaudi.
- Morin, E. (1982), *Il cinema o l'uomo immaginario*, Milano, Feltrinelli.
- Morin, E. (2006), *Cultura e barbarie europee*, Milano, Raffaello Cortina.
- Morin, E. (2017), *Lo spirito del tempo*, Milano, Molteni.
- Musatti, C. L. E. (2000), *Psicologia degli spettatori al cinema*, in Id., *Scritti sul cinema*, Torino, Testo & Immagine.
- Odello, L. (2010), *Nota sulla politica delle sopravvivenze*, in Georges Didi-Huberman, *Un'etica delle immagini*, "aut aut", n. 348, Milano, Il Saggiatore, pp. 28-44.
- Pinotti, A. e Somaini, A. (2016), *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi.
- Quaresima, L. (1984), *Leni Riefenstahl*, Firenze, La Nuova Italia.
- Riefenstahl, L. (1935), *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films*, München, Zentralverlag der NSDAP.
- Romani, C. (1983), *Stato nazista e cinematografia*, Roma, Bulzoni.
- Rondolino, G. (2006), *Riefenstahl, Leni*, in Brunetta, G. P. (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. III (P-Z), Torino, Einaudi.
- Rondolino, G. e Tomasi, D. (2014), *Manuale di storia del cinema*, Torino, UTET.
- Rossetti, C. (2000), *Lo Stato-teatro. Il rituale politico del nazionalsocialismo*, in "Rivista di storia delle Idee: Intersezioni", n. 2, Bologna, Il Mulino, pp. 229-260.
-

- 
- Rother, R. (2002), *Leni Riefenstahl. The seduction of Genius*, London-New York, Continuum.
- Simonigh, C. (a cura di). (2012), *Pensare la complessità per un umanesimo planetario. Saggi critici e dialoghi di Edgar Morin con Gustavo Zagrebelsky e Gianni Vattimo*, Milano, Mimesis.
- Simonigh, C. e Termine, L. (2003), *Lo spettacolo cinematografico. Teorie ed estetica*, Torino, UTET.
- Sontag, S. (1982), *Fascino fascista*, in *Ead., Sotto il segno di Saturno*, Torino, Einaudi, pp. 61-88.
- Sorlin, P. (2013), *Ombre passeggiare. Cinema e storia*, Venezia, Marsilio.
- Wulf, C. (a cura di). (2002), *Cosmo, corpo, cultura. Enciclopedia antropologica*, Milano, Mondadori.

### SITOGRAFIA

- Bianchi, A. *Intervista a Gianni Rondolino*, in *FormaCinema*. (Ultima consultazione: 15/03/2018): <http://www.formacinema.it/forma-on-line/universita/leni-riefenstahl/205-gianni-rondolino>
- Muzzioli, T. *Masse in scena. Leni Riefenstahl: il nazismo tra estetica e propaganda* in *FormaCinema*. (Ultima consultazione: 01/03/2018): [http://www.formacinema.it/attachments/article/219/MASSE%20IN%20SCENA\\_LENI%20RIEFENSTAHL\\_%20IL%20NAZISMO%20TRA%20ESTETICA%20E%20PROPAGANDA\\_TONI%20MUZZIOLI.pdf](http://www.formacinema.it/attachments/article/219/MASSE%20IN%20SCENA_LENI%20RIEFENSTAHL_%20IL%20NAZISMO%20TRA%20ESTETICA%20E%20PROPAGANDA_TONI%20MUZZIOLI.pdf)

**RAISSA BARONI** • Recent graduate in Modern Languages for International Communication and Cooperation (M. A.) at the University of Turin with a final thesis on corporeality models as tools of propaganda in Nazi cinema (“I modelli di corporeità nel cinema nazista come veicoli di propaganda”) for which I obtained a recommendation for publication. I previously got a B. A. in Languages and Cultures for Business at the University of Urbino with a final thesis on the Nazi manipulation of the German language.

**E-MAIL** • [raissabaroni@gmail.com](mailto:raissabaroni@gmail.com)

# LOS «CUADROS CULTURALES» EN LOS DICCIONARIOS ITALIANO-ESPAÑOL ACTUALES\*

---

Cesáreo CALVO RIGUAL

**ABSTRACT** • “Cultural Tables” in Italian-Spanish Contemporary Dictionaries. Bilingual dictionaries pay more and more attention to the information about the elements that are intimately linked to the culture of one of the two languages in question. This is why, in the absence of an immediate equivalence in the target language, they constitute a challenge for the lexicographer. Thus, bilingual translation dictionaries find it difficult to offer possible equivalents. The bilingual dictionaries that also want to help the decoding of such lexical units offer more extensive information. They do so either through paraphrases that are in the microstructure of the entries, or through what are called ‘cultural tables’, encyclopaedic texts that complement certain entries and that were not offered in bilingual dictionaries up until recently. The cultural tables provided by the three bilingual Italian-Spanish dictionaries – that include them in their microstructure (Garzanti, Herder and Zanichelli) – are studied. The analysis is both quantitative (total number, number per field) and qualitative (which ones are preferred by each dictionary, what type of information is offered). Several of these cultural tables are analysed in detail. We conclude that the selection criteria of the cultural-bound elements as well as the information offered on them are too heterogeneous and often unclear.

**KEYWORDS** • Lexicography; Spanish-Italian dictionaries; culture-bound elements.

Un lector o un espectador italiano que entra en contacto con textos en español o que habla con hispanohablantes (y lo mismo sucedería con otras lenguas, por supuesto) se topa más pronto que tarde con elementos de tipo cultural que solo podrá descifrar si posee un cierto bagaje de conocimientos de la realidad cotidiana, de la historia, de las costumbres, en suma, del lugar en el que se habla la lengua de llegada, en este caso España (o los países de habla hispana). Así, leyendo la prensa española, este hipotético lector italiano podrá leer frases como las siguientes que contienen elementos de este tipo (que subrayamos), pertenecientes a ámbitos muy variados de la cultura y la realidad españolas:

Tanto Ridley Scott como John Glen eligieron el Parador de Sigüenza para las películas sobre Colón con las que se conmemoró el 500 aniversario del descubrimiento de América; 1492 y *El Descubrimiento* respectivamente. [nuevaalcarria.com, 14/2/2017]

La decepción de una joven que cree que le ha tocado ‘El Gordo’ al darse cuenta de que no lleva el número [www.antena3.com, 23/12/2016]

---

\* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Significado léxico dependiente del contexto y polisemia, y las implicaciones para la representación lexicográfica* (referencia FFI2015-70375-P (MINECO/FEDER)), cuyo apoyo reconocemos.

“Al mediodía hay que estar en el chiringuito, no en la playa” [www.malagahoy.es, 12/3/2017]

Caída en Mugello, cambio de tercio [www.elmundo.es, 23/5/2016]

«El tocomocho» y «la estampita» no caducan [www.abc.es, 17/2/2017]

La Universidad de Oviedo ya utiliza su nombre en bable [www.elconfidencialautonomico.com, 25/8/2016]

Para satisfacer la necesidad de información que se le plantea, este lector italiano podrá recurrir a varias vías, entre ellas las siguientes:

- Seguir leyendo la noticia, donde quizá se explique el término o se le ofrezca la información contextual necesaria.
- Recurrir a un nativo en busca de una explicación.
- Realizar una consulta en internet.
- Consultar un diccionario o una enciclopedia del español.
- Consultar un diccionario bilingüe italiano-español.

En este trabajo nos vamos a centrar en la última de las opciones, es decir, examinaremos en qué medida un diccionario bilingüe (de ahora en adelante, DB, o DD.BB. en plural) italiano-español (y español-italiano) puede resolver la necesidad de información del usuario motivada por las diferencias culturales que existen entre dichas lenguas. La información sobre este tipo de unidades léxicas puede aparecer en los DD.BB. en dos lugares de la microestructura:

- Entre las acepciones, con equivalentes y/o explicaciones.
- En notas o cuadros complementarios de la entrada, con explicaciones más o menos pormenorizadas.

Analizaremos la información cultural que ofrecen tres diccionarios español-italiano e italiano-español<sup>1</sup> a través de lo que desde ahora llamaremos «cuadros culturales».<sup>2</sup> Se trata de

<sup>1</sup> El tratamiento que reciben las unidades léxicas de contenido cultural en los DD.BB. italiano-español ha sido objeto de varios estudios anteriores, aunque ninguno se ha centrado específicamente en los cuadros culturales. Medina Montero (2005) comprueba la presencia en varios DD.BB. español-italiano e italiano-español de una lista de cultreemas españoles e italianos y la adecuación de sus equivalentes o paráfrasis: sus conclusiones son poco halagüeñas, aunque no es de extrañar al haber incluido entre los diccionarios algunos ya desfasados y fuera de circulación, como Ambruzzi o Gallina, mientras omite algún otro mucho más reciente (Herder). M. Vittoria Calvi (2006) estudió la abundante información cultural en un diccionario ya fuera de uso mucho tiempo atrás, el de L. Ambruzzi; en un trabajo posterior, Calvi (2007), además de algunas consideraciones generales sobre el tratamiento de los cultreemas en la lexicografía bilingüe italo-española, con atención especial a dos diccionarios (el ya citado de Ambruzzi y el de Laura Tam, publicado en 1997 por la editorial Hoepli) estudia el tratamiento del término *autonomía* en numerosos DD.BB. de la combinación español-italiano.

<sup>2</sup> Este tipo de elementos, relativamente recientes en la lexicografía y aún poco estudiados, no reciben una denominación uniforme: Capanaga (2007: 712) habla de “notas culturales”; Bergenholtz & Nielsen (2013: 477) lo llaman “sinopsis article”, Sanmarco Bande (2014: 428) se refiere a ellos como “ampliaciones de tipo cultural”, mientras que Adamska-Sałaciak (2016: 157) habla de “explanatory note”, aunque incluye bajo esta etiqueta otros tipos de notas, como las referidas a la distinción entre sinónimos o falsos amigos, o la diferente connotación de un equivalente. Los propios DD.BB. estudiados difieren también en cuanto a su denominación: HER se refiere a ellos como “recuadros de civilización con términos intraducibles ligados a cada cultura”; ZAN los reparte bajo dos etiquetas diferentes: “notas (de uso)/note (d’uso)” para informaciones de tipo gramatical y lingüístico (aunque incluye elementos de relevancia cultural, como *ceceo*, *loísmo*...) y “cultura”, es decir, notas culturales (que, por el contrario,

textos de longitud variable que aportan información, generalmente de carácter enciclopédico, sobre un elemento privativo de una lengua y su cultura (culturema);<sup>3</sup> estos textos complementan, fuera de la entrada, el artículo lexicográfico y suelen aparecer rodeados por un marco que los separa del artículo al que hacen referencia.

Veamos, por ejemplo, el siguiente (tomado de GAR<sup>4</sup>), que se refiere a uno de los términos que aparecían en los titulares reproducidos antes:

Il **parador** è un tipo di struttura alberghiera, detto anche *posada*, generalmente situato lungo le principali vie di comunicazione e fuori dai centri cittadini, nel quale, oltre all'alloggio, l'ospite può trovare anche un ristorante. Esiste poi, distribuita su tutto il territorio, la catena statale di *paradores nacionales de turismo*: sono hotel di alta categoria situati solitamente in edifici di grande interesse storico e artistico, come castelli, palazzi patrizi o monasteri, in luoghi di notevole bellezza paesaggistica o in importanti centri storici; nei *paradores nacionales* si trovano anche ristoranti con una pregevole offerta gastronomica, molto attenta ai valori della tradizione locale.

El hablante italiano que lea este cuadro podrá hacerse una idea de lo que es un parador.<sup>5</sup>

Los cuadros culturales constituyen una innovación reciente en el panorama de la lexicografía bilingüe ítalo-española, ya que hasta 2007<sup>6</sup> ningún diccionario los había utilizado. Presentemos brevemente los tres diccionarios que nos aprestamos a estudiar y que hemos escogido por ser los únicos DD.BB. italiano-español y español-italiano – según nuestras noticias y excepción hecha del Garzanti Medio – que los ofrecen.

- *Grande dizionario Spagnolo* (Milán, Garzanti, 2009),<sup>7</sup> 2175 páginas, 128 000 entradas aprox.<sup>8</sup>
- *Diccionario Avanzado Italiano* (Barcelona, Herder, 2011, 3ª ed. [1ª ed.: 1995]), del que son autores Cesáreo Calvo y de Anna Giordano. 976 páginas, aprox. 75 000 entradas.
- *Grande dizionario di Spagnolo* (Bologna, Zanichelli, 2012), cuyos autores son Rossend Arqués y Adriana Padoan. 2838 páginas, más de 132 000 entradas.

---

incluye elementos que son puramente lingüísticos, como la indicación de las palabras provenientes del caló: véase más adelante); GAR los recoge bajo la etiqueta “Note d’uso”, que comprende muchos tipos de información: “di tipo grammaticale, lessicale e di civiltà per risolvere i dubbi linguistici e conoscere i principali aspetti della vita e della cultura ispaniche”. Así pues, la denominación que parece predominar es la de “Notas”, que nos parece excesivamente genérica; por ello optaremos por la más específica “cuadros culturales”.

<sup>3</sup> Sobre este concepto, véase el punto siguiente.

<sup>4</sup> Para la correspondencia de las abreviaturas, consúltese la bibliografía final.

<sup>5</sup> Aunque lo dicho en la primera frase hace referencia a un tipo de establecimiento ya desaparecido, lo que puede inducir a confusión al lector.

<sup>6</sup> En el *Dizionario spagnolo Medio* de la editorial milanese Garzanti. Incluía 48 cuadros, todos ellos recogidos en GAR, que añade otros 27. Cfr. Capanaga (2008: 712).

<sup>7</sup> Esta editorial disponía ya de dos diccionarios de menor tamaño, uno *Piccolo* y otro *Medio*.

<sup>8</sup> La parte italiano-español un 17,7 % más extensa que la parte español-italiano. Dado que GAR es un diccionario pensado para el público italiano (numerosos indicios lo confirman: publicación en Italia, varios tipos de información solo en italiano o para italianos, etc.), esta significativa diferencia en la consistencia de las dos partes hace pensar que la función más destacada de este diccionario es la codificación en español, para la que, como veremos, los cuadros culturales son de relativa utilidad.

### 1. Las palabras culturales en los diccionarios

El tipo de unidades lingüísticas al que nos hemos estado refiriendo hasta ahora de manera genérica corresponde a una serie de unidades léxicas características de una lengua, es decir, elementos que solo se explican en el contexto cultural concreto en el que se usa una lengua. Son lo que lingüistas, traductólogos y especialistas de otras disciplinas han denominado de varias maneras: palabras culturales, *culturemas*, *realia*, etc.<sup>9</sup> Estos elementos lingüísticos cobran pleno sentido cuando se ponen en contraste dos realidades lingüísticas y/o culturales. Es en ese momento cuando aspectos que los nativos consideran ‘normales’ (por ser algo habitual en su lengua) se convierten en algo particular, que en ocasiones es difícil de explicar a los hablantes de otras lenguas y culturas, y que no pocas veces resultan intraducibles.

El diccionario monolingüe no da un relieve particular a este tipo de palabras, puesto que forman parte de la lengua de la misma manera que el resto de sus unidades léxicas. En todo caso, en los artículos correspondientes del monolingüe se hará una aportación mayor de información de carácter enciclopédico en su definición. Pero la situación cambia notablemente cuando esa misma lengua debe enfrentarse a otra en el seno de un DB, es decir, cuando es necesario ofrecer un equivalente o una explicación en la otra lengua. El DB debe vérselas a cada paso con el llamado anisomorfismo (Zgusta 1971: 294), es decir, el hecho de que cada lengua organiza el material lingüístico y categoriza la realidad de maneras diferentes, por lo que las correspondencias entre esas unidades léxicas de una lengua y las de otra resulta a menudo difícil y aumenta a medida que crece la distancia cultural y lingüística. Si consideramos que el DB debe ofrecer equivalentes en la otra lengua, las dificultades a las que se enfrenta el lexicógrafo ante las palabras culturales son muy notables. Según Marello (1989: 53-54) este dispone de varias estrategias para abordar el problema:

Il metodo più comodo in questi casi è fare un prestito linguistico, cioè adottare la parola straniera; altrimenti si può creare un neologismo o proporre un equivalente esplicativo; o un traduce generico (un iperonimo) seguito da una definizione.

Bergenholtz & Nielsen (2013: 475-477) abordan también la cuestión, aunque establecen de entrada una distinción entre diccionarios comunicativos y diccionarios cognitivos, en función de las necesidades que deseen cubrir: necesidades derivadas de la comunicación entre individuos en el primer caso, necesidades de conocimiento en el segundo. En los primeros, el DB debe ayudar a traducir los *culturemas* (*culture-bound items*) y dispondrá de tres posibilidades:

- (1) They find an L2 word which does not have the exact same meaning as the L1 word but almost the same.
- (2) They do not translate the word but use the L1 word in the L2 text and may put quotation marks around the word to indicate the foreign origin.

<sup>9</sup> No pretendemos recoger, ni siquiera aproximadamente, la inmensa bibliografía generada sobre el concepto de cultura y, más concretamente, sobre los elementos culturales y las posibilidades de trasvase a otras lenguas. Remitimos al volumen de Lucía Molina (2006), que constituye un buen resumen de este tema desde el punto de vista de los estudios de Traducción. En este trabajo adoptaremos el término *culturema*, que fue acuñado por Hans J. Vermeer en el marco de la teoría funcionalista de la traducción y que ha sido adoptado después por muchos otros autores.

- (3) They write an explanation in L2 that describes the meaning of the L1 word instead of using a single word as equivalent.

En cuanto al segundo tipo de diccionarios,

Cognitive dictionaries may contain almost book-length articles about culture-bound phenomena [...] One solution is to place the data in a synopsis article [...] and have cross-reference to this form individual articles that concern a single element of family relationships.

Así pues, la elección de una u otra opción dependerá no solo de la posibilidad de encontrar un equivalente en la lengua de llegada, sino también de la función —o las funciones— que pretenda asumir el diccionario: diccionario de traducción o diccionario de decodificación, o ambas cosas, como suele suceder. Los diccionarios no suelen manifestar este importante aspecto, puesto que aspiran —por motivos normalmente comerciales, también legítimos— a cubrir el mayor número de necesidades del mayor número de usuarios, lo que resulta a la postre muy difícil y se traduce en una microestructura a veces muy compleja. Si un diccionario debe servir como diccionario de traducción, habría de optar por una de las soluciones propuestas por Marelló (en especial las dos primeras) o las propuestas por Bergenholtz & Nielsen para los diccionarios comunicativos, mientras que si un diccionario intenta fundamentalmente ayudar a que el usuario de la lengua extranjera conozca el significado de la unidad léxica podrá optar por ofrecer paráfrasis o explicaciones, no equivalentes de traducción (puesto que no cumplen la regla de la sustitución, es decir, que no pueden colocarse en el lugar que ocuparía el equivalente en la lengua de llegada; cfr. Adamska-Sałaciak 2016: 152, según la cual “an explanatory equivalent is rarely insertable, its primary function being to clarify the SL meaning”).

Los tres DD.BB. analizados responden en este punto de manera diferente. El único que tiene en cuenta la distinción entre equivalentes de traducción y paráfrasis es HER, que utiliza medios gráficos para marcar esta diferencia, como apreciamos en el ejemplo siguiente (y que contrasta con la misma entrada en los otros dos diccionarios):<sup>10</sup>

**ginnasiale** *agg.* (*scol.*) del *ginnasio*; *sm.* e *f.* (*scol.*) estudiante del *ginnasio*<sup>11</sup> [GAR]

**ginnasiale** *adj. estud.* = "de la primera etapa de la enseñanza secundaria" [HER]

**ginnasiale A** *agg.* [pl. -i] de la primera etapa de la enseñanza secundaria en el bachillerato de letras  
**B** *s.m. e f.* estudiante de la primera etapa de la enseñanza secundaria en el bachillerato de letras.  
 [ZAN]

Los cuadros culturales constituyen un elemento ajeno a la función básica del diccionario de traducción (ofrecer equivalentes) y serían típicos, en cambio, del diccionario de decodificación, a lo que se suma además su función de mediador cultural. Ninguno de los tres diccionarios expone explícitamente la finalidad que persigue, pero la clase de información que

<sup>10</sup> A decir verdad, otro DB italiano-español, el Collins (Clari 2006), usa medios gráficos para distinguir los “translational equivalent” y los “explanatory equivalent”: los segundos se ofrecen en letra cursiva; y se vale además de otro signo (≈) para introducir aquellos equivalentes que son solo aproximados.

<sup>11</sup> En este diccionario parece prevalecer la función de diccionario de traducción. Pero si lo que busca el usuario es simplemente información (diccionario decodificador) va a tener que consultar acto seguido la entrada *ginnasio*, en la cual se llevará una sorpresa, puesto que le remite a otra entrada (*liceo classico*): probablemente, tras la consulta de dos entradas ya se habrá cansado y abandonará la búsqueda.

ofrecen y el modo en el que la presentan hace suponer que no renuncian a ninguna de las dos ya señaladas.

Volvamos al lector italiano al que hemos abandonado unas líneas atrás y sobre cuyas circunstancias personales realmente no hemos especificado demasiado, puesto que no hemos aclarado si lo que desea es comprender lo que significan esas palabras, si busca una traducción para ofrecer una versión en su propia lengua de esas frases o si quiere orientación para explicar en su lengua lo que esas palabras o expresiones significan. Y tampoco sabemos cuál es el conocimiento que tiene de su lengua y de la lengua extranjera (en este caso el español), etc. Así pues, el lexicógrafo habrá de plantearse, antes de continuar, con qué finalidad se va a usar ese diccionario, a qué tipo de usuarios va dirigido, cuáles son sus conocimientos lingüísticos y culturales y qué necesidades concretas de los usuarios quiere satisfacer. Todo ello es muy importante, puesto que, en función de las decisiones que adopte al respecto, se podrán elaborar respuestas —es decir, productos lexicográficos— diferentes<sup>12</sup> para ayudar a diferentes tipos de usuarios a resolver problemas relacionados con alguna o algunas de las necesidades de información lexicográfica y para llevar a cabo alguna de las siguientes tareas (Bergenholtz & Nielsen 2013: 471):

recepción de textos en lengua materna (L1),<sup>13</sup>  
 producción de textos en la lengua materna (L1),  
 recepción de textos en lengua extranjera (LS),  
 producción de textos en la lengua extranjera (LS),  
 traducción de textos a la lengua materna (L1),  
 traducción de textos a la lengua extranjera (LS).

Las estrategias que los lexicógrafos ponen en práctica para tratar los culturemas pueden variar en función de los usuarios y del tipo de necesidades: pensemos, de nuevo, en el usuario italiano (L1) de un DB español-italiano e italiano-español que debe afrontar las tareas antes enunciadas.

Producción de textos en la L1 (en italiano): imaginemos un italiano que debe escribir sobre las fiestas de Pamplona y que sin duda deberá referirse a su elemento más típico: los encierros. Se le plantean dos problemas o necesidades: entender qué es un encierro y encontrar el modo de expresar ese concepto en italiano. Para la primera necesidad no solo podría recurrir al DB (reproducimos más abajo los artículos correspondientes), podría hacerlo también a un DM de español, además de otras fuentes, lexicográficas o no. Si decide recurrir a uno de nuestros tres DD.BB., encontrará informaciones diferentes en cuanto a calidad y cantidad: en todos ellos hallará una descripción muy sucinta (probablemente insuficiente) en el cuerpo del artículo y en dos de ellos (GAR y HER) encontrará, en un cuadro aparte, una información mucho más completa (y útil).<sup>14</sup> En cuanto a la segunda necesidad (expresión en italiano), los DD.BB. no le ofrecen opción alguna, por lo que lo más probable es que opte (tal como propone Marelló, entre otras posibles vías) por el uso del término español acompañado de una explicación (para la que sí le resultará útil la información de los cuadros).

<sup>12</sup> O de un único diccionario, en formato electrónico, que fuera modulable de manera que se ofrezca al usuario, en función de su perfil y sus necesidades, únicamente las informaciones que realmente necesite.

<sup>13</sup> Ignoraremos la primera, puesto que en ese caso el usuario italiano del DB italiano-español no irá a buscar en él aclaraciones sobre su propia lengua, antes bien lo hará en un diccionario monolingüe o en otro tipo de fuentes lexicográficas.

<sup>14</sup> Aunque cabe preguntarse si GAR, en su extenso cuadro cultural, incluye informaciones poco relevantes; por el contrario, el de HER resulta excesivamente sintético.



**encierro** s.m. 3. (taur.) trasferimento dei tori all'arena 4. (taur.) recinto

Nella tauromachia, l'encierro è il trasferimento a piedi dei tori da un recinto attiguo alla plaza, detto corral, alle stalle all'interno della struttura, chiamate toriles. In alcune città della Spagna, l'operazione dell'encierro è divenuta una tradizione folcloristica che rappresenta il momento culminante del programma delle festività locali. Durante tali encierros, i tori destinati alle corride vengono liberati lungo un percorso che attraversa la città e giunge fino alla plaza de toros. Centinaia di abitanti del luogo e turisti accorsi per l'occasione mettono alla prova il loro coraggio correndo dinanzi alla mandria. Nonostante i corridori cerchino di scansare le pericolose corna degli animali, le cadute e gli scontri lungo il percorso provocano ogni anno numerosi feriti. Gli encierros più famosi sono quelli che si svolgono a Pamplona durante i Sanfermines, i festeggiamenti in onore del santo patrono della città. [GAR]

**encierro** m 4. taur stalla dell'arena f V. recuadro

**encierro** taur Festa popolare in cui si realizzano corse di tori per le strade fino a portarli nell'arena. V. anche Sanfermines [HER]

**encierro** s.m. 3 (Taur.) trasferimento dei tori nell'arena [ZAN]

Recepción de textos desde la LS (del español): supongamos que el usuario italiano lee o escucha en español el término *rodríguez* en frases como “Este verano se ha quedado de *rodríguez* en Toledo” y no entiende su significado. Si recurre al DB necesitará encontrar no un simple equivalente, cosa harto difícil, sino un máximo de informaciones explícitas en su lengua, incluso con información gráfica.<sup>15</sup> Los cuadros culturales pueden ser el procedimiento más útil para resolver esta necesidad de información, como sucede en nuestro caso con el único diccionario que dispone de dicho cuadro, ya que añade a lo dicho en los otros diccionarios un matiz de carácter connotativo (“umoristicamente”), necesario para comprender plenamente esta palabra.<sup>16</sup>

**rodríguez** s.m. (colloq.) marito rimasto in città a lavorare mentre la moglie è in vacanza • estar (o quedarse) de *rodríguez* essere (o rimanere) solo in città mentre la moglie è in vacanza [GAR]

**rodríguez** m inv V. recuadro; ◊ estar de ~ essere temporalmente libero, restare solo in città *rodríguez* colloq Appellativo dato umoristicamente al marito che resta solo in città e con la moglie in vacanza. [HER]

**rodríguez** solo en la loc. de *rodríguez* (fam.) in libera uscita □ andar, estar de *rodríguez* (fam.) essere in libera uscita □ quedarse de *rodríguez* (fam.) rimanere solo mentre la moglie è in vacanza. [ZAN]

Producción de textos en la LS (en español): en este supuesto nos encontraríamos con un usuario italiano que debe trasladar un elemento de su cultura a la lengua extranjera (el español). En este caso los cuadros culturales no le son de ninguna utilidad, puesto que conoce bien el

<sup>15</sup> No es pertinente en este caso y no sería tampoco de gran ayuda; ninguno de los diccionarios tratados ofrece este tipo de información en el cuerpo del diccionario, solo en los anexos finales y únicamente para algunos campos léxicos. En un diccionario electrónico, no limitado por el papel, pueden añadirse enlaces, audiciones, vídeos, etc.

<sup>16</sup> Solo un diccionario que intenta ofrecer un equivalente (ZAN), pero no resulta acertado, ya que el equivalente “in libera uscita” indica habitualmente una salida nocturna o, en todo caso, breve, y no implica necesariamente dejar a la pareja (femenina) en un lugar de vacaciones normalmente lejano, cosa que sí supone el término español *rodríguez*.

significado de ese tipo de términos. El diccionario, en cambio, debería ofrecerle posibles traducciones al español de la unidad léxica italiana en cuestión. Por ejemplo, si el usuario italiano quisiera referirse a un *pendolare* en un texto que está escribiendo en español, ninguno de los tres diccionarios le sería de excesiva ayuda, puesto que ninguno ofrece un posible equivalente (con la excepción quizá de GAR, que traduce el sustantivo en el marco de la expresión *fare il pendolare*).

**pendolare** agg. pendular s.m. e f. trabajador (-ra) que no reside en el lugar de trabajo y que debe ir a él con cotidianos viajes de ida y vuelta: *fare il pendolare* viajar diariamente al lugar de trabajo [GAR]

**pendolare** 1. adj pendular; 2. adj/s V. recuadro

**pendolare** m Persona que se desplaza diariamente desde su lugar de residencia (generalmente en los alrededores de las grandes ciudades) hasta su centro de trabajo o de estudio. [HER]

**pendolare** (2) A agg. 2 que no reside en el lugar de trabajo o estudio y se desplaza diariamente B s.m. e f. trabajador que no reside en el lugar de trabajo o estudio y se desplaza diariamente. [ZAN]

Traducción de textos a la L1 (al italiano): aquí lo que se requiere es uno o varios equivalentes de traducción (y, secundariamente, información exhaustiva del significado del *culturema*). Si volvemos a las palabras *rodríguez* y *encierro*, observamos que los diccionarios no ayudan en exceso a nuestro usuario, ya que no dan equivalente alguno.<sup>17</sup> En el caso de la palabra *encierro* habrían podido ofrecer, como sugiere justamente Marelló (1989: 53), como equivalente de traducción el mismo término extranjero (*encierro* = *encierro*), en su caso seguido de una breve explicación entre paréntesis o una remisión a un cuadro cultural.

Traducción de textos a la LS (al español): retomemos el ejemplo de la palabra italiana *pendolare*. El usuario italiano necesitará exclusivamente uno o varios equivalentes, puesto que ya conoce el significado de la palabra italiana. A la vista de lo ofrecido por los tres diccionarios, de nuevo podemos únicamente concluir que serán de poca ayuda al no proporcionar ninguno.

En resumen, los cuadros culturales que nos disponemos a analizar no son meros adornos de los diccionarios o simples ganchos comerciales para vender más ejemplares, sino que resultan útiles para los usuarios de ambas lenguas, en especial cuando se trata de decodificar textos en la lengua extranjera, aunque pueden servir de ayuda también para la codificación en su propia lengua. En otras palabras, cobran su pleno sentido cuando el diccionario adopta la función del llamado diccionario pasivo.

Pero debemos profundizar en la cuestión e intentar encontrar respuesta a varias preguntas relacionadas con la presencia de los cuadros culturales en un DB español-italiano:

¿Son útiles estos cuadros? ¿Para qué? ¿Sirven para que un usuario italiano se haga una idea de la cultura española o, más en general, hispánica?

¿Qué imagen de la cultura y de la vida española ofrecen estos cuadros?

¿Hay áreas de la cultura mejor representadas que otras? ¿Por qué?

¿Qué criterios de selección aplica el lexicógrafo? ¿Se percibe algún sesgo ideológico? ¿A qué aspectos se da mayor relevancia?

<sup>17</sup> Excepto en el caso de *rodríguez* en ZAN, donde sí se ofrece, como ya se ha comentado.

## 2. Los cuadros culturales en los diccionarios bilingües español-italiano

Procedamos, pues, al análisis de los cuadros culturales de estos tres diccionarios, para intentar dar una respuesta a las preguntas planteadas. Lo primero que hemos de comprobar es si se dan en ambas partes del diccionario y en qué lengua:

	ZAN	GAR	HER
ITA-ESP			español
ESP-ITA	italiano	italiano	italiano

Lógicamente la información se ofrece en la lengua de llegada, pues va dirigida a ese público y no a los hablantes de la lengua de partida, a los que ya se les supone un conocimiento de esos elementos culturales. Llama la atención que solo un diccionario (HER) demuestre con los hechos, al menos en lo que respecta a este punto, la bidireccionalidad a la que aún hoy aspiran la mayoría de los diccionarios. Los otros dos parecen interesados solo en satisfacer necesidades del público italiano (no en balde son dos diccionarios publicados en Italia y dirigidos en sustancia a ese público), a pesar de la bidireccionalidad proclamada al menos por uno de ellos (ZAN).<sup>18</sup>

Frente a un número potencialmente muy extenso de culturemas que el diccionario podría tratar, nuestros DD.BB. se limitan a ofrecer información más extensa en los cuadros culturales de un número reducido de ellos. A pesar de ser el diccionario de menor tamaño, HER aporta un número de cuadros considerablemente muy superior al resto, pues dobla sus cifras.<sup>19</sup>

ZAN	GAR	HER
69	73	153

El español es hablado hoy por más de 400 millones de personas, una reducida parte de las cuales (un 10 % aproximadamente) vive en España. A pesar de ello,<sup>20</sup> muchos diccionarios parecen seguir considerando que la variedad del español peninsular —sin duda dotada todavía de gran prestigio— es la única existente o, al menos, es la central, y la siguen adoptando como su variedad no marcada, sin percatarse, además, de que muchas palabras que aparecen en sus

<sup>18</sup> “Nuestra intención ha sido la de crear un diccionario bidireccional, dirigido a ambos públicos, especialmente apreciable en la versión electrónica. En la obra se han puesto de relieve las particularidades de ambos idiomas para satisfacer las necesidades de estudiantes, traductores y usuarios en general que necesiten un instrumento exhaustivo tanto para comprender como para producir textos. [...] Confiamos en que el público al que *il Grande dizionario di Spagnolo* va dirigido aproveche al máximo su contenido, y agradecemos de antemano a todos aquellos que nos hagan llegar posibles críticas, dudas o indicaciones para mejorarlo” (Arqués & Padoan 2012: 4).

<sup>19</sup> Como se verá a continuación (en el cuadro de culturemas divididos por áreas temáticas) esta superioridad numérica se debe a una mayor cantidad de ellos en casi todos los campos, muy especialmente en los siguientes: instituciones nacionales e internacionales, partidos políticos, otras instituciones y asociaciones, historia, gastronomía, bailes y música.

<sup>20</sup> Y a pesar de la política panhispánica que la propia Real Academia Española, en coordinación con el resto de Academias de la Lengua Española en el mundo, puso en marcha hace ya muchos años. Cfr. Bermejo Calleja (2015).

lemarios son usadas en realidad solo en la Península Ibérica).<sup>21</sup> Un DB español-italiano no debería ignorar este hecho y debería ofrecer numerosos americanismos y, por ende, un cierto número de cuadros que hicieran referencia a elementos culturales propios de Hispanoamérica. La realidad, sin embargo, dista mucho de ese deseado horizonte, como puede apreciarse fácilmente observando los siguientes datos:

	GAR	HER	ZAN
Culturemas de España	73	113	91
Culturemas de Hispanoamérica	0	32	5
Culturemas panhispánicos	0	8	0

ZAN e GAR dirigen su atención en exclusiva (o casi, en el caso de ZAN) al contexto español, por lo que van a ser de poca ayuda si el usuario italiano quiere información pormenorizada sobre elementos culturales de la América hispana. HER, aunque con un número ciertamente reducido de cuadros, es con diferencia el que les presta mayor atención, pero la mayoría de sus cuadros (casi 2/3) hacen referencia en exclusiva a España.

Los culturemas recogidos no se pueden estudiar como un todo indiferenciado, por lo que se hace necesaria una clasificación. Basándose en un conocido trabajo anterior de Eugene Nida, Molina (2006) ofrece una clasificación en seis grupos (divididos en dos tipos):

1. Ámbitos culturales:
  - 1.1. Medio natural
  - 1.2. Patrimonio cultural
  - 1.3. Cultura social
  - 1.4. Cultura lingüística
2. Interferencia cultural:
  - 2.1. Falsos amigos culturales
  - 2.2. Injerencia cultural

De todos los anteriores, los únicos representados en nuestro corpus son los grupos 1.2. y 1.3. Ambos incluyen a su vez subcampos muy diferentes, por lo que —para que la clasificación fuera de una cierta utilidad— hemos procedido a elaborar una división en campos en función de los resultados obtenidos:<sup>22</sup>

	GAR	HER	ZAN	TOT 1	TOT 2
Instituciones nacionales e internacionales	10	16	6	32	25
Partidos políticos, otras instituciones y asociaciones	0	14	0	14	14
Instituciones educativas, educación	6	7	8	21	17

<sup>21</sup> He aquí una pequeña muestra, fácilmente ampliable: americana (chaqueta), aparcamiento, botellón, comarca, cubata, deportivas (zapatillas), gayumbos, gorrilla, mocho, ordenador, sangría, tanatorio, tipeg, ultramarinos, etc.

<sup>22</sup> Los cinco primeros grupos corresponden al 1.2. de la clasificación de Molina; el resto (con la excepción, lógicamente, del último) se colocarían bajo el grupo 1.3. de dicha clasificación. La lista completa de culturemas se encontrará en un Anejo al final del trabajo. En el cuadro se facilitan dos totales: el primero (TOT 1) es la suma de los culturemas de los tres DD.BB., el segundo (TOT 2) resulta de eliminar, de TOT 1, los culturemas repetidos en más de un DB.

Lenguas	5	3	7	15	10
Fenómenos lingüísticos	0	5	9	14	9
Arquitectura: locales, edificios	1	5	6	12	9
Gastronomía	7	23	5	35	26
Fiestas	7	7	5	19	14
Bailes, música	1	15	6	22	18
Corrida de toros	16	7	1	24	17
Loterías y sorteos	3	3	7	13	10
Historia	7	24	2	33	29
Costumbres y normas de comportamiento, supersticiones	5	6	3	14	12
Otros	5	18	4	27	27
TOTALES	73	153	69	295	237

Es fácil observar que la mayor parte de las notas culturales tienen que ver con diferentes tipos de instituciones o con la organización política, jurídica y económica. Le siguen los cuadros relacionados con la historia y los referidos a gastronomía, así como el grupo compuesto por fiestas, bailes, música y corridas de toros. En cambio, están ausentes (o casi) otros, relativos a elementos de la naturaleza (clima, fenómenos meteorológicos), la vestimenta, las herramientas y los objetos, las unidades de medida, la religión o las relaciones de parentesco. Tampoco encontramos referencias a ciertos falsos amigos culturales que pueden crear situaciones embarazosas incluso entre hablantes de lenguas tan próximas como las nuestras: un ejemplo puede ser un acto aparentemente simple como el de besarse (los besos en las mejillas comienzan por lados diferentes en Italia y España, los hombres que no son familiares también pueden besarse en Italia, etc.).

Dado que cada DB muestra un comportamiento particular, se hace necesario analizar sus datos por separado, pues solo de esa manera podremos descubrir cuáles han sido los criterios de selección de los culturemas y cuáles son los grupos preferidos por cada uno de los DD.BB.

El diccionario Garzanti (GAR) muestra predilección por los siguientes campos:

Corrida de toros	16
Instituciones nacionales e internacionales	10
Gastronomía	7
Fiestas	7
Historia	7
Instituciones educativas, educación	6

Este DB muestra una evidente predilección por el mundo de los toros, representado por nada menos que 16 notas culturales, algunas tan técnicas y detalladas como esta:

Nel rituale della corrida, si chiama pase ognuno dei passaggi compiuti dal torero con la muleta per costringere il toro a cambiar los terrenos, ovvero a mutare la propria posizione nel ruedo rispetto al matador. Tali movimenti, che nel loro insieme costituiscono la faena, sono codificati secondo regole stabilite dalla tradizione e fanno parte del bagaglio tecnico di ogni buon matador. I pases conosciuti sono numerosissimi; tra questi, alcuni sono considerati basilari, come il pase de pecho, il natural, la trinchera e il derechazo. A questo patrimonio tecnico hanno contribuito anche molti celebri matadores, creatori di numerosi pases che da loro hanno poi preso il nome: tra questi, la manoletina, ideata da Manuel Rodríguez Sánchez 'Manolete', la arrucina, inventata dal messicano Carlos Arruza e la lasernina, creata dal segoviano Victoriano de La Serna.

Francamente, semejante cuadro contiene informaciones enciclopédicas de dudosa utilidad para el usuario (como los tipos de pase del último párrafo). La proporción (uno de cada cinco cuadros culturales en este diccionario) es claramente exagerada y parece abundar en una imagen de la España de toros y pandereta hoy felizmente superada: la fiesta de los toros tiene una presencia e importancia en la España actual mucho menor que en el pasado. Los otros dos diccionarios, sin ignorar esta importante tradición, prestan una atención inferior al mundo taurino: un solo cuadro en ZAN (toros) y siete en HER (alternativa, arrastre, capea, corrida de toros, encierro, picador, tercio). Los cuadros contenidos en estos dos últimos diccionarios se justifican, además, porque en ellos se recogen y explican algunas de las numerosas expresiones coloquiales a las que dan lugar estos términos taurinos, como estar para el arrastre, cortarse la coleta, cambiar de tercio, etc.

Por su parte, el diccionario Herder (HER) prefiere los siguientes grupos:

Historia	24
Gastronomía	23
Instituciones nacionales e internacionales	16
Bailes, música	15
Partidos políticos, otras instituciones y asociaciones	14

Dos son los campos mejor representados: la historia y los nombres de comidas y bebidas, más bien escasos en los otros diccionarios. Veamos algunos ejemplos ilustrativos:

**armada** f hist armata; squadra navale; flotta da guerra ◊ la \*~ Invencible l'Invincibile Armata V. recuadro

Armada Invencible hist Flotta preparata dal re di Spagna Filippo II, nel 1587, per combattere contro l'Inghilterra e che, dopo molte vicissitudini, fu battuta.

**salmorejo** m 1. And gastr V. recuadro; 2. fig rinfrescata f, rimprovero

**salmorejo** gastr Zuppa fredda, simile al gazpacho, con pane, uovo, pomodoro, peperone, pepe, aglio, sale e acqua in forma di leggero purè. È un piatto tipico dell'Andalusia, in particolare di Cordova.

**pulque** m Ecu/Méx V. recuadro.

**pulque** Bevanda alcolica nazionale del Messico, insieme alla tequila, ottenuta dalla fermentazione dell'agave e di poca gradazione alcolica.

Hay un sector en el que este diccionario destaca, pues los otros dos DD.BB. lo ignoran o tienen escasa presencia: los nombres de partidos, sindicatos y otras asociaciones e instituciones privadas.

Por último, el diccionario Zanichelli (ZAN) favorece los siguientes grupos:

Fenómenos lingüísticos	9
Instituciones educativas, educación	8
Loterías y sorteos	7
Lenguas	7
Arquitectura: locales, edificios	6
Bailes, música	6
Instituciones nacionales e internacionales	6

Antes de comentar los datos de la tabla anterior hay que advertir que en este diccionario hay otros cuadros que no hemos incluido al no considerarlos —a pesar de tener la misma apariencia tipográfica— cuadros culturales: nos referimos a 28 cuadros en los que se señala el origen caló (la lengua de los gitanos españoles) de 28 términos de la lengua española. En nuestra opinión, es una información prescindible, tanto para un usuario español como para uno italiano. He aquí un ejemplo:

**chaval, chavala** s.m., f.

Il termine chaval deriva dal caló, lingua usata dalla comunità gitana [VEDI NOTA caló].

Encontramos otro grupo de cuadros que tampoco tienen el carácter cultural de los que aquí estamos estudiando: son siete cuadros dedicados a los días de la semana, en los que simplemente se indica cuándo se usan con artículo determinado y cuándo no.

Dejando a un lado, pues, estas entradas que caen fuera de nuestro objeto de estudio, encontramos un único campo en el que este DB destaca sobre los demás (aunque, como hemos dicho, estos cuadros se identifican como “Notas”), el de los fenómenos lingüísticos, descritos con precisión,<sup>23</sup> por ejemplo, el voseo:

Il voseo è l'uso del pronome vos nelle frasi allocutive. Esistono due tipi di voseo:

– voseo referencial: è l'uso del pronome di cortesia vos per dirigersi a qualcuno con speciale deferenza. Con questo pronome la forma verbale è sempre coniugata alla seconda persona plurale. Questa formula un tempo molto comune e diffusa, oggi è usata soltanto per rivolgersi a persone con titoli e/o cariche particolari (Señora infanta, vos sabéis ...; Monseñor, ¿creéis vos que ...?)

– voseo dialectal americano: nello spagnolo dell'America del Sud vos è usato per rivolgersi familiarmente a un unico interlocutore, in pratica sostituisce il pronome tú quando ha funzione di soggetto (¿vos no vendrás esta noche al cine con nosotros?), di complemento indiretto (hay una persona que quiere hablar con vos; me preocupo por vos) e nelle comparazioni (soy tan grande como vos). I pronomi atoni e i possessivi che si riferiscono a vos si declinano alla seconda persona singolare (yo a vos te conozco bien; vos te enamoraste de un flechazo; cuando vos tengás tu casa harás lo que quieras). Circa la flessione del verbo che ha come soggetto vos (voseo verbal) non è opportuno stabilire qui una regola generale, dipendendo da fattori sia grammaticali (come il tempo verbale) sia geografici e sociali. Basti osservare che si tratta per lo più di desinenze di seconda persona plurale, spesso adattate. Ecco qui alcuni esempi: vos tenés (tu hai); vos sos (tu sei); vos sabés (tu sai); vos querés (tu vuoi); vos decís (tu dici).

Hemos de señalar otros dos grupos en los que este DB ofrece un número netamente superior a los demás: ciertos términos relacionados con la lotería y los sorteos y varias denominaciones de lenguas habladas en la Península Ibérica.

Así pues, restando las notas que no guardan relación con la cultura (las etimológicas y gramaticales) nos quedan solo 69, una cifra realmente escasa para un diccionario de su envergadura.

Como vemos, nuestros DD.BB. no siguen criterios uniformes a la hora de elegir qué cultuemas incluir o a qué campos de la cultura dedicar más espacio, puesto que las diferencias entre los DD.BB. son abismales. Prueba de ello es que solo 12 de los 237 cuadros que

<sup>23</sup> Excepto en lo que respecta a los países donde se usa, pues no es “nello spagnolo dell'America del Sud”, puesto que, como informa en cambio correctamente HER, se da sobre todo en Argentina, Paraguay y Uruguay. De hecho, varias de las formas verbales usadas en los ejemplos corresponden al habla de estos países.

constituyen nuestro corpus están presentes en las tres obras. Se podría pensar que estos tres repertorios lexicográficos han puesto su atención en tres realidades distintas, tan pocas son las coincidencias entre ellos.

Cortes/Cortes Generales	zarzuela (gastr.)
(Palacio de la) Zarzuela	gordo
doctor (tratamiento y título)	lotería
fabada	movida
paella	mesón
tapa	Guardia Civil

Cabe suponer que esas palabras son representativas de la España actual; y, ciertamente, con alguna excepción, lo son, ya que designan culturemas relevantes, conocidos incluso internacionalmente. Encontramos en primer lugar referencias a dos instituciones básicas del estado español (el parlamento y la monarquía), y a continuación una forma de tratamiento que puede provocar confusiones al ser un falso amigo parcial con el italiano (doctor). De los cuatro términos gastronómicos solo dos son internacionalmente conocidos, en particular en Italia (paella y tapa), mientras que no puede decirse lo mismo del otro (fabada). La presencia de los términos lotería y gordo reflejan la enorme popularidad de la que goza esta práctica en España, en especial el sorteo de Navidad. Es igualmente bien conocido fuera de España (en especial en Italia, donde la palabra se ha vuelto de uso común) el término con el que se denomina el fenómeno, en origen circunscrito a Madrid, de la movida. Y goza de prestigio y reconocimiento social el cuerpo de la Guardia Civil, mientras que mesón es un tipo de establecimiento hoy menos habitual y conocido que en pasado. El balance es, pues, desigual, ya que no en todos los casos son culturemas suficientemente conocidos y compartidos.

Al grupo anterior podemos añadir aquellos casos en los que coinciden dos DD.BB., que podrían juzgarse menos representativos que los anteriores:

comunidad autónoma	gallego	zarzuela (mús.)
rey	vasco	alternativa
ONCE	castellano	arrastre
licenciatura	catalán	capea
educación	caló	corrida de toros
universidad	parador	encierro
cocido	botellón	picador
cabalgata de los Reyes Magos	martes y trece	tercio
Fallas	bulerías	toro de lidia
sanfermines	jota	Camino de Santiago
romería	muñeira	tuna
mudéjar	sardana	
Transición Española	sevillana	

A los campos representados del grupo anterior (el de la triple coincidencia) se añaden aquí otros nuevos: el sistema educativo, las fiestas, las lenguas minoritarias, los bailes y el mundo de los toros. Junto a culturemas ampliamente conocidos y compartidos —y que pueden resultar de interés para un italiano—, como comunidad autónoma, cocido, sanfermines, parador, sevillana o corrida de toros, hay otros quizá menos relevantes, como bulerías, muñeira o capea.



### 3. Análisis de cuadros

Para concluir, analizaremos la información de algunos cuadros culturales recogidos por los tres DD.BB. Tendremos en cuenta tanto la cantidad de información suministrada como su calidad y relevancia.

Comencemos con un plato típico asturiano, que, si bien no es consumido habitualmente en el resto de España, es, sin embargo, bien conocido. Nos referimos a la fabada.

La fabada è il piatto tipico delle Asturie, ma viene consumato abitualmente in buona parte della Spagna. Si tratta di uno stufato a base di fagioli bianchi (in asturiano fabes) accompagnato da chorizo (salsiccia) e morcilla (sanguinaccio) e insaporito con zafferano. [GAR]

fabada gastr Minestra tipica delle Asturie a base di fagioli bianchi stufati con lardo, spalla di maiale, morcilla e chorizo. [HER]

La fabada è il piatto più tradizionale della cucina asturiana. È una sorta di stufato a base di fagioli bianchi (fabas in asturiano), vari tipi di insaccati (chorizo e morcilla) e carne di maiale. È un piatto invernale, ad alto contenuto calorico, famoso e diffuso in tutto il territorio nazionale. Esiste anche la fabada in barattolo, versione industriale in vendita in tutti i supermercati spagnoli. [ZAN]

Como los otros cuadros que comentaremos, ZAN es el DB que ofrece mayor cantidad de información, seguido por GAR y por último HER, cuyos cuadros son siempre más sintéticos, cosa hasta cierto punto comprensible al ser la obra de menor extensión. Los tres coinciden en las informaciones esenciales: el origen asturiano del plato, su carácter de estofado y parte de sus ingredientes (las alubias blancas, el chorizo y la morcilla); GAR añade el azafrán y ZAN y HER la carne de cerdo. GAR aporta un dato discutible: el ser consumido “abitualmente” en el resto de España, dato corregido —a nuestro parecer, correctamente— por ZAN que lo considera “difuso” en toda España. Este último completa su cuadro con varias informaciones de tipo enciclopédico, algunas superficiales (el alto contenido calórico, fácilmente deducible de los ingredientes) e incluso discutibles (su carácter exclusivamente invernal). Más pertinente es la indicación sobre su distribución en latas en los supermercados, ya que para muchísimos españoles (no originarios de Asturias) esa es quizá la versión más difundida del plato.

El segundo cuadro se refiere a un elemento cultural presente también en otros países europeos, pero que en España goza de un especial arraigo: la lotería.

Il gioco, in Spagna, è un fenomeno rilevante; il più popolare è la Lotería Nacional de Billetes, simile alla Lotteria nazionale italiana, ma con estrazioni bisettimanali. A queste si aggiungono alcuni sorteggi straordinari, come quello del 22 dicembre della Lotería de Navidad, Lotteria di Natale, e quello del 5 gennaio della Lotería del Niño, Lotteria del Bambino, che distribuiscono centinaia di premi in denaro, alcuni di notevole entità.

La Lotería Nacional è detta anche la Moderna per distinguerla da un altro gioco più antico e molto diffuso, la Lotería Primitiva, analogo al gioco del Lotto italiano. [GAR]

lotería In Spagna giocare alla lotteria è più usuale che in Italia. Ci sono tre tipi di lotterie: la Lotería Nacional (con due estrazioni ogni settimana, anche se i sorteggi più popolari sono quello di Natale, il 22 dicembre, e quello del Niño, il 6 gennaio), la lotería primitiva e la bonoloto (specie di lotto con 49 numeri). L'ONCE (l'associazione dei ciechi spagnoli) organizza altri sorteggi giornalieri e settimanali paralleli a quelli della lotteria statale. [HER]

La Lotería Nacional de billetes è uno dei giochi pubblici più popolari in Spagna, dove è in vigore da secoli: la prima lotteria risale infatti al 1763. La procedura della Lotería attuale, detta popolarmente moderna, è estremamente complicata per un italiano. Alla base ci sono i *décimos*, le series, le fracciones e infine i billetes. Ogni biglietto corrisponde a dieci decimi di uno stesso numero e serie, e i biglietti venduti, anche se appartengono a numeri e serie uguali, sono tutti distinguibili tra di loro grazie alla frazione che è diversa per ogni biglietto. Si possono comprare decimi di un numero e di una serie nelle agenzie dello stato anche per via telematica, oltre che nei negozi, nei bar, nelle edicole. Grazie a questo sistema molto frazionato e capillare, oltre ai primi premi assoluti vengono distribuiti molti altri premi più o meno consistenti, in proporzione ai decimi comprati. Le estrazioni avvengono il giovedì e il sabato di ogni settimana, ma i montepremi più ambiti sono destinati alle estrazioni straordinarie [VEDI NOTA sorteo] del periodo di Natale, alle quali partecipa in pratica ogni famiglia spagnola. [ZAN]

El aspecto que los tres diccionarios, aunque de manera diferente, ponen inmediatamente de relieve es su importancia en España, mayor que en Italia. Sin duda, el juego de la lotería entraña cierta complejidad, hasta el punto que ZAN cree que un italiano difícilmente podrá entender los sorteos de la lotería española. En cuanto a las denominaciones, GAR y ZAN parecen considerar como habitual y conocida la denominación burocrática de Lotería nacional de billetes, que casi ningún español utilizaría (HER habla de lotería nacional, término, por el contrario, de uso común); algo similar se puede decir para la denominación lotería moderna, recogida por aquellos dos DD.BB. GAR y HER señalan acertadamente que los sorteos más populares y de recaudación y premios más cuantiosos son los del 22 de diciembre y del 5 de enero; nada dice ZAN, puesto que las informaciones (muy extensas, por otra parte) sobre estos sorteos se deberán buscar en otro artículo del DB, con la consiguiente incomodidad. HER hace referencia a otros dos sorteos gestionados por el mismo organismo estatal, la lotería primitiva y la bonoloto, y los de la organización de ciegos ONCE; GAR recoge solo la lotería primitiva. ZAN se extiende en una larguísima explicación sobre el funcionamiento de la lotería nacional, con informaciones no demasiado relevantes y no del todo exactas, como la que se refiere a los puntos de venta. Ninguno de los DD.BB. hace mención alguna de la notable extensión que tiene la lotería también en los países americanos de habla española.

Los cuadros siguientes intentan explicar al público italiano un fenómeno social muy relevante en la reciente historia de España, la movida, un término que, por otra parte, ha pasado a formar parte del léxico italiano con el sentido de “vida nocturna animada”.

La movida è un fenomeno socioculturale sviluppatosi a Madrid durante il periodo della Transición post-franchista. Tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80 la capitale spagnola attraversa un clima di grande fermento culturale che si estende ben presto alle altre città del paese, caratterizzato dall'eccezionale rilievo attribuito alle culture alternativa e underground. La movida nata dalle notti madrilene ha animato ogni settore della produzione culturale, dalla musica al cinema, dalla danza al teatro, con risultati artistici spesso rilevanti, come nel caso del regista Pedro Almodóvar, che di questo movimento è forse il più illustre rappresentante.

Col tempo il termine movida ha varcato i confini nazionali ed è passato a indicare, più in generale, il clima festaiolo e la movimentata vita notturna delle maggiori città spagnole. [GAR]

movida (o movida madrileña) Movimento controculturale nato a Madrid con la Transizione spagnola alla fine degli anni '70 e che si esaurì verso la fine del decennio successivo, influenzandone profondamente la vita spagnola dell'epoca. Si caratterizzò per un'intensa vita notturna e per il potenziamento di vari movimenti alternativi o underground. Attualmente si applica alla vita notturna diffusa tra i giovani anche in Italia, per l'influenza degli studenti Erasmus spagnoli e al turismo. [HER]

Nei primi anni della transizione alla democrazia (il 1975 è l'anno della morte di Franco) la società spagnola assaporò, dopo il lungo oppressivo regime franchista, una maggiore libertà culturale e ideologica. Grazie a questo nuovo clima sociale e politico, fiorirono a Madrid molti movimenti giovanili, musicali e artistici, attivi principalmente negli anni '80.

Le notti madrilene diventarono famose internazionalmente per la loro animazione e per i frequenti spettacoli delle numerose avanguardie artistiche dell'epoca. In seguito però il termine *movida española* è passato a indicare l'ambiente di divertimento smodato e di baldoria prolungata che anima le notti delle maggiori città spagnole. [ZAN]

Este movimiento nació en Madrid inmediatamente después del final de la dictadura franquista y se desarrolló en la década de los 80: los tres DD.BB. coinciden en estos extremos. En cuanto a la denominación, solo HER recoge el término (muy extendido) de *movida madrileña*, mientras ZAN propone el de *movida española*, francamente poco frecuente. En cuanto al carácter del movimiento, GAR y HER le atribuyen correctamente un carácter contracultural por el importante papel que jugaron los movimientos alternativos o underground, mientras que ZAN habla de “*avanguardie artistiche dell'epoca*”, excesivamente reductivo. Los campos en los que se desarrolló (la música y el resto de las artes) solo es mencionado por GAR y ZAN, siendo ignorado por HER. Este mismo diccionario omite otro hecho relevante: su extensión por otras ciudades españolas, aspecto que sí recogen los otros dos. HER, en cambio, es el único que se refiere a la extensión de la *movida* (aunque habría que señalar que ya no como movimiento alternativo sino exclusivamente lúdico) fuera de España, incluso en Italia por influencia de los numerosos alumnos erasmus que visitan las ciudades de ese país. También GAR señala la internacionalización del concepto, pero omite (al igual que ZAN) su uso actual en italiano, referido a la vida nocturna de las grandes ciudades italianas.

Veamos por último un cuadro de carácter muy diferente, relacionado con la fórmula de tratamiento de doctor.

In Spagna, il titolo di doctor è riservato a medici e dottori di ricerca. I laureati non acquisiscono un titolo specifico che accompagni il nome e il cognome. [GAR]

Doctor estud Título che si ottiene solo dopo la difesa della Tesi di Dottorato di Ricerca, a sua volta preceduta dagli obbligati Corsi di Dottorato o Master. [HER]

Ottiene il titolo di Doctor solo chi ha realizzato il terzo ciclo di studi superiori [VEDI NOTA Universidad] e ha discusso la tesi dottorale. Non è abituale in Spagna, come invece accade in Italia, usare questo titolo nelle espressioni proprie dei rapporti sociali. [ZAN]

Probablemente el mejor cuadro es el de GAR, puesto que recoge de forma breve las informaciones imprescindibles. En HER y ZAN falta, por ejemplo, el uso (impropio, aunque muy asentado) que hacen de este título los médicos que no han defendido una tesis doctoral. La última afirmación de ZAN es un tanto imprecisa y no se corresponde al uso real si nos referimos a los médicos.

#### **4. Conclusión**

El panorama de la lexicografía bilingüe español-italiano se ha enriquecido con la reciente incorporación a tres DD.BB. de unos textos más o menos largos en los que se ofrece información complementaria sobre culturemas incluidos en algunos de sus artículos. Estos textos, a los que hemos llamado cuadros culturales, aparecen separados del artículo e intentan ayudar al usuario de la otra lengua a comprender el significado de estos elementos exclusivos de

la cultura de la lengua de llegada. Estos cuadros culturales son todavía poco numerosos y se refieren únicamente a ciertos ámbitos relacionados con el patrimonio cultural y la cultura social, mientras que otros muchos campos esperan aún a ser descritos en estos útiles complementos lexicográficos. Al tratarse de una innovación reciente, cabe suponer que su número aumentará en futuras ediciones o en nuevos diccionarios de esta combinación lingüística que puedan publicarse. Por otra parte, es de esperar que otros ámbitos no considerados o poco representados hasta ahora (por ejemplo, el de los gestos o, en general, todo lo relacionado con el comportamiento social) se recojan también. Por último, la inclusión de estos cuadros será tanto más efectiva y útil cuanto más consciente sea el lexicógrafo del papel que su diccionario quiera jugar, el de diccionario solo de traducción o también el de diccionario decodificador.

## REFERENCIAS

### A. Bibliografía

- Adamska-Sałaciak, Arleta (2016), *Explaining meaning in bilingual dictionaries*, en Philip Durkin (ed.), *The Oxford handbook of lexicography*, Nueva York, Oxford University, pp. 144-160.
- Bergenholtz, Henning & Nielsen, Sandro (2013), *The treatment of culture-bound items in dictionaries*, en: Franz Josef Hausmann & al. (eds.), *Wörterbücher: ein internationales Handbuch zur Lexikographie / Dictionaries: an International Encyclopedia of Lexicography / Dictionnaires: Encyclopédie internationale de lexicographie*, Berlín, Walter De Gruyter, vol. IV, pp. 467-481.
- Bermejo Calleja, Felisa (2015) (edited by), *Americanisms in lexicography and spanish as a foreign language. A broad perspective* [sección monográfica], en "RiCOGNIZIONI", 2 (3), pp. 121-185
- Calvi, Maria Vittoria (2006), *Il componente culturale del dizionario Ambruzzi di spagnolo e italiano*, en Félix San Vicente (ed.), *Lessicografia bilingue e traduzione: metodi, strumenti, approcci attuali*, Monza, Polimetrica International Scientific Publisher, pp. 83-100.
- Calvi, Maria Vittoria (2007), *Los términos culturales en los diccionarios bilingües de español e italiano: el caso de autonomía y sus derivados*, en Luis Luque Toro, *Léxico Español Actual*. Actas del I Congreso Internacional de Léxico Español Actual, Venecia-Treviso, 14-15 de marzo de 2005, Venecia, Libreria Editrice Cafoscarina, pp. 49-69.
- Capanaga, Pilar (2008), *Los diccionarios Garzanti Spagnolo italiano Piccolo (2002) y Medio (2007)*, en Félix San Vicente (ed.) (2008): *Textos fundamentales de la lexicografía italoespañola (1917-2007)*, Monza, Polimétrica, pp. 667-715.
- Marello, Carla (1989), *Dizionari bilingui, con schede sui dizionari italiani per francese, inglese, spagnolo, tedesco*, Bologna, Zanichelli.
- Medina Montero, José Francisco (2005), *La lexicografía bilingüe italoespañola: traducción de algunos elementos culturales*, en María Auxiliadora Castillo Carballo & al. (coords.), *Las gramáticas y los diccionarios en la enseñanza del español como segunda lengua: deseo y realidad*. Actas del XV Congreso Internacional de ASELE, Sevilla, 22-25 de septiembre de 2004, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 580-589.
- Molina, Lucía (2006), *El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de culturemas*, Castellón, Universitat Jaume I.
- Sanmarco Bande, María Teresa (2006), *Las palabras culturales en el diccionario bilingüe*, en Elisa Corino, Carla Marello, Cristina Onesti (eds.) *Atti del XII Congresso Internazionale di lessicografia, Torino, 6-9 settembre 2006 Proceedings XII Euralex International Congress*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 617-622.
- Sanmarco Bande, María Teresa (2014), *Tratamiento de los culturemas en la lexicografía italoespañola actual*, en María José Domínguez Vázquez et al. (eds.), *Lexicografía de las lenguas románicas*. Vol. II: *Aproximaciones a la lexicografía moderna y contrastiva*, Berlín, De Gruyter, 2014, pp. 421-437.
- Zgusta, Ladislav (1971), *Manual of Lexicography*, La Haya, Mouton.

---

## B. Diccionarios citados

- Clari, Michela (2006): *Collins Pocket plus. Español-Italiano*. Barcelona: Random House Mondadori [edición italiana: Milán: Boroli].
- Dizionario spagnolo Medio*. Milán: Garzanti Linguistica, 2007 [también con otro nombre: *Garzantino di Spagnolo*].
- GAR = *Il Grande dizionario spagnolo: spagnolo-italiano, italiano-spagnolo*. Milán: Garzanti Linguistica, 2009.
- HER = Calvo, Cesáreo, Anna Giordano (2011), *Diccionario avanzado italiano-español*, Barcelona, Herder (3ª ed.) [1ª ed. (1995), *Diccionario Italiano: italiano-spagnolo, español-italiano*, Barcelona, Herder; 2ª ed (2006), *Diccionario Compacto Italiano: italiano-spagnolo, español-italiano*, Barcelona, Herder, también en: Módena, Logos].
- ZAN = Arqués Corominas, Rossend – Padoan, Adriana (2012): *Il Grande dizionario di spagnolo. Dizionario spagnolo-italiano, italiano-spagnolo*. Bolonia: Zanichelli.

**CESÁREO CALVO RIGUAL** • Professor of Italian at the University of Valencia. He received his PhD in Languages and Literatures (1993) with a dissertation entitled *El lèxic de la traducció italiana del Tirant lo Blanch* (1538). He has published numerous studies in the following areas: monolingual lexicography (Italian) and bilingual lexicography (Italian-Spanish and Italian-Catalan), Italian-Spanish contrastive linguistics, and history of the translation of Italian works into Spanish and Catalan. He co-authored, with Anna Giordano, the *Herder Italian Dictionary* (1995, 2007 and 2011). In the field of the history of translation he has contributed to the creation and development of the project Proyecto Boscán (*On line Catalogue of Spanish Translations of Italian Works*, until 1939). He has translated works by Pietro Aretino and Giovanni della Casa into Spanish, as well as *La Veneciana* by an anonymous Venetian author of the 16th century, and into Italian the classical of Catalan literature of XVth century *Curial e Guelfa*.

**E-MAIL** • [cesareo.calvo@uv.es](mailto:cesareo.calvo@uv.es)

## ANEXO

### *Cuadros culturales por diccionario*

**GAR:** alternativa, apellido, aranés, arrastre, autonomía, ayuntamiento, bable, bachiller, bandera, baraja, barrera, botellón, cabalgata de los Reyes Magos, Camino de Santiago, capea, capilla, castellano, catalán, cocido, coleta, comunidad autónoma, corrida de toros, Cortes Generales, defensor del pueblo, doctor, educación, encierro, espontáneo, fabada, Fallas, flamenco, formación profesional, franquismo, fueros (locales o municipales), gallego, Generalitat, gordo, Guardia Civil, Guerra Civil, Hispanidad (día de la ~), licenciatura, lotería, martes y 13, mesón, movida, mudéjar, nochevieja, paella, pase, paseillo, pelota vasca, picador, pícaro, pincho, plaza de toros, ración, república, rey, romería, sanfermines, santo (Día de los Santos Inocentes), Semana Santa, siesta, tapa, tercio, tertulia, toro de lidia, traje de luces., Transición Española, tuna, universidad, vasco, Zarzuela, zarzuela (*gastr.*).

**HER (español):** ajíaco, alpergatas, alternativa, aperitivo, Armada Invencible, arrastre, arte mozárabe, bachillerato, bandurria, bar, barrio chino, beber a chorro, Benemérita, Bogotazo, boliche, bota, botellón, bulerías, Cabalgata de los Reyes Magos, cabezudos, cachaco, callos, caló, Camino de Santiago, capea, carlismo, carnavalito, Casa Rosada, cayuco, ceceo, CEOE, CEPAL, CGT, charango, cheli, chiringuito, chorizo, chotis, churrasco, churro, Cid Campeador, CNI, CNT, cocido, comidas, Comisiones Obreras, Comunidad Autónoma, Cono Sur, Consejo

de Estado, corrida de toros, Cortes Generales, cumbia, dequeísmo, destape, Día de la Hispanidad, Doctor, enchiladas, encierro, ensaimada, fabada, Fallas, GEO, gordo, guacamole, Guardia Civil, IES, IMSERSO, inocentada, Instituto Cervantes, Izquierda Unida, jerez, JOC, JONS, jota, lenguas minoritarias, leyenda negra, licenciatura, lotería, malinchismo, mantón de Manila, maquila, martes, MERCOSUR, mesón, minga, montoneros, moros y cristianos, movida, mudéjar, muñeira, mus, novatada, ONCE, operación retorno, operación salida, paella, Palacio de la Moncloa, Palacio de la Moneda, Palacio de la Zarzuela, parador, paramilitares, Partido Popular, Partido Revolucionario Institucional, Partido Socialista Obrero Español, Pasionaria, patera, peña, picador, picaresca, plateresco, Postfranquismo, pozole, Prado, pulque, queísmo, quena, quipu, ranchera, Real Academia Española, Reconquista, remesas familiares, RENFE, repartimiento de indios, requetés, Reyes Católicos, rodríguez, rondalla, salmorejo, sancocho, sanfermines, sardana, Sendero Luminoso, seseo, sevillana, Siglo de Oro, sobrasada, soleá, tamal, tapa, tercio, tocomocho, Transición española, tratar de usted/de tú, Tribunal de las Aguas, tuna, tupamaro, UGT., UNED, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, voseo, yeísmo, zarzuela, zonda, zulo.

**HER (italiano):** abbacchio, Accademia della Crusca, ACI, acqua alta, agnolotti, AISE, AISI, alpini, amaro, ANAS, Anni di piombo, aperitivo, ARCI, ASL, autogrill, bar, barbera, barolo, befana, bersaglieri, Biennale di Venezia, bresaola, Brigade Rosse (BR), bruschetta, caciocavallo, caciotta, caffè, calzone, camorra, Capodanno, carabinieri, carbonara, Carboneria, carnevale, carroccio, cassata, CGIL, chianti, chinotto, CISL, CL, CNR, colomba, colonie ex-italiane, Commedia dell'arte, Confindustria, Corte Costituzionale, Corte di Cassazione, cotechino, crostata, CSM, DC, dente (al ~), dialetto, DIGOS, DOC, DOCG, Dolce Stil Nuovo, farfalle, Fascismo, Ferragosto, feste, fettuccine, FS, fusilli, Futurismo, gianduia, ginnasio, gorgia toscana, gorgonzola, grana padano, grappa, Guardia di Finanza, Istituto Italiano di Cultura, istituto magistrale, istituto professionale, istituto tecnico, lambrusco, Lega Nord, liceo, limoncello, lingwine, lotteria, mafia, magistrato, mascarpone, Mezzogiorno, ministeri, minoranze linguistiche, mozzarella, MSI-DN, 'ndrangheta, Neorealismo, nuraghe, ossobuco, osteria, Palazzo, Palio di Siena, pandoro, panettone, pappardelle, Parlamento, parmigiano reggiano, Pasquetta, pasta, pasti, PCI, pendolare, penne, pesto, piadina, PLI, polenta, Polizia di Stato, prefettura, PRI, provincia, provola, PSI, questura, r moscia, RAI, Regioni, Repubblica Sociale Italia, Resistenza, ricotta, Risorgimento, risotto, ristorante, rom, sacra corona unita, saltimbocca, sanatoria, San Silvestro, savoiardis, scamorza, Scapigliatura, scuola, Società Dante Alighieri, soppressata, speck, stracchino, straciatella, strada, tagliolini, TAR, tiramisù, torrone, tortellini, tortiglioni, trattoria, trulli, UIL, università, Università per Stranieri, Verismo, vermicelli, vermut, zabaione, zampone.

**ZAN:** alianza, bandolero, Bono Loto, bulerías, caló, castellano, catalán, ceceo, chacarera, colegio, Congreso de los Diputados, Cortes (Las ~), cortijo, dequeísmo, doctor, doctorado, educación, El Niño/La Niña, ESO, español, euskera/vasco, fabada, Feria de Abril, fiesta, gallego, gaucho, Gordo (El ~), hacienda, hórreo, Instituto, jota, laísmo, leísmo, loísmo, Lotería Nacional de Billetes, madrugada, masía, máster, mesón, movida, muñeira, ONCE, paella, parador, posada, presentación, presidente, primitiva, pulpo a feira, queísmo, Quiniela, rancho, rey, romería, saludo, sardana, semana grande de Bilbao, Senado, seseo, sevillanas, sorteos, tapa, toros, universidad, voseo, yeísmo, Zarzuela, zarzuela (*mús., gastr.*).

### ***Cuadros culturales del español clasificados temáticamente***

*Instituciones del estado, instituciones internacionales:* autonomía, ayuntamiento, Benemérita, Casa Rosada, CEPAL, CNI, comunidad autónoma, Congreso de los Diputados, Cono Sur, Consejo de Estado, Cortes Generales/Las Cortes, defensor del pueblo, fueros (locales

o municipales), Generalitat, GEO, Guardia Civil, IMSERSO, Instituto Cervantes, MERCOSUR, Palacio de la Moncloa, Palacio de la Moneda, Palacio de la Zarzuela, presidente, rey, Senado.

*Partidos políticos, otras instituciones y asociaciones:* CEOE, CGT, CNT, Comisiones Obreras, Izquierda Unida, ONCE, Partido Popular, Partido Revolucionario Institucional, Partido Socialista Obrero Español, Prado, Real Academia Española, RENFE, Tribunal de las Aguas, UGT.

*Instituciones educativas, educación:* bachiller, bachillerato, colegio, Doctor, doctor (título), doctorado, educación, ESO, formación profesional, IES, Instituto, licenciatura, máster, novatada, UNED, universidad, Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

*Arquitectura:* locales, edificios: bar, boliche, chiringuito, cortijo, hórreo, masía, mesón, parador, posada.

*Gastronomía:* ajiaco, aperitivo, bota, callos, chorizo, churrasco, churro, cocido, comidas, enchiladas, ensaimada, fabada, guacamole, jerez, paella, pincho, pozole, pulpo a feira, pulque, ración, salmorejo, sancocho, sobrasada, tamal, tapa, zarzuela.

*Fiestas:* Cabalgata de los Reyes Magos, cabezudos, Día de la Hispanidad, Fallas, Feria de Abril, fiesta, moros y cristianos, muñeira, nochevieja, peña, romería, sanfermines, semana grande de Bilbao, Semana Santa.

*Bailes, música:* bandurria, bulerías, carnavalito, chacarera, charango, chotis, cumbia, flamenco, jota, muñeira, quena, ranchera, rondalla, sardana, sevillanas, soleá, tuna, zarzuela.

*Corrida de toros:* alternativa, arrastre, barrera, capea, capilla, coleta, corrida de toros, encierro, espontáneo, pase, paseíllo, picador, plaza de toros, tercio, toro de lidia, toros, traje de luces.

*Loterías y sorteos:* baraja, Bono Loto, Gordo, lotería, Lotería Nacional de Billetes, mus, ONCE, primitiva, Quiniela, sorteos.

*Historia:* Armada Invencible, arte mozárabe, bandolero, Bogotazo, carlismo, Cid Campeador, destape, franquismo, Guerra Civil, JOC, JONS, leyenda negra, montoneros, movida, mudéjar, Pasionaria, picaresca, pícaro, plateresco, Postfranquismo, Reconquista, repartimiento de indios, república, requetés, Reyes Católicos, Sendero Luminoso, Siglo de Oro, Transición Española, tupamaro.

*Lenguas:* aranés, bable, caló, castellano, catalán, cheli, español, euskera (o vasco), gallego, lenguas minoritarias.

*Fenómenos lingüísticos:* ceceo, dequeísmo, laísmo, leísmo, loísmo, queísmo, seseo, voseo, yeísmo.

*Costumbres y normas de comportamiento, supersticiones:* alianza, apellido, botellón, Día de los Santos Inocentes, inocentada, malinchismo, martes y 13, presentación, rodríguez, saludo, siesta, tratar de usted, tratar de tú.

*Otros:* alpargatas, bandera, barrio chino, beber a chorro, cachaco, Camino de Santiago, cayuco, El Niño/La Niña, gaucho, hacienda, madrugada, mantón de Manila, maquila, minga, operación retorno, operación salida, paramilitares, patera, pelota vasca, quipu, rancho, remesas familiares, tertulia, tocomocho, tuna, zonda, zulo.





# NEW METHODS OF CLUSTERING THE PROSODIC VARIATION OF ITALO-ROMANCE DIALECTS

---

*Valentina* DE IACOVO

**ABSTRACT** • As suggested by several authors (among those, Contini 1991), prosodic variation may be analysed in a dialectometrical perspective, leading to the construction of geoproisodic maps. Language atlases are in fact conceived as empirical database allowing a detailed documentation of specific language features by the collection of a consistent number of locations. Later, data are treated and classified according to different methodologies in order ‘to abstract and visualise a basic pattern from the immense amount of data found in the language atlases’ (Nerbonne & Kretzschmar, 2013). This kind of approach can be adopted for the investigation of the prosodic variation, allowing the clusterisation of different dialectal varieties. For this study, eight samples of Italian dialectal varieties have been considered: the data processing consisted in measuring the prosodic distance (Hermes 1998, Romano 2001) existing among the varieties, expressed by means of a correlation matrix. Values have later been grouped according to several hierarchical clustering techniques such as heat maps, dendrograms and phylogenetic trees, in order to illustrate how the evaluated samples can be grouped according to peculiar prosodic variations, fostering the prosodic analysis towards a geoproisodic perspective.

**KEYWORDS** • Geoproisodic Variation; Dialectometry; Cluster Analysis, Italian Dialectal Varieties.

## 1. Studies on prosodic variation

Several studies conducted in the last thirty years (Canepari 1985, Endo & Bertinetto 1996), showed, by means of different approaches, the existence of a great prosodic variability related to a specific dialectal area of Italy.<sup>1</sup> The constant growing amount of researches on the prosodic varieties spoken in certain areas (Grice 1995, Gili Fivela 2004, Marotta 2005, among others), linked to the need of organising digital data, led to the creation of new methods to visualise the collected data, such as open-source multimedia database (Prieto *et al.*, 2010-14), leaving aside, however, the role played by the dialectal *substratum* in the identification of prosodic variation.

In this direction, several works (Contini 1984, Romano 1997, Interlandi 2003, Felloni 2011) followed a common path, trying to describe the prosodic system of various dialectal areas according to a unique protocol based on the comparison of controlled speech. Plus, within the same framework, it has also been possible to map a global perspective of the multiple dialectal domains (Fernández Planas *et al.* 2011, Moutinho *et al.* 2011, Fernández Rei *et al.* 2014) through the data grouping (by means of heat maps, clustering) highlighting the correlations in terms of prosodic distances among the selected varieties.

---

<sup>1</sup> For a more detailed description of the dialectal areas of Italy, see Pellegrini (1977).

The concept of intonation dialectometry took inspiration from the several works of Séguy (1973) and Goebel (1983), who measured the lexical variation across dialectal areas using statistical methods. The idea of applying this methodology to prosodic studies has been later developed by Hermes (1998) and saw a first application in Romano (2001) for the evaluation of the intercorrelation in a sequence of repetitions uttered by the same speaker. Several works followed this methodology (Rilliard & Lai 2008, Romano & Miotti 2008) until the first cartographic application of the prosodic distance (Moutinho *et al.*, 2011).

## 2. Methodology

The analysed data set consisted of eight samples from six different dialectal areas: two from the Gallo-Italian area (Genoa and Trento), two from the Tuscan area (Prato and Pisa), two from the Central area (Rome, Frosinone), one from the Upper southern (Taranto) and one from the Southern (Pollina). For each variety, only one speaker has been recorded, for a total of three women and five men. Their age varied from 25 to 53 years old.

The corpus employed in the analysis consisted of a series of sentences with a SVO structure, uttered in both declarative and interrogative modality. The syntactic structure<sup>2</sup> is composed by a subject (SN1), a verb (SV) and an object (SN2); the SN1 is a proparoxytone trisyllabic word (preceded by a monosyllable, generally an article), while the SV is a paroxytone bisyllabic word. The SV2 is always a trisyllabic (also preceded by a monosyllable, generally an article) with different stress patterns (oxytone, paroxytone, proparoxytone)<sup>3</sup> in order to show how the stress structure affects the prosodic pattern, as shown in table 1:

SN1	SV	SN2
<u>article+trisyll. proparoxytone</u>	<u>bisyll. paroxytone</u>	<u>article+trisyllabic paroxytone</u>
<i>la papera</i> (the duck)	<i>mangia</i> (eats)	<i>la patata</i> (the potato)

**Table 1.** Example of the syntactic structure of the sentence “*la papera mangia la patata*”.

Through a series of different scripts, the utterances have been segmented and the main prosodic cues ( $f_0$ , duration, intensity) of each vocalic portion have been extracted. In a second moment, the  $f_0$  values have been normalised and correlated among them applying a correlation measure. This is based exclusively on the fundamental frequency but weighted according to the signal energy associated to the point where the measurements are caught hence attaching importance to the voiced elements of a sentence, which are also considered as the most perceptively pertinent (Hermes, 1998) in terms of language identification. This measurement also ignores any idiosyncratic variations (such as register, main pitch) due to specific speaker qualities. An adaptation of the formula (Moutinho *et al.*, 2011) readapted by d’Alessandro *et al.* (2011) from the works of Hermes (1998), is applied for the evaluation:

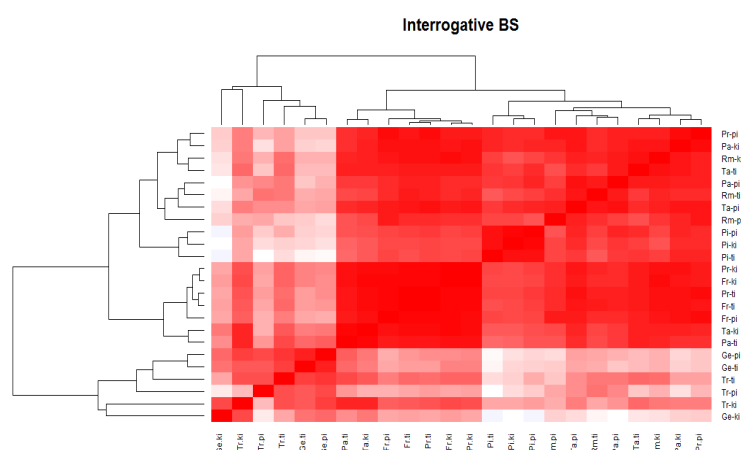
<sup>2</sup> Conventionally named *basic* structure.

<sup>3</sup> Sentences are named according to the specific stress typology of the last word of the utterance: *k* (oxytone), *t* (paroxytone) and *p* (proparoxytone).

$$r_{f_1 f_2} = \frac{\sum_i w(i)(f_1(i) - m_1)(f_2(i) - m_2)}{\sqrt{\sum_i w(i)(f_1(i) - m_1)^2 \sum_i w(i)(f_2(i) - m_2)^2}}$$

**Figure 1.** Formula calculating the prosodic distance taken by Moutinho *et al.* (2011).

$f_1$  and  $f_2$  represent the  $f_0$  values of the two intonation contours (expressed in semitons), while  $m_1$  and  $m_2$  the average values of these contours on the whole sentence.  $W$  is the weighting due to the signal energy, calculated as the average of the two energy values, measured at a given point for the two compared sentences (expressed in dB), while index  $i$  varies from 1 to the considered  $f_0$  points of the chosen sentence. This correlation measurement, obtained by specific scripts, allows the generation of a correlation matrix. The graphical result offered by the intonation curves is therefore associated to the equivalent matrices allowing a deeper insight on the cross-correlation of selected sentences by highlighting the degree of correlation (from a minimum of 0 –lower correlation- to a maximum of 1 –higher correlation-) among each sample. Values are therefore processed by a cluster analysis, specifically using several statistical outputs: the heatmap, for example, converts the varieties correlation in shades of red (max. correlation), blue (min. correlation) and white (low correlation) and group the potential clusters by a dendrogram (as shown in figure 2).



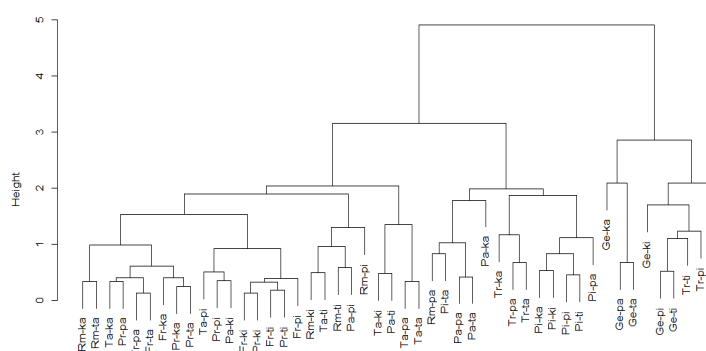
**Figure 2.** Cluster analysis of the interrogative modality for the eight samples: the first two letters identify the variety (*Ge, Tr, Pi, Pr, Rm, Fr, Ta, Pa*), while the last two specify the stress pattern (*ki, ti, pi*).

Figure 2 shows a neat distinction between the two Gallo-Italian varieties (Trento and Genoa) and the others, highlighted in the heatmap by pale shades and the dendrogram. In the second group, a further distinction is clear: the first one concerns the varieties of Frosinone and Prato (respectively divided according to the morphosyntactic structure, oxytone or paroxytone), the other one assembling two different varieties (Taranto and Pollina). In the second group, there is a first division including the Pisan variety and two main subgroups: the proparoxytone structures of Rome, Taranto and Pollina and the oxytone structures of Rome and Pollina.

### 3. Data analysis

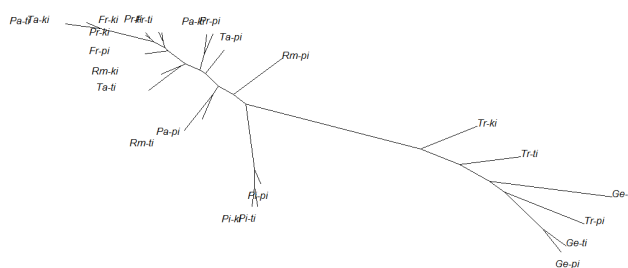
The matrices allow to group the varieties in terms of prosodic distances, by means of a divisive dendrogram. Figure 3 shows for example the basic structures of all the varieties both in

declarative and interrogative modalities. A first division concerns the Gallo-Italian varieties of Genoa (Ge) and Trento (Tr). While the Genoa declarative are well distinguished, the questions are grouped with the ones of Trento; interestingly, the oxytone (ka/ki) structures of both varieties are still separated from the paroxytone (ta/ti) and proparoxytone (pa/pi). In the other group, a first division concerns the variety of Pisa (Pi) and some declarative sentences of Pollina (Pa) and Rome (Rm), while in the other group, the more conspicuous; it is possible to distinguish the declarative sentences of Rome, Taranto (Ta), Prato (Pr), Frosinone (Fr) from their equivalent interrogative. In spite of the high number of data points in the chart, some subtle distinctions are still evident: some structures of south varieties (Ta-ki/Pa-ti, Ta-pa/Ta-ta) and Prato and Frosinone (Fr-ki/Pr-ki, Fr-ti/Pr-ti) are grouped together. Conversely, this is not the case for other examples (Pr-pi/Pa-ki).



**Figure 3.** Dendrogram of the basic structures of all the varieties (declarative and interrogative modality).

Examining only the interrogative modality allows to focus on more specific details about the eight samples. Genoa and Trento are still considered closer compared to the others (always with a distinction between oxytone and paroxytone/proparoxytone); the Pisan variety, although belonging to the other subgroup, is, however, distinguished from the other varieties. Frosinone and Prato are grouped according to their stress pattern (oxytone and paroxytone), while the Romanesco variety seems more related to the southern ones. Another type of cluster analysis is the phylogenetic tree (see Baayen, 2008), leading to a graphic representation as the one shown in figure 4.



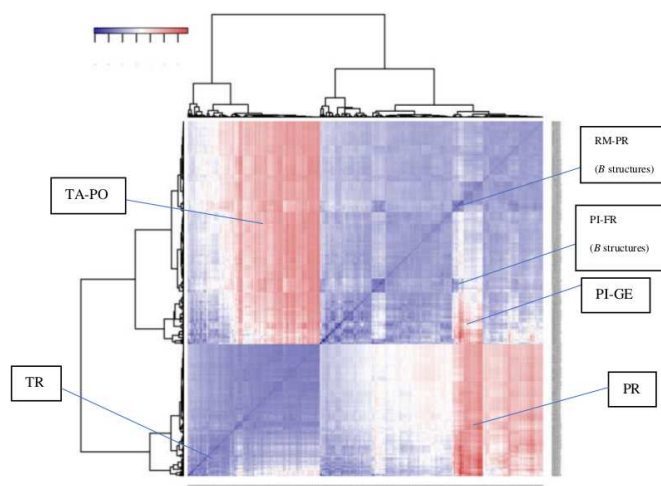
**Figure 4.** Phylogram of the basic structures of all the varieties (interrogative modality).

The phylogenetic tree in figure 4 shows a first distinction between the samples of Trento and Genova (on the right) and the other areas (on the left). The Pisan variety is quite detached

from the other varieties, which appear more uniformed. Therefore, compared to the dendrogram representation, this kind of representation seems less useful in order to identify the prosodic correlation among the samples examined.

#### 4. The *DTW* analysis

The data have also been analysed by the dynamic time warping (*DTW*), a method employed for the classification of animal sounds and automatic speech recognition (Sakoe & Chiba 1978, Gamba *et al.* 2015). This kind of analysis considers the alignment between two-time series, exploiting temporal distortion between them. The sound similarity has been assessed by means of an algorithm based on the *DTW* and therefore a cluster analysis has been applied in order to identify the potential pattern groups. A first analysis consisted in the clusterisation of the fundamental frequency values for all the structures as shown in figure 5.



**Figure 5.** Heatmap generated by the *DTW* of the all the structures for all the varieties.

The heatmap in figure 5 shows some correlations among different varieties: for example, the Southern varieties (Taranto and Pollina) are grouped together, while the Trento variety, belonging to this main group, is however separated. On the contrary, the variety of Prato is well distinguished. This analysis also identifies some specific details such as the basic structures of Pisa and Frosinone and Rome and Prato.

#### 5. Conclusions

The methodologies shown in these experiments represent several graphic representations based on different cluster analyses. The different dialectal varieties have been grouped according to specific prosodic features, which, through the correlation matrices, allow the representation of some samples of prosodic dialectal areas of Italy. Furthermore, results reveal an acceptable identification -and therefore, grouping- of the morphosyntactic structures, making this type of analysis sufficiently reliable. The dendrogram and the heatmap represent the best output because they seem to highlight more clearly the distinctions among the analysed samples. Obviously, new dialectal samples are necessary to cover the remaining dialectal areas, in order to offer an overview of the geoproisodic variation occurring in Italy. This task should always consider the employment of reliable speech materials and the consideration of multiple prosodic features, aiming at describing also peculiar variations affecting the dialectal varieties.

Simultaneously, this will allow the comparison of Italo-Romance varieties in a broader perspective, also considering the whole Romance domain.

## REFERENCES

- Baayen, R.H. (2008). *Analyzing linguistic data: A practical introduction to statistics using R*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Canepari, L. (1985). *L'intonazione. Linguistica e paralinguistica*. Napoli: Liguori.
- Contini, M. (1984). "L'intonation des phrases affirmatives et interrogatives, avec inversion en sarde: analyse et synthèse." In: *Bulletin de l'Institut de phonétique de Grenoble*, 13, 131-152.
- Contini, M. (1991). "Où va la dialectologie?" In: *Quaderni di Semantica*, 2, 227-238.
- d'Alessandro, C., Rilliard A., Le Beux S. (2011). "Chironomic stylization of intonation." In: *Journal of the Acoustical Society of America*, 129, 1594-1604.
- De Dominicis, A. (2002). "Assertive e interrogative a Bologna e Roma." In: Regnicoli A. (eds.), *La fonetica acustica come strumento di analisi della variazione linguistica in Italia*. Roma: Il Calamo, 129-136.
- De Iacovo, V. & Romano, A. (2016). "La variation dialectale de l'intonation en Italie: le cas de Rome." In: *Dialectología, special issue 6 (Romance Geoprosody: Advances, Studies and Tools)*, 109-126.
- Delattre, P. (1966). "Les Dix Intonations de base du français." In: *French Review*, 40 (91), 1-14.
- Endo, R. & Bertinetto, P.M. (1996). "Aspetti dell'intonazione in alcune varietà dell'italiano." In: *Atti delle VII Giornate di Studio del Gruppo di Fonetica Sperimentale*, Naples (Italy), 27-49.
- Felloni, M.C. (2011). *Prosodia sociofonetica. L'italiano parlato e percepito a Parma*. Milano: Franco Angeli.
- Fernández Planas, A.M., Roseano, P., Martínez Celdrán E., Romera Barrios, L. (2011). "Aproximación al análisis dialectométrico de la entonación entre algunos puntos del dominio catalán." In: *Estudios de Fonética Experimental*, 20, 141-178.
- Fernández Rei, E., Moutinho, L. & Coimbra, R.L. (2014). "As entoacións galega e portuguesa: a fronteira á luz da dialectometría e da percepción." In: Sousa, X., Negro, M. & Álvarez, R. (eds.), *Lingua e identidade na fronteira galegoportuguesa*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 115-141.
- Gamba, M., Friard, O., Riondato, I., Righini, R., Colombo, C., Miaretsoa, L., Torti, V., Nadhrou, B. & Giacomina, C. (2015). "Comparative analysis of the vocal repertoire of Eulemur: a dynamic time warping approach." In: *International Journal of Primatology*, 36(5), 894-910.
- Gili Fivela, B. (2004). *The phonetics and phonology of intonation: the case of Pisa Italian*. Tesi di Perfezionamento, Scuola Normale Superiore di Pisa.
- Goebel, H. (1983). "Éléments d'analyse dialectométrique (avec application à l'AIS)." In: *Revue de Linguistique Romane*, 45, 349-420.
- Grice, M. (1995). *The intonation of interrogation in Palermo Italian: implications for intonation theory*. Tübingen: Niemeyer.
- Hermes, D.J. (1998). "Measuring the Perceptual Similarity of Pitch Contour's." In: *Journal of Speech, Language and Hearing Research*, 41, 73-82.
- Hirst, D.J. & Di Cristo, A. (1998). *Intonation Systems. A Survey of Twenty Languages*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Interlandi, G.M. (2003). "La percezione dell'intonazione torinese: risultati di un test di riconoscimento." In: Marotta, G. & Nocchi N., (eds), *La coarticolazione. Atti delle XIII Giornate di Studio del Gruppo di Fonetica Sperimentale*. Pisa: Edizioni ETS, 193-201.
- Marotta, G., (2003). "L'illusione prosodica." In: Atti del Convegno di Studi in memoria di T. Bolelli, *Studi e Saggi Linguistici*, XL-XLI, 237-258.
- Marotta, G. (2005). "Toscane centrale et Toscane occidentale. Profils de l'intonation italienne." In: *Géolinguistique*, 3, 241-257.
- Moutinho, L., Coimbra, R.L., Rilliard, A. & Romano A. (2011). "Mesure de la variation prosodique diatopique en portugais européen." In: *Estudios de Fonética Experimental*, 20, 33-55.

- 
- Nerbonne, J. & Kretzschmar, W.A. (2013). "Dialectometry++." In: *Literary and Linguistic Computing*, 28 (1), 2-12.
- Pellegrini, G.B. (1977). *Carta dei dialetti d'Italia*. Pisa: Pacini.
- Prieto, P., Borràs-Comes, J. & Roseano, P. (2010-2014). *Interactive Atlas of Romance Intonation*. Web page: <http://prosodia.upf.edu/iari/>.
- Rilliard, A. & Lai, J.P. (2008). "La Base de Données AMPER et ses interfaces: structure et formats de données, exemple d'utilisation pour une analyse comparative de la prosodie de différents parlers romans." In: Moutinho, L. & Coimbra, R.L. *Actas I Jornadas Científicas AMPER-POR*. Universidade de Aveiro, Portugal, 127-139.
- Romano, A. (1997). "Persistence of prosodic features between dialectal and standard Italian utterances in six sub-varieties of a region of Southern Italy (Salento): first assessments of the results of a recognition test and an instrumental analysis." In: *Proceedings of EUROSPEECH 1997*, Rhodes (Greece), 175-178.
- Romano, A. (2001). *Analyse des structures prosodiques des dialectes et de l'italien régional parlés dans le Salento (Italie): approche linguistique et instrumentale*. Lille: Presses Université du Septentrion.
- Romano, A. & Miotti, R. (2008). "Distancias prosódicas entre variedades románicas." In: Turculet, A. (eds), *La variation diatopique de l'intonation dans le domaine roumain et roman*. Iași: EUAIC, 231-249.
- Roseano, P. (2016). "Dos décadas de dialectometría entonativa." In: A. Iglesias, A. Romero, A. Ensunza (eds.), *Linguistic Variation in the Basque language and Education II*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 56-80.
- Sakoe, H. & Chiba, S. (1978). "Dynamic Programming Algorithm Optimization for Spoken Word Recognition." In: *IEEE Transactions on Acoustics, Speech, and Signal Processing*, 26, 1, 43-49.
- Séguy, J. (1973) La dialectométrie dans l'Atlas linguistique de la Gascogne. In: *Revue de linguistique romane*, 37, 1-24.

**VALENTINA DE IACOVO** • PhD in Digital Humanities at the Department of Foreign Languages, Literatures and Modern Cultures, University of Turin. She works on the Italian section of the International AMPER (*Atlas Multimédia Prosodique de l'Espace Roman*) project and her main researches concern the geoproprosodic study among dialects of Italy and the organisation of speech archives.

**E-MAIL** • [valentina.deiacovo@unito.it](mailto:valentina.deiacovo@unito.it)





# LE FIGURE FEMMINILI NEL TEATRO DI GIL VICENTE: CONFORMISTE O RIVOLUZIONARIE?

---

*Arianna* DI BENEDETTO

**ABSTRACT** • *The Female Figures in Gil Vicente's Theatre: Conformist or Revolutionary?* The goal of this article is to analyse the various female figures in Gil Vicente's theatre, and what these figures represent nowadays, taking two factors into consideration: first of all, the genre these figures belong to (that is *Obras de devação*, *Comédias* and *Farsas*); secondly, the historical and cultural context in which Gil Vicente's works were written, given that the XVI century was a period of transition between the Middle Ages and the Modern Age. The article will focus heavily on the figure of Inês Pereira, protagonist of the farce with the same name, and will include a reflection on early feminist writing.

**KEYWORDS** • Gil Vicente; Theatre; Portuguese Literature; Female Figures.

Non passerà inosservata al lettore di Gil Vicente la presenza costante di personaggi femminili, a partire dal *Monólogo do Vaqueiro*, la sua prima produzione teatrale del 1502, “que o autor fez ao parto da muito esclarecida rainha dona Maria e nascimento do muito alto e excelente príncipe Dom João”, come riportato nella prefazione dell'opera all'interno della *Copilação* del 1562 (CET – VICENTE: *AUTO DA VISITAÇÃO*, PREFAZIONE).

Rispettando il filone della tradizione medievale, il drammaturgo portoghese fa spesso utilizzo di personaggi-tipo; questa “frequente especialidade da produção vicentina” (ROCHA FILHO 1986: 43) fa riferimento a quei personaggi che mancano di quella profondità psicologica e interiore che li rende eroi individuali, (TEYSSIER 1982: 103) e che presentano caratteristiche, atteggiamenti e talvolta oggetti e capi di vestiario che li rendono immediatamente riconoscibili al pubblico. Un esempio evidente di tale caratterizzazione mediante gli oggetti è contenuto nell'*Auto da Barca do Inferno*, composta nel 1517. In quest'opera religiosa, ad esempio, il calzolaio è mostrato con i suoi attrezzi del mestiere, l'usuraio attraverso la sua borsa piena di denaro e i quattro cavalieri attraverso la croce di Cristo, che rappresenta la fede cristiana.

I personaggi del drammaturgo sono inoltre caratterizzati attraverso una diversità linguistica (IVI, p. 124): essendo un grande osservatore della società che lo circondava, Gil Vicente riesce ad attribuire ai personaggi delle sue opere la lingua che questi parlavano effettivamente nella loro vita di tutti i giorni. Nel Portogallo del XVI secolo il castigliano era il mezzo di espressione delle sfere più alte della nobiltà, ovvero regine, principi e ambasciatori: non sorprende quindi che i corrispettivi fittizi delle opere del drammaturgo, solitamente protagonisti delle commedie, parlino anch'essi il castigliano. I personaggi più umili, al contrario, protagonisti delle farse ma presenti anche in altri generi teatrali, parlano invece in portoghese (IBIDEM). La presenza di personaggi-tipo si riflette naturalmente sull'intreccio narrativo: una storia con un inizio, uno svolgimento e una conclusione può verificarsi solo attraverso l'evoluzione di personaggi provvisti di tratti individuali, che maturano nel corso del

tempo e muovono a loro volta l'intreccio (IVI, p. 118). La maggior parte delle opere di Gil Vicente riprende invece la tradizione medievale dei *momos*: gli *autos* del drammaturgo hanno spesso un intreccio elementare e sono composti semplicemente da sketch in cui sfilano i vari personaggi (IVI, p. 109).

I personaggi-tipo delle opere del drammaturgo portoghese sono innumerevoli, e sarebbe impossibile nominarli tutti. I più noti sono sicuramente l'*Escudeiro*, esponente della piccola nobiltà senza possibilità economiche ma interessato alle apparenze, il *Parvo*, il ragazzo sciocco (la cui etimologia risale al latino *parvus*, ovvero piccolo, in questo caso mentalmente), il *Lavrador*, il contadino, oppure il *Velho*, che compare spesso nella versione del vecchio innamorato (IVI, p. 104). Nonostante la presenza di numerose *Moças*, *Criadas*, *Feticeiras* e *Regateiras*, il personaggio-tipo femminile più degno di nota è senza dubbio quello dell'*Alcoviteira*.

Il personaggio dell'*Alcoviteira* non è un'invenzione di Gil Vicente: le caratteristiche di questa figura vengono delineate nel tempo, a partire dall'*Ars Amatoria* di Ovidio del I secolo a.C., proseguendo con la *Trotaconventos* di Juan Ruiz nel XIV secolo fino ad arrivare alla famosa *Celestina* di Fernando Rojas nel secolo successivo. È proprio attraverso quest'ultima che si definiscono i contorni di questa figura: una donna matura, astuta e profonda conoscitrice delle passioni umane. Nell'Europa del XV e XVI secolo il ruolo dell'*alcoviteira* consisteva sostanzialmente nel favorire il contatto tra uomini e donne in un periodo in cui queste ultime vivevano segregate tra le mura domestiche, caratteristica che rendeva molto difficile l'inizio di una relazione amorosa (NOVAES COELHO, 1963: 84). Le *alcoviteiras* più conosciute presenti nelle opere di Gil Vicente sono Genebra Pereira, personaggio dell'*Auto das Fadas* (1511), Branca Gil in *O Velho da Horta* (1512), Brízida Vaz nell'*Auto da Barca do Inferno* (1517) e Ana Dias nella farsa *O Juiz da Beira* (1525)<sup>1</sup>.

Una delle caratteristiche che contraddistingue l'*alcoviteira* è l'essere costantemente ricercata dai suoi clienti: non è lei che attira le sue 'vittime', ma sono gli innamorati che la adulano e la persuadono affinché li aiuti a liberarsi da un dolore insopportabile, il loro "desejo de amor". Nella farsa *O Velho da Horta*, ad esempio, è il vecchio innamorato a richiedere i servizi di Branca Gil per conquistare una giovane ragazza di cui si era infatuato. L'*alcoviteira* riesce inoltre ad ottenere la fiducia dei suoi clienti grazie alla sua sagacia e alla sua furbizia: conoscendo ampiamente il cuore degli uomini, con le sue debolezze e le sue paure, riesce a tranquillizzare gli innamorati che chiedono il suo aiuto dicendo loro esattamente ciò che essi desiderano sentirsi dire. Sempre nella farsa *O Velho da Horta*, infatti, Branca Gil tranquillizza il protagonista che teme di essere ridicolizzato per essersi innamorato in tarda età con queste parole: "Mas antes, senhor, agora / na velhice anda o amor." (CET – VICENTE: *O VELHO DA HORTA*, vv. 394-395). Altra caratteristica propria dell'*alcoviteira* è la sua convinzione di lavorare a fin di bene, quasi con un fine religioso: accusata di stregoneria, Genebra Pereira dell'*Auto das Fadas* risponde con queste parole: "Assi que as taes feitiçarias são, / Senhor, obras mui pias / e não ha mais na verdade" (CET – VICENTE: *AUTO DAS FADAS*, vv. 124-126). Al di fuori della finzione narrativa, le *alcoviteiras* non godevano di una buona fama, e dovevano spesso difendersi da accuse di stregoneria e favoreggiamento della prostituzione. Nel Portogallo del XVI secolo esistevano leggi molto severe al riguardo<sup>2</sup>, che non impedirono però

<sup>1</sup> Non compare in questa lista Lianor Vaz, personaggio della *Farsa de Inês Pereira*, in quanto non presenta le caratteristiche tipiche delle *alcoviteiras* sopra citate.

<sup>2</sup> "Qualquer pessoa assi home como molher q. alcouveitar algua molher casada: ou consentir q. em sua casa faça maldade de seu corpo: moura por elo: e perca todos seus bens: a metade pera nossa camará e a outra metade pera quem o acusar.", *Ordenações Manoelinas*, edizione di João Cröberguer, Siviglia, 1539, Libro V, Capitolo XXIX, p. 488.

il proliferare di questa attività. È quindi lecito chiedersi perché una figura così ambigua sia presente così sovente nelle opere di Gil Vicente, e perché questo personaggio rimanga tutt'oggi uno dei più conosciuti. La risposta sta nel duplice intento del drammaturgo: da una parte rappresentare la società in cui viveva, con i suoi alti e bassi; dall'altra, criticare mediante l'ironia e la satira non tanto il mestiere dell'*alcoviteira* in sé, quanto tutti coloro che usufruivano dei suoi servizi, primi tra tutti gli appartenenti alla classe del clero. Brigida Vaz, uno dei personaggi dell'*Auto da Barca do Inferno*, afferma apertamente di aver cresciuto delle ragazze che avrebbe poi affidato ai clerici della cattedrale: "Eu sou Brizida, a preciosa, / (...) / a que criava as meninas / pera os cônegos da Sé" (CET – VICENTE: *AUTO DA BARCA DO INFERNO*, vv. 524-525).

Nonostante la presenza delle *alcoviteiras*, la maggior parte dei personaggi femminili presenti nelle opere di Gil Vicente non appartiene alla categoria dei personaggi-tipo, quanto a quella delle eroine individuali, con un carattere ben definito e degli obiettivi chiari e precisi. Al fine di analizzare tali figure è necessario considerare due aspetti: innanzitutto la suddivisione tripartita in cui l'autore stesso desiderava dividere la *Copilação* (ovvero *Obras de devação*, *Comédias* e *Farsas*); in secondo luogo il contesto storico e culturale in cui queste opere sono state scritte, essendo il XVI secolo un'epoca di transizione tra il Medioevo e l'Età Moderna.

La prima produzione teatrale di Gil Vicente, che si svolge sotto la protezione della "Rainha Velha" Dona Leonor e che dura dal 1502 fino al 1518 circa, appartiene al genere delle *moralidades* e delle *obras de devação*. Le uniche eccezioni significative sono costituite dalle farse *Auto da Índia*, composta nel 1509, *Quem tem Farelos?*, presumibilmente scritta intorno al 1515, di cui si tratterà più ampiamente in seguito, e *O Velho da Horta* del 1512.

In linea di massima, le figure femminili presenti nelle *Obras de devação* non rientrano nella categoria dei personaggi-tipo, ma non risultano nemmeno eroine individuali, come invece accadrà nelle commedie e nelle farse; queste figure fanno invece parte di una terza categoria, che si pone nel mezzo, ovvero quella dell'allegoria. Il termine, che deriva dal greco *allos*, altro e *agoreyo*, esprimere, indica una figura retorica attraverso la quale si esprime un qualcosa di astratto attraverso un'immagine concreta. È nei periodi di grande mobilità culturale e socio-economica, che talvolta porta ad una degenerazione dei costumi, che il discorso letterario, e in particolare quello teatrale, ricorrono alla figura dell'allegoria con una funzione marcatamente educativa (ARAGÃO 2002: 237). Così si esprime a tale proposito la professoressa dell'università di Ginevra Deborah Madsen nel suo saggio *Rereading Allegory: A Narrative Approach to Genre*:

Allegory flourishes at times of intense cultural disruption, when the most authoritative texts of the culture are subject to reevaluation and reassessment. Not only the place of these texts within culture, but the whole set of sociopolitical values that these texts are to justify and propound is what is really at issue (MADSEN 1994: 91)

Come accennato in precedenza, l'epoca in cui vive Gil Vicente è un'epoca di transizione, in cui i valori religiosi che hanno dominato l'Europa nel Medioevo vengono pian piano soppiantati da idee di modernità, che danno risalto alle capacità dell'uomo e che relegano la religione ad un piano secondario. Non sorprende quindi che il drammaturgo portoghese, ancora profondamente legato all'ideologia medievale, utilizzi l'allegoria per combattere la degenerazione dei costumi e per ribadire l'importanza della religione cattolica in un Portogallo la cui popolazione comprendeva ancora una vasta componente ebraica e musulmana.

La prima *moralidade* in ordine cronologico in cui compare una figura allegorica femminile è l'*Auto da Fé*, "representada em Almeirim ao mui poderoso Rei D. Manuel" (CET – VICENTE: *AUTO DA FÉ*, PREFAZIONE) la notte del 24 dicembre 1510, prima della messa di mezzanotte. L'opera si apre con l'ingresso di due pastori all'interno della Cappella Sistina,

meravigliati da ciò che vedono e desiderosi di comprendere il significato delle immagini dipinte. È proprio la figura allegorica della Fede, vera protagonista di questa *moralidade*, che spiega loro il significato della festa di Natale, accompagnandoli di fronte al Presepe dove si conclude l'opera. Il ruolo della Fede cristiana è fondamentale: è lei che ricorda non solo ai pastori, quanto al pubblico, l'importanza della religione cattolica nella vita dell'uomo.

Uno degli esempi più noti di allegoria femminile è contenuto nell'*Auto da Alma*, una delle opere più devote dell'intera carriera di Gil Vicente. Questo Auto, "feito à muito devota Rainha Dona Leonor" (CET – VICENTE: *AUTO DA ALMA*, PREFAZIONE) mette in scena il viaggio dell'Anima umana alla ricerca della gloria eterna. Durante il suo viaggio, l'Anima riceve esortazioni sia dal suo Angelo Custode, che la spinge ad andare avanti, che dal Diavolo, che cerca di tentarla ad abbandonare la sua ricerca spirituale per dedicarsi ai piaceri della vita terrena. Attraverso il discorso del Diavolo vengono evidenziate caratteristiche che inducono a ipotizzare che l'Anima in questione sia un'anima femminile: "senhora, vós sois senhora / emperadora / não deveis nada a ninguém, sede insenta" (IVI, vv. 195-199). I professori Stephen Reckert dell'università di Londra e José Augusto Cardoso Bernardes dell'università di Coimbra pongono inoltre l'attenzione su alcuni vocaboli utilizzati nel discorso diabolico, attraverso il quale il demone cerca di convincere l'Anima a non abbandonare la sua identità "feminina", "delicada" e "lisonjeira" (BERNARDES 2006: 73). Nonostante le tentazioni, l'Anima riesce infine ad arrivare alla salvezza, rappresentata da una chiesa, dove ascolta un sermone di Sant'Agostino. L'*Auto da Alma* è quindi un'opera con un insegnamento: così come la figura femminile dell'Anima sceglie la via della salvezza, anche l'umanità che quest'anima rappresenta è invitata a compiere la stessa scelta, rinnegando le tentazioni della vita terrena.

La figura allegorica della Fede ritorna nell'opera *Os Mistérios da Virgem*, più conosciuta come *Auto de Mofina Mendes*. In questa *moralidade*, redatta probabilmente nel 1515 ma rappresentata nel 1534 (RÉVAH, 1969:1166), la Fede, l'Umiltà, la Speranza e la Prudenza rappresentano allegoricamente le virtù della Vergine. Sono proprio le quattro "donzelas" ad aprire l'opera, leggendo a Maria le profezie che annunciano l'arrivo del Salvatore e, negli stessi libri, gli attributi e le caratteristiche di colei che sarebbe stata scelta come madre del Signore; è proprio durante la lettura che le cinque figure vengono interrotte dall'Arcangelo Gabriele con l'Annunciazione. Ma la vera protagonista dell'opera non è, come può apparire inizialmente, la Vergine, quanto la figura allegorica di Mofina Mendes, che appare come intermezzo tra la prima e la seconda parte della *moralidade*. Il personaggio viene introdotto dal suo padrone Paio Vaz che, dialogando con un altro pastore, afferma che Mofina Mendes "deu o sacco em Roma" (CET – VICENTE: *AUTO DE MOFINA MENDES*, v.361), "prende o rei de França" (IVI, v. 362), "pôs o Turco em balança" (IVI, v. 363), "os Turcos amofinava" (IVI, v. 368), "a Carlos César servia" (IVI, v. 369) e "Receou a guerra crua / que o César lhe prometia" (IVI, vv. 375-376). Questi eventi sfortunati, avvenuti secondo i due pastori a causa di Mofina Mendes, preannunciano l'unico finale possibile di questo intermezzo: l'otre d'olio ricevuta dalla donna come compenso per il suo lavoro cadrà inevitabilmente per terra, mettendo fine a tutti i suoi sogni di fare fortuna. Il nome Mofina Mendes non è causale: il termine *mofin*, derivato dallo spagnolo del XV secolo *mohino* si rifà alla disgrazia e all'infelicità (DOMINGUES MAIA 1995: 345); il patronimico Mendes evoca invece il termine arcaico *medês*, ovvero stesso. Mofina Mendes è dunque l'allegoria dell'infelicità stessa (TEYSSIER 1979: 707), ma anche "uma alegoria da incerteza e da instabilidade das coisas, contrapondo-se ao sempiterno daquilo que é representado na parte sacra do auto, ou seja, o grandioso mistério da Encarnação" (MENEZES 2012: 66). La figura di Mofina Mendes, il cui scopo originario era meramente il rappresentare un *exemplum* opposto all'umiltà e alla grandezza della Vergine, finisce per diventare il personaggio principale della *moralidade*, a partire dal titolo.

Le allegorie femminili utilizzate da Gil Vicente nelle opere religiose, sia protrate in un'ottica positiva (*Fé, Prudência, Pobreza, Humildade e Alma*), che negativa (Mofina Mendes), hanno quindi un unico scopo: ribadire l'importanza della religione cattolica e esortare il pubblico alla rinuncia dei beni terreni.

Dopo quasi un ventennio di produzione di farse e *moralidades* a servizio della "Rainha Velha" Dona Leonor, a partire dagli anni Venti del Cinquecento Gil Vicente passa direttamente al servizio del re D. João III, la cui nascita era stata onorata proprio con la prima opera del drammaturgo. Per venire incontro ai gusti del nuovo monarca e seguendo lo spirito di rigenerazione teatrale che stava avvenendo in tutta Europa, Gil Vicente si cimenta nel genere della commedia, ispirandosi a episodi contenuti nei romanzi di cavalleria. La diversità tra il genere del romanzo e quello teatrale, oltre che a evidenti restrizioni temporali obbligano l'autore a ridurre le azioni e i personaggi, e a scegliere un unico argomento da rappresentare (ÁLVAREZ SELLERS 2015a: 162).

Nonostante si rivolga ad un pubblico appartenente alla corte<sup>3</sup> Gil Vicente decide di accantonare le gesta eroiche, classico tema della tradizione medievale, per privilegiare la tematica amorosa. Non bisogna dimenticare il contesto storico: il Portogallo è infatti in pieno Rinascimento, epoca in cui si promuovono nuovi valori, tra cui il trionfo della bellezza e l'affermazione neoplatonica dell'amore ideale<sup>4</sup>. L'abbondanza di situazioni drammatiche vicentine facenti riferimento alla tematica dell'innamoramento e del matrimonio portano in scena, naturalmente, una presenza significativa di figure femminili. Queste figure si distinguono da quelle presenti nelle *obras de devação* e nelle farse in primo luogo grazie alla loro condizione sociale elevata, che a sua volta comporta una differenza negli atteggiamenti e nel modo di esprimersi. La loro estrazione sociale le rende inoltre degne di essere protagoniste del sentimento amoroso. Nelle opere del drammaturgo portoghese, infatti, l'essere in grado di amare è un privilegio riservato solamente alle anime nobili, e lontano dalle classi popolari rappresentate nelle farse (ÁLVAREZ SELLERS 2015b: 35). La caratteristica innovativa delle figure femminili presenti nelle commedie di Gil Vicente è il ruolo attivo attribuito dall'autore alle protagoniste nel merito della vicenda amorosa: le principesse non sono più una mera preda della "caça de amor", non sono soggetti passivi idealizzati dall'amor cortese, ma acquisiscono una voce e una capacità decisionale. Questa rilevanza attiva data alla donna, che passa dall'essere vista come oggetto di culto del cavaliere al reclamare dei diritti sentimentali, costituisce il punto di partenza di un nuovo genere letterario, che valorizza non solo i sentimenti degli uomini quanto anche quelli delle donne. Questa nuova forma di partecipazione femminile sarebbe, secondo lo studioso spagnolo Menéndez Pelayo, all'origine dei primi racconti sentimentali, in quanto già nel XV secolo inizia in Europa lo sviluppo di "una literatura novelística consagrada da nova amatória naturalista-feminista" (SIMÕES 1987: 82).

Le figure femminili più conosciute delle commedie di Gil Vicente sono Flérída e Oriana, rispettivamente le coprotagoniste di *Dom Duardos* e *Amadis de Gaula*.

La commedia di *Dom Duardos* fu rappresentata per l'"excelente Príncipe y Rey muy poderoso" D. João III nel 1522 (CET – VICENTE: *TRAGICOMÉDIA DE DOM DUAROS*,

<sup>3</sup> I. S. Révah considera che il pubblico è stato determinante per lo sviluppo dei generi nel teatro di Gil Vicente: "On oublie trop le milieu dans lequel l'oeuvre vicentine devait s'insérer. La comédie allegorique, celle qui avait peut-être le moins d'avenir, est précisément celle que Gil Vicente a cultivée avec le plus d'ardeur: c'est qu'elle répondait exactement aux désirs d'un public formé par les momos du XVème siècle" (Révah 1952, p. 33).

<sup>4</sup> Nel trattato *El libro dell'amore* del 1491, ([http://www.bibliotecaitaliana.it/indice/visualizza\\_testo\\_html/bibit000182](http://www.bibliotecaitaliana.it/indice/visualizza_testo_html/bibit000182)) Marsilio Ficino, filosofo, umanista e astrologo italiano, afferma che l'amore ideale deve essere puro e spirituale, e non esaltare il corpo ma l'anima.

PREFAZIONE) e mette in scena la vicenda di D. Duardos, nobile inglese che, innamoratosi della principessa Flérida di Costantinopoli, si finge un giardiniere del suo palazzo per corteggiarla, in modo che lei si innamori di lui a causa delle sue qualità morali e non a causa della sua elevata estrazione sociale. Flérida, grazie alla sua straordinaria bellezza, diviene immediatamente “the object of the knight's total devotion – even adoration, the inspirer of his noble deeds” (SALSTAD 1980: 146) e utilizza questa sua caratteristica per interferire nella lotta tra suo fratello Primaleón e D. Duardos; la sua bellezza è una distrazione che attira l’attenzione di entrambi i cavalieri e li induce ad abbandonare le armi. L’importanza di Flérida non risiede però solamente nella sua bellezza, ma anche nelle sue azioni e nelle sue parole: è proprio la principessa che obbliga il principe-giardiniere a rivelarle la propria vera identità, con la minaccia di non tornare più nel giardino in cui si svolgevano i loro incontri; Artada, dama di Flérida, riferisce infatti a D. Duardos: “Llorando le oí dezir / que ha de mandar quemar / luego esta huerta / y no ha aquí de venir, / aver si puede olvidar / esta puerta. / ¿verná, por vuessa fe? / No, hasta ser sabidora / quien sois vos.” (CET – VICENTE: *TRAGICOMÉDIA DE DOM DUAROS*, vv. 1505-1514). In questo modo Flérida non solo assume un ruolo attivo nella vicenda consentendo all’intreccio di proseguire, ma sfida anche la gerarchia classica dell’oggetto/soggetto del desiderio.

Un altro personaggio femminile che assume un ruolo attivo nella vicenda amorosa è Oriana, l’amata di Amadis in *Amadis de Gaula*, opera rappresentata presumibilmente nel 1523-1524. In questa commedia, ispirata anch’essa ai romanzi di cavalleria, i due protagonisti si conoscono dall’infanzia, e non intendono rovinare l’amicizia sincera che li lega; ma quando Oriana apprende da un nano di Amadis del presunto amore del cavaliere per un’altra donna, Briolanja, decide di scrivergli una lettera in cui lo respinge definitivamente. Nel romanzo cavalleresco, Oriana crede alla storia del nano senza esitazioni, e la separazione tra i due amanti avviene immediatamente (PARKER 1967:102); nella commedia, invece, Gil Vicente dà a Oriana un lungo soliloquio, nel quale la principessa esprime i suoi sentimenti di dubbio e speranza: “Oh, come se saberia / si esta nueva es verdadera? / Quizá no, porque el daría / la fe así por cortesía / y no será valedera” si domanda la giovane prima di spedire, esitante, la lettera di rifiuto ad Amadis (CET – VICENTE: *TRAGICOMÉDIA DE AMADIS DE GAULA*, vv. 654-658).

Se è la prima lettera di Oriana a distruggere apparentemente la relazione tra i due giovani, spingendo Amadis a vivere come un eremita, è la sua seconda lettera di scuse che permette la riconciliazione tra i due amanti e il lieto fine della vicenda. Oriana è quindi, come Flérida, colei che muove l’azione della commedia, ed è rappresentata dall’autore come “very true to life, of psychological complexity and interest” (PARKER, 1967: 103), specialmente nel soliloquio precedentemente menzionato.

La figura femminile presente nelle commedie di Gil Vicente che più esercita una libertà decisionale e assume un ruolo attivo nella vicenda è però Cismena, la protagonista della *Comédia de Rubena*. Non è chiaro perché l’autore abbia attribuito tale titolo alla commedia, rappresentata nel 1521. Rubena, la madre di Cismena, nonostante sia un personaggio complesso e intrigante, compare infatti solamente nella prima delle tre scene; la vera protagonista dell’opera sarà la figlia Cismena, le cui azioni durante l’intera commedia sono però influenzate dalle scelte della madre assente. Rubena, rimasta incinta prima del matrimonio e costretta ad abbandonare la figlia, sarà un monito per Cismena, che rifiuta tutti i suoi pretendenti, affermando “Não me fio de ninguém / eu sou minha guardadeira, / que me guardarei mui bem” (CET – VICENTE: *COMÉDIA DE RUBENA*, vv. 922-924). Con la morte di Felício, il più insistente dei suoi corteggiatori, che considerava Cismena come una mera preda della “caça de amor”, la protagonista sente di avere inconsciamente vendicato la madre, vittima di una seduzione che l’aveva portata alla disgrazia; solo a questo punto Cismena prende in mano il suo

destino e si sente pronta per il matrimonio con uno dei suoi corteggiatori, un principe siriano innamoratosi di lei proprio a causa della sua castità e virtù. “Mas alta, dice Platon, / es la virtude, que el estado; / y a esta obligado / el mundo de darle el don, / y el cetro mas honrado.” (IVI, vv. 1709-1713) afferma il principe alla fine dell’opera.

Le figure femminili presenti nelle commedie di Gil Vicente possiedono una certa complessità psicologica e un forte desiderio di libertà decisionale; capovolgendo il binomio oggetto/soggetto del desiderio, esse risultano essere a tutti gli effetti protagoniste della vicenda tanto quanto i loro corrispettivi maschili.

Le figure femminili presenti nelle farse del drammaturgo portoghese sono senza ombra di dubbio i personaggi che più si allontanano dalla categoria dei personaggi-tipo. Rispetto alle figure analizzate nei generi della commedia e delle *obras de devação*, figure come Constança, protagonista dell’*Auto da Índia*, Isabel, protagonista di *Quem tem farelos?*, e successivamente Inês Pereira, protagonista della farsa omonima, si distinguono per le loro affermazioni e i loro comportamenti inusuali per delle donne del Cinquecento.

Il genere della farsa rappresenta per Gil Vicente il metodo ideale per promuovere una critica aspra alla società in cui vive, in particolare riguardo alle condizioni di vita dei contadini, alla corruzione presente nella Chiesa cattolica e alla condizione subalterna della donna rispetto all’uomo. Il drammaturgo portoghese utilizza infatti molto spesso questi soggetti per esprimere opinioni controverse che, attraverso la satira, inducono il pubblico a riflettere ma senza rischiare di suscitare offesa nello spettatore; non bisogna infatti dimenticare che il pubblico di Gil Vicente era composto dalla grande nobiltà portoghese. A differenza delle commedie, la cui tematica principale era quella amorosa, i personaggi femminili delle farse affrontano situazioni che rimandano alla loro vita di tutti i giorni, nella quale il sentimento amoroso visto come amore ideale è pressoché assente.

Per comprendere le ambizioni, i desideri e il modo di porsi di queste figure femminili è quindi necessario analizzare la situazione delle donne portoghesi nel periodo che va dal Medioevo fino alla metà del XVI secolo, ovvero il periodo in cui Gil Vicente scrive le sue opere. A questo proposito appaiono utili le considerazioni sull’argomento da parte dello scrittore e giornalista portoghese Joaquim Leitão e delle scrittrici brasiliane Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy.

La condizione della donna portoghese dal Medioevo fino al XVIII secolo era, generalmente, una condizione di prigionia tra le mura domestiche. Solo nel XIX secolo l’uscire di casa inizia ad avvenire più frequentemente e con meno restrizioni, sia in Portogallo che in Brasile. Fino ad allora, invece, la donna non sposata aveva il permesso di uscire solamente per recarsi in chiesa, coperta da un mantello che nascondesse i suoi occhi, in modo che nessuno potesse vederla. Il resto del tempo era trascorso in casa, sotto la giurisdizione genitoriale, a lavorare al telaio oppure a tessere (MOREIRA ALVES & PITANGUY 2005: 26).

Sono queste le tradizioni a cui si oppone Isabel, protagonista della farsa *Quem tem farelos?*, rappresentata presumibilmente nel 1515, il cui intreccio elementare viene valorizzato proprio dalla caratterizzazione del personaggio femminile. Isabel, oggetto d’amore dell’*escudeiro* fallito Aires Rosado, viene sorpresa dalla madre alla finestra proprio mentre quest’ultimo le fa la corte. Cacciato via di malo modo l’*escudeiro*, la madre di Isabel rimprovera la ragazza per la sua leggerezza, che per tutta risposta contesta: “Vós quereis que me despeje, / vós quereis que tenha modos, / que pareça bem a todos / e ninguém nam me deseje?” (CET – VICENTE: *QUEM TEM FARELOS?*, vv. 467-470). Isabel, a differenza di ciò che impone la società cinquecentesca, desidera essere vista e corteggiata dagli uomini, invece di restare sempre in casa “mui guardada e mui secreta”. (IVI, v. 482). La ragazza respinge inoltre gli obblighi del lavoro domestico, affermando che dopo anni a filare e tessere il corpo della donna si curva, risultando sgradevole alla vista. Secondo Isabel, infatti, il tessere “Faz a moça mui mal feita, /

corcovada, contrafeita, / de feição de meio anel; / e faz muito mal carão, / e mal costume dolhar.” (IVI, vv. 509-513). Il rifiuto di tale mansione è significativo, soprattutto considerando che il filare era considerato non solo in Portogallo il simbolo per eccellenza del lavoro casalingo, sottolineato dalla tradizione di regalare alle novelle spose un cesto di lino e un fuso (SARAIVA, 1975: 46). Isabel si domanda invece se possa esistere un lavoro più soddisfacente al di fuori delle mura domestiche; “Achais outro mais honrado / ofício pera eu saber?” (CET – VICENTE: *QUEM TEM FARELOS?*, vv. 525-526) chiede infatti la ragazza a sua madre, anticipando di diversi secoli una richiesta di indipendenza femminile.

Il momento più importante per la vita delle donne del XVI secolo era senza dubbio il matrimonio, organizzato molto sovente dai genitori, che non consentivano alle figlie di prendere parte nella scelta del marito. Una volta sposate, il ruolo delle donne nella società rimaneva comunque limitato: avere dei figli, essere una buona sposa e una buona donna di casa, e uscire solamente accompagnata dal marito o dalle dame da compagnia al fine di non acquisire una cattiva reputazione. Le vedove, considerate morte per il mondo, raramente si risposavano onde evitare il rifiuto da parte della società; molto spesso si ritiravano invece in convento, e venivano chiamate “viúvas da observância”. Le giovani donne che perdevano il promesso sposo prima delle nozze, così come le donne i cui mariti si trovavano in terre lontane alla ricerca di fortuna, erano tenute a comportarsi come vedove vere e proprie (LEITÃO 1939: 39).

Queste sono le tematiche che compongono lo sfondo dell’*Auto da Índia*, prima farsa di Gil Vicente, rappresentata nel 1509. Il marito della giovane protagonista Constança parte per l’India alla ricerca di gloria e ricchezza, lasciando la moglie prigioniera delle mura domestiche e costringendola a comportarsi di fatto come una “viúva da observância”. Constança approfitta però dell’assenza del marito e, ritenendo assolutamente improbabile il suo ritorno<sup>5</sup>, si intrattiene per diversi anni con due amanti, il castigliano Juan de Zamora e il portoghese Lemos. “Pera que é envelhecer / esperando polo vento?” (CET – VICENTE: *AUTO DA INDIA*, vv. 87-88) domanda la protagonista alla sua *moça* e al pubblico, inducendolo a riflettere sulla condizione di abbandono e vedovanza forzata delle donne i cui mariti lasciavano il Portogallo alla ricerca di fortuna. La caratteristica che più distingue Constança dalle altre figure femminili è la sua furbizia: la giovane donna si attiene apparentemente alle regole imposte della società, senza lasciare mai la casa coniugale, e comunicando all’esterno solo attraverso porte e finestre, prontamente chiuse dalla *moça* poco prima dell’arrivo del marito. “Fecha-me aquelas janelas, / deita essa carne a esses gatos; / desfaze toda essa cama” (IVI, vv. 401-403) ordina infatti la donna verso la fine dell’opera. Al ritorno dello sposo dopo tre anni di assenza, Constança racconta di come ha vissuto da “encerrada” in sua attesa, senza effettivamente mentire, siccome le sue relazioni extraconiugali sono avvenute dentro le mura domestiche (ANDREZA BARBOZA 2008: 52). Lo scopo dell’*Auto da Índia* non risiede tanto nella critica all’adulterio, quanto in una denuncia all’arricchimento facile da parte dei giovani uomini portoghesi. Per questo motivo il personaggio di Constança, nonostante non rispetti il valore della fedeltà coniugale, viene dipinto in una luce positiva e rimane una delle creazioni più note e apprezzate del drammaturgo.

<sup>5</sup> Secondo Maria de Lourdes Saraiva “Só regressavam a Lisboa pequena parte dos que saíam para a Índia. Diogo do Couto conta que, dos 4000 homens da armada em que viajou para o Oriente, só 2000 chegaram vivos a Goa. Vários outros escritores referem a mesma proporção de metade de mortes durante a viagem de ida. Pyrard de Laval diz mesmo ter visto chegarem a Goa com 200 homens navios partidos do Tejo com 1000 a 1200. A essas perdas enormes acresciam as da estadia na Índia, cujo clima os portugueses suportavam mal, e as do regresso, que era mais rápido que a ida, mas durante o qual eram mais frequentes os naufrágios, por causa da excessiva carga das nau.” In VICENTE Gil, *Sátiras sociais*, 1975.



La figura femminile più amata di Gil Vicente è però senza dubbio Inês Pereira, la cui farsa viene considerata come uno dei capolavori del teatro comico del drammaturgo portoghese. L'aggettivo che più ricorre per definirla è "perfeita" (CARATTOZZOLO 1994: 10). La prefazione dell'opera, presente nella *Copilação* del 1562, non indica solo la data e il luogo della rappresentazione, ma fornisce indicazioni ben precise riguardo la creazione dell'opera. Si apprende infatti dalla prefazione che:

O seu argumento [da farsa] é que, porquanto duvidavam certos homens de bom saber, se o Autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores, lhe deram este tema sobre que fizesse: é um exemplo comum que dizem: mais vale asno que me leve que cavalo que me derrube. E sobre este motivo se fez esta farsa.

(CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, PREFAZIONE)

La *Farsa de Inês Pereira* scaturisce dunque da un detto popolare, che consente all'intreccio di strutturarsi in tre scene (MACIEL SILVEIRA 2009: 3), costruite a partire da ognuno degli elementi del proverbio: *eu*, *experiência* e *sociedade* (IVI, p. 2). La prima scena, corrispondente all'*eu*, si concentra sulla vita di Inês, una giovane donna della piccola borghesia intelligente e sognatrice, il cui obiettivo è contrarre matrimonio con un uomo "avisado" e "discreto". La giovane, nonostante i consigli della madre e dell'*alcoviteira* Lianor Vaz, rifiuta il suo primo pretendente, Pero Marques, un contadino ricco ma sciocco e molto lontano dall'idea di uomo "avisado" e "discreto" di Inês. La seconda scena corrisponde alla fase dell'*experiência*; Inês sposa un *escudeiro* capace di suonare e cantare, ma questo si rivela un tiranno che la priva completamente della sua libertà, e le impedisce di lasciare la casa coniugale mentre lui si trova in Marocco a combattere i mori. Nella terza scena, che corrisponde alla sottomissione dell'individuo ai valori della *sociedade*, Inês riflette sui suoi errori causati dalla sua inesperienza e, una volta rimasta vedova, sposa il suo primo pretendente Pero Marques, provvedendo immediatamente a tradirlo con un giovane che le aveva fatto la corte in passato (IVI, pp. 3-4).

Non sorprende che questa farsa venga considerata "perfeita": nonostante Gil Vicente riprenda alcuni elementi già trattati nelle sue precedenti farse (si pensi al tema del tradimento di Constança nell'*Auto da Índia* o quello del rifiuto dei lavori domestici di Isabel in *Quem tem farelos?*), il drammaturgo riesce a innovare ed elevare tali situazioni, adattandole ad un personaggio nuovo, quello di Inês. Se è attraverso Constança che Gil Vicente dà voce per la prima volta ad una donna insoddisfatta, è il personaggio di Inês a rappresentare il simbolo per eccellenza di ribellione femminile nei confronti dei ruoli prestabiliti, e a mettere in discussione il destino imposto alle donne del XVI secolo (ANDREZA BARBOZA 2008: 45). Secondo il professore António José Saraiva, Inês segna un chiaro distacco dai personaggi-tipo: "não é apenas uma moça fantasiosa, mas a própria e inconfundível Inês Pereira" (SARAIVA 1963: 96). Allo stesso modo, anche la madre di Inês e Lianor Vaz risultano donne forti, energiche, indipendenti e volitive (CARATTOZZOLO 1994: 23), e attraverso il loro carattere marcano un netto contrasto con i personaggi-tipo maschili della vicenda. Sono quindi i personaggi femminili, in modo particolare la figura della protagonista, a consacrare quest'opera come una delle migliori mai scritte da Gil Vicente e a farle guadagnare l'aggettivo "perfeita".

La presenza di un vero e proprio intreccio con un inizio, uno svolgimento e una conclusione differenzia inoltre quest'opera dalla maggior parte degli *autos* del drammaturgo, composti solitamente da un susseguirsi di sketch in cui non si sviluppa alcuna azione coerente e coesa (TEYSSIER 1982: 108). La creazione di un intreccio è possibile solo attraverso la presenza di personaggi individuali, che muovono l'azione attraverso le loro decisioni e le loro scelte. Nella *Farsa de Inês Pereira*, l'intreccio e il personaggio risultano quindi tutt'uno: il personaggio di Inês non potrebbe maturare nel corso della storia se la farsa fosse costituita da un susseguirsi di sketch, così come non potrebbe esistere una storia se Inês fosse un personaggio-

tipo incapace di prendere decisioni in maniera individuale. La simbiosi tra personaggio e intreccio è evidente nella sapiente strutturazione della farsa: la creazione di situazioni parallele nel corso dell'auto è ciò che permette a Gil Vicente di evidenziare il cambiamento della sua eroina (HART 1981: 48), che passa dall'essere una ragazza fantasiosa e un po' ingenua ad una donna astuta ed emancipata. Per questo motivo risulta impossibile analizzare il personaggio di Inês estrapolandolo dalla trama: sono i suoi monologhi, i suoi dialoghi con gli altri personaggi e le *cantigas* che canta nel corso della farsa a costituire la trama dell'opera tassello dopo tassello. Ciò è evidente già a partire dal nome dell'auto: la *Farsa de Inês Pereira* è una delle poche opere di Gil Vicente a portare il nome della protagonista nel titolo. Per comprendere a fondo il personaggio di Inês – così come i personaggi della madre e di Lianor – risulterà quindi necessario analizzare nel dettaglio l'intera vicenda.

All'inizio della farsa Inês sta lavorando in casa e “canta esta cantiga” (CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, PREFAZIONE). Il motivo del canto, ricorrente nell'intera opera, è rilevante per due motivi; innanzitutto, è una caratteristica propria di Inês: la protagonista della farsa è l'unica figura femminile del drammaturgo portoghese a esprimere i propri pensieri e i propri desideri attraverso le *cantigas*. In secondo luogo, il canto è uno dei parallelismi utilizzati da Gil Vicente per mostrare al pubblico il cambiamento di attitudine della protagonista nel corso dell'opera: se all'inizio della farsa i versi cantati da Inês rispecchiano la sua indole “fantasiosa” (IBIDEM), le parole che canta alla fine dell'auto denotano la sua trasformazione in una donna emancipata e con i piedi per terra. Il motivo del canto è quindi un elemento che definisce il personaggio di Inês tanto quanto definisce la trama della farsa, dimostrando ancora una volta che questi due elementi non possono essere separati. Secondo Maria de Lourdes Saraiva, i versi che aprono l'opera fanno parte di una cantiga del *Cancioneiro Musical e Poetico da Biblioteca Publica Hortensia* (SARAIVA, 1998:82), e fanno dunque riferimento alla tematica dell'amor cortese, genere nato in Francia e sviluppatosi nella penisola iberica nel XII secolo (ALMEIDA RIBEIRO 1991: 6).

Quien con veros pena y muere  
 Qué hará cuando no os viere?  
 (CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, vv. 1-2)

Come accennato in precedenza, il canto risulta la prima sottile forma di caratterizzazione del personaggio: all'inizio dell'opera Inês fantastica, forse ingenuamente, sul sentimento amoroso che lei si auspica di provare in futuro. È inoltre interessante notare che Inês canta questi primi versi in castigliano, e non nella sua lingua madre, dimostrando di possedere una certa cultura a dispetto della sua classe sociale non particolarmente elevata.

La presentazione di Inês è marcata da subito da un'attitudine di rivolta contro le faccende domestiche affidate dalla madre. “Renego deste lavrar / e do primeiro que o usou” (IVI, vv. 3-4) lamenta la protagonista, smettendo di cucire. La sua irritazione nei confronti dei lavori domestici passa però in secondo piano dopo pochi versi, rivelando il vero motivo del suo risentimento: la mancanza di libertà.

Coitada assi hei d'estar  
 encerrada nesta casa  
 como panela sem asa  
 que sempre está num lugar.  
 E assi hão de ser logrados  
 dous dias amargurados  
 que eu posso durar viva  
 e assi hei d'estar cativa  
 em poder de desfiados?

(IVI, vv. 13-19)

Nei versi successivi la condizione di “cativeiro” di Inês si carica di un ulteriore significato:

Todas folgam e eu não  
todas vem e todas vão  
onde querem senam eu”  
(IVI, vv. 25-27)

La prigioniera in cui si sente incarcerata Inês non è solamente un luogo reale di segregazione, ma rappresenta anche un chiaro riferimento alla prigionia della verginità, patita con i sintomi della pubertà (CARATOZZOLO 1994: 27). Secondo Olinda Kleiman, professoressa dell’università di Lille, nel Medioevo erano risapute le implicazioni erotiche del verbo *folgar* (KLEIMAN 2003: 282) che ricorre diverse volte nella farsa. Il riferimento alla sfera sessuale non dovrebbe sorprendere: così come il sentimento amoroso è caratteristica propria delle commedie, l’erotismo è l’elemento caratterizzante delle farse, i cui personaggi non provano amore ma solo concupiscenza (ÁLVAREZ SELLERS 2015b: 30). Nonostante all’inizio della farsa Inês dia l’impressione di essere sognatrice e romantica, anche lei rientra in questa categoria di personaggi, come apparirà in seguito.

Inês esprime inoltre un certo risentimento nei confronti della madre, lamentando il poco tempo libero concessole dalla donna per fare ciò che desidera:

E quando me dão algum dia  
licença como a bugia  
que possa estar à janela  
é já mais que a Madanela  
quando achou a aleluia”  
(CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, vv. 35-39)

Inês non desidera altro che uscire dallo spazio domestico, nel quale si sente prigioniera sia fisicamente che metaforicamente, per addentrarsi nel mondo esterno che lei, in quanto donna, può osservare solo attraverso la finestra. Così afferma Olinda Kleiman a questo proposito:

o verbo é signficante: *sair* é infringir a regra, social e moral, que acantoa a mulher na esfera doméstica; é apropriar-se do espaço masculino. Sonhar em sair é já uma projeção sobre o exterior, um olhar sobre o mundo dos homens (KLEIMAN, 2003:281)

È proprio attorno all’idea di “cativeiro” di Inês, esposto nel monologo di apertura della ragazza, che si costituisce la trama dell’opera: l’auto giungerà alla conclusione solo quando Inês raggiungerà la sua agognata libertà (ALMEIDA RIBEIRO 1991: 7), appropriandosi di quello spazio che nel XVI secolo era considerato ancora prettamente maschile. “Eu hei de buscar maneira / dalgum outro aviamento...” (CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, vv. 11-12) conclude la protagonista, e quale modo migliore del matrimonio per liberarsi dalla prigionia delle mura domestiche?

La conversazione con la madre, tornata dalla messa, verterà proprio su questo argomento. La madre di Inês non appartiene alla categoria dei personaggi-tipo, in quanto non è assimilabile alle figure menzionate in precedenza (*feticeiras, regateiras* o *alcoviteiras*); allo stesso tempo, il ruolo del suo personaggio è quello di rappresentare i valori conservatori della società del tempo. La donna redarguisce infatti Inês per la sua pigrizia, caratteristica che, nella realtà del XVI secolo, avrebbe potuto ridurre le sue opportunità di contrarre un matrimonio vantaggioso (DOMINGUES MAIA 1995: 355). “Olhade alí o mao pesar! / Como queres tu casar / com fama

de preguiçosa?” domanda alla figlia (CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, vv. 52-54). Poco prima che l'*escudeiro* Bras da Mata si presenti in casa per corteggiare Inês, la madre cerca inoltre di istruirla a comportarsi a modo per fare una buona impressione:

Se este escudeiro há-de vir  
e é homem de discrição  
hás-te de pôr em feição,  
e falar pouco e não rir.  
E mais, Inês, não muito olhar,  
e muito chão o menear,  
porque te julguem por muda,  
porque a moça sesuda  
é ua perla pera amar.

(CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, vv. 520-528)

Il discorso della madre, imbevuto di conservatorismo, indica che gli attributi femminili considerati desiderabili nel XVI secolo erano quelli legati alla sottomissione e alla passività, due caratteristiche che Inês non possiede affatto. I consigli della madre non vengono dispensati con cattiveria: nonostante le sue iniziali esitazioni riguardo alle ambizioni della figlia, la madre vuole solo il bene per Inês, e cercherà di aiutarla in ogni modo nel corso della farsa. Altra caratteristica propria della madre di Inês è quella di esprimersi spesso attraverso proverbi e modi di dire; è infatti attraverso l'utilizzo di un proverbio che la donna ammonisce inizialmente figlia a non avere fretta di cercare marito, e sarà lei a pronunciare la frase cardine dell'opera:

Pardeus, amiga, essa e ela!  
"mata o cavalo de sela,  
e bô é o asno que me leva."

(IVI, vv. 252-254)

Il personaggio della madre di Inês, paragonato da alcuni studiosi al coro delle tragedie greche (MONTEIRO SOARES 1974: 16), ha una doppia valenza: attraverso i suoi proverbi e modi di dire rappresenta infatti sia la saggezza popolare che l'esperienza di vita che manca alla figlia. La donna cerca, per gran parte dell'opera, di insegnare a Inês il buon senso che serve per affrontare la vita adulta (CARATOZZOLO 1994: 24), lasciandola comunque libera di prendere le sue decisioni in autonomia.

Il discorso tra madre e figlia è interrotto da un altro personaggio femminile fondamentale nella vicenda: l'*alcoviteira* Lianor Vaz, la cui funzione di mezzana è richiamata dall'assonanza con il verbo *liar* (*ligar*, legare / unire) (IVI, p. 23). Lianor si distingue dalle *alcoviteiras* presenti nelle altre opere di Gil Vicente per svariate ragioni. Innanzitutto, sembra legata a Inês e sua madre tramite un sincero rapporto di amicizia e non di interesse: l'*alcoviteira* chiama infatti la maggiore delle due donne con l'appellativo *mana* (sinonimo di *irmã*, sorella) e la protagonista con l'appellativo *filha*. Inoltre, non vengono mai nominati nella farsa elementi che possano rimandare alla stregoneria o ai feticci, e il matrimonio che propone a Inês è dovuto solo all'affetto che prova per la ragazza. La presentazione del personaggio di Lianor vuole suscitare le risa, e fa riferimento all'ambito erotico caratteristico delle farse: l'*alcoviteira* racconta trafelata alle due donne di una molestia da lei appena subita da parte di un chierico, ma si evince immediatamente da ciò che dice che non sta raccontando tutta la verità al riguardo. Innanzitutto, Lianor sostiene che il chierico fosse uno sconosciuto (CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, v. 133) quando invece, a metà racconto, lui la chiama per nome e cognome (IVI, vv. 157-158); l'*alcoviteira* mente inoltre sul luogo in cui sarebbe avvenuta la presunta aggressione, sostenendo inizialmente che fosse accaduta “ao redor da minha vinha” (IVI, v. 85) e

successivamente “no meu olival” (IVI, v. 139). Infine Lianor, afflitta da “cadarraão e peitogueira, / cócegas e cor de rir, / e coxa para fugir” (IVI, vv. 125-127), non si sarebbe graffiata il viso come d’uso all’epoca per le donne che avevano subito un oltraggio sessuale (SARAIVA 1975: 89). Il racconto di Lianor fa trasparire la malizia della donna, e soprattutto la sua capacità di saper gestire questo genere di situazione a proprio favore. “Também ela, portanto, é uma rapariga emancipada. E não será precisamente por esta razão que ela propõe a Inês, para marido, um homem rico e estúpido?” si domanda lo studioso Paul Teyssier (TEYSSIER 1982: 69). Lianor è infatti il personaggio che propone a Inês il matrimonio con il contadino sciocco Pero Marques, che la ragazza rifiuta con disprezzo a causa della sua rozzezza e ignoranza. Nonostante Inês veda il matrimonio come una mera forma di liberazione dalle mura domestiche, non è disposta ad accettare un pretendente qualunque; a differenza delle norme sociali in vigore all’epoca, la protagonista non desidera essere scelta, ma al contrario desidera essere lei a poter scegliere un marito a suo piacimento. Inês, che “sabe latim / e gramática, e alfaqui, / e sabe quanto ela quer”<sup>6</sup> (CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, vv. 200-202), non può che volere altro un uomo “avisado” e “discreto” che sappia suonare e cantare come i trovadori di un tempo. Pero Marques non rappresenta nulla di tutto ciò, e non è in grado di corteggiare Inês nel modo in cui lei vorrebbe. Quando la madre esce di scena, lasciando i due giovani soli in casa, la protagonista si aspetta che l’uomo approfitti della situazione, e rimane delusa quando questi non lo fa, e anzi annuncia il suo disagio nel ritrovarsi solo con una donna non sposata.

“Quão desviado este está!  
 Todos andam por caçar  
 suas damas sem casar,  
 e este ... tomade-o lá!”  
 (IVI, 344-347)

In questo scambio di battute tra Inês e Pero Marques risalta ancora una volta l’insofferenza della protagonista nei confronti di un sistema di valori medievali che per lei non hanno alcun significato.

L’uomo che non si fa scrupoli al riguardo e che riesce a corteggiare Inês come lei desidera è Bras da Mata, un esponente della piccola nobiltà che possiede tutte le caratteristiche che la protagonista cerca, prima tra tutte la destrezza nel parlare. A differenza delle figure femminili della vicenda, sia Pero Marques che Bras da Mata rientrano appieno nella categoria del personaggio-tipo; il primo non è altro che un *parvo*, uno sciocco, mentre Bras da Mata incarna la figura dell’*escudeiro*: uomo innamorato, abile suonatore e verseggiatore, solitamente tanto povero quanto pretenzioso (TEYSSIER 1982: 119). Il matrimonio tra la protagonista e l’*escudeiro* viene celebrato immediatamente, e altrettanto velocemente entra in crisi.

La seconda scena della farsa si apre nuovamente con una canzone: Inês, rimasta sola insieme allo sposo, si crede finalmente libera, e inizia a cantare queste parole:

“Si no os hubiera mirado,  
 no penara,  
 pero tampoco os mirara.”  
 (CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, vv. 778-780)

<sup>6</sup> Spiega Maria de Lourdes Saraiva in *Satiras Sociais* che in lingua moresca *alfaqui* significa medico (p. 91). Ines è quindi una ragazza molto colta a scapito del suo sesso e della sua condizione sociale (VICENTE 1994: 9).

Questi versi, facenti parte del *Vilanico* di Juan Boscán (DARST 1978: 32), si rifanno ancora una volta alla lirica cortese: ciò dimostra che Inês non è ancora maturata, e che continua ingenuamente a credere negli ideali dell'amor cortese esposto nelle *cantigas*. La giovane protagonista è però presto costretta ad affrontare la realtà dei fatti, in quanto il suo nuovo marito si rivela un tiranno che, “mui agastado” (CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, v. 781), le dice:

Vós cantais Inês Pereira  
em bodas me andáveis vós?  
Juro ao corpo de Deos  
que esta seja a derradeira!  
(IVI, vv. 781-785)

Inês accetta di buon grado di smettere di cantare per non infastidire il marito, ma questi continua man mano a privarla di qualsiasi libertà perché “o homem sesudo / traz a mulher sopeada.” (IVI, vv. 797-798).

Vós não haveis de falar  
com homem nem molher que seja  
nem somente ir à igreja  
nam vos quero eu leixar.  
Já vos preguei as janelas  
por que vos não ponhais nelas  
estareis aquí encerrada  
nesta casa tam fechada  
como freira d'Oudivelas”<sup>7</sup>  
(IVI, vv. 800-807)

In questi versi di Bras da Mata ritorna il tema della finestra, già presente all'inizio della farsa. Per gli uomini del XVI secolo, finestre e porte, quando chiuse, esercitavano una funzione di vigilanza nei confronti della donna, e la proteggevano dai pericoli, o presunti tali, che si trovano all'esterno, primo tra tutti gli altri individui di sesso maschile (ANDREZA BARBOZA 2008: 48). Chiudere le finestre era quindi un ottimo mezzo per salvaguardare la castità della donna, ed è esattamente ciò che fa Bras da Mata per proteggere adeguatamente il suo “ouro”. Inês, sotto l'autorità di un uomo che non ammette replica, è quindi nuovamente prigioniera: impossibilitata a cantare, uscire di casa, o parlare con chicchessia costantemente sorvegliata dal *moço* del marito, è condannata a vivere in totale isolamento dal mondo e a rinunciare a qualsiasi possibilità di *folgar*. Secondo Olinda Kleiman,

de mulher que aspirava à liberdade total, uma liberdade excessiva, como convém à personagem farsesca, Inês passa a mulher-modelo, vítima dos extremos de um marido tirânico, como igualmente convém ao gênero (KLEIMAN, 2003:283).

Il tempo passato in reclusione non è però tempo perso: la relazione con Bras da Mata corrisponde, nella vita della protagonista, al tempo dell'*experiência*, che le permette di maturare come persona, e che fa nascere in lei un profondo desiderio di vendetta. “Havia-me eu de vingar / deste mal e deste dano!” (CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, vv. 889-890) annuncia infatti Inês, costretta ancora una volta a svolgere i lavori di casa contro la sua volontà.

---

<sup>7</sup> Il convento di Odivelas era considerato tra i più rigorosi quanto a rispetto della disciplina monastica (VICENTE 1994: 28).

Con l'uscita di scena del marito, partito per l'Africa per combattere contro i mori, si apre la terza e ultima scena della farsa, che corrisponde alla sottomissione dell'individuo ai valori della *sociedade*. Così come all'inizio delle due precedenti scene, anche in questo caso la protagonista canta:

Quem bem tem e mal escolhe,  
por mal que lhe venha, nam s'anoje.  
(IVI, vv. 862-863)

Questi versi non si rifanno più, però, alle *cantigas de amor* e al sentimento idealizzato dell'amore cortese, quanto ai valori della saggezza popolare, e denotano, insieme al monologo che li segue, il cambiamento di Inês da ragazza ingenua a giovane che comprende i suoi sbagli e che intende fare tesoro della sua esperienza.

Renego da discrição  
comendo ao demo o aviso  
que sempre cuidei que nisso  
estava a boa condição.  
(...)  
Juro em todo meu sentido  
que se solteira me vejo  
assi como eu desejo  
que eu saiba escolher marido.  
À boa fé sem mal engano  
pacífico todo o ano  
que ande a meu mandar..."  
(IVI, vv. 865-888)

Pentita della sua precipitosità, Inês afferma che, se le fosse concessa un'altra occasione, non commetterebbe lo stesso errore. Questa scena riprende evidentemente l'inizio della rappresentazione: Inês comincia infatti il suo nuovo monologo con lo stesso termine utilizzato per lamentarsi dei lavori domestici all'inizio dell'opera, ovvero *renego*. La situazione presenta però alcune differenze: se quando abitava con la madre Inês desiderava il matrimonio come forma di liberazione, adesso, sposata con Bras da Mata ma ancora prigioniera, sogna un nuovo matrimonio con un uomo docile e ingenuo, che le assicuri la libertà tanto desiderata. Inês si rende finalmente conto di ciò che l'ha condotta a cadere in errore: la sua inesperienza. Non è infatti un caso che accostando il nome e il cognome della protagonista, "inêspereira", si ottenga un'assonanza con la parola "inexperiência" (CARATOZZOLO 1994: 23). All'inizio dell'opera, la giovane protagonista, ancora ines-perta, si rifiuta di ascoltare i pareri di due donne, sua madre e Lianor, che evidentemente conoscono il mondo meglio di lei. Di fronte alle due scelte (Pero Marques e Bras da Mata), Inês, rifiutando i consigli delle persone più esperte, sceglie secondo la sua categoria di valori, commettendo un errore che la porterà a trovarsi nuovamente nella condizione iniziale di prigionia.

Il destino è però dalla parte di Inês: dopo tre mesi di prigionia, la protagonista riceve infatti una lettera dal fratello, che le annuncia che il marito è stato ucciso da un pastore moro durante la ritirata. Dopo un primo momento di gioia, Inês inizia già a pensare alle caratteristiche che dovrà possedere il suo nuovo marito.

Agora quero tomar  
pera boa vida gozar  
um muito manso marido  
nam no quero já sabido

---

pois tam caro há de custar  
(IVI, vv. 935-938)

Il tema della scelta del marito avviene nuovamente tramite Lianor Vaz, vero “messaggero degli dei” della vicenda. “Pero Marques tem, que herdou, / fazenda de mil cruzados;” la informa l’*alcoviteira*, “mas vós quereis avisados ...” (IVI, vv. 958-960) aggiunge con ironia. Un altro errore e Inês tornerebbe, ipoteticamente, alla situazione di partenza, con un altro marito “avisado” e “discreto”, ma anche repressivo e crudele. È quindi necessario scegliere con oculatezza e fare tesoro dell’esperienza acquisita, non essendovi la certezza di poter rimediare ad un altro eventuale errore. Questo è il cuore della terza e ultima scena della farsa: Inês sceglie volontariamente di adeguarsi, almeno apparentemente, ai valori della *sociedade*, scegliendo un uomo appartenente alla sua classe sociale e lasciando da parte le fantasie giovanili sulla *discrissão*. La scelta di Inês a questo punto è ovvia: Pero Marques è il candidato ideale a diventare il suo secondo marito. Uscita di scena Lianor, Inês afferma:

Andar. Pero Marques seja.  
Quero tomar por esposo  
quem se tenha por ditoso  
de cada vez que me veja  
(IVI, vv. 968-971)

Dopo aver sperimentato “o cavalo que derruba”, Inês preferirà “o asno que a leve” dove lei desidera, e che le lasci fare tutto ciò che vuole. Attraverso questo monologo di Inês, Gil Vicente risponde a coloro che l’avevano accusato di plagio, e l’opera potrebbe considerarsi conclusa. Ma la rassegnazione di Inês alle leggi del buon senso è in disaccordo con la natura del suo personaggio, e vanificherebbe la sua dichiarazione di vendetta annunciata nei versi precedenti. La farsa quindi continua, dando rilevanza ancora una volta ad un personaggio femminile. È infatti Lianor a celebrare il matrimonio tra Inês e Pero Marques<sup>8</sup>, matrimonio che consente alla protagonista la conquista definitiva della sua tanto agognata libertà. Inizia così una nuova tappa nella vita di Inês, che non vede più la povertà di spirito del marito come un difetto, ma al contrario una caratteristica da sfruttare. Quando Inês afferma che desidera “Ir folgar onde eu quiser” (IVI, v. 1005), il marito le risponde con totale ingenuità:

I onde quiserdes ir  
vinde quando quiserdes vir  
estai quando quiserdes estar.  
Com que podeis vós folgar  
que eu nam deva consentir?  
(IVI, vv. 1006-1010)

Anche in questo caso l’utilizzo del verbo *folgar* è ironico, e risulta quasi profetico: compare infatti in scena un terzo personaggio maschile, un *ermitão* castigliano che chiede l’elemosina. La didascalia ci informa che egli da ragazzo aveva fatto la corte ad Inês ed era stato rifiutato, e questo elemento, unito al suo auto-definirsi “ermitaño de Cupido” (IVI, v. 1013), sovrappone progressivamente il discorso amoroso a quello religioso, come si evince da questi versi:

---

<sup>8</sup> LIANOR: “No mais cerimonias agora; abraçai Inês Pereira / por mulher e por parceira.” Questo matrimonio risulta di fatto un anti-matrimonio essendo celebrato da una donna. (VICENTE 1994: 34).



ERMITÃO: “Señora, tengoos servido  
y vos a mi despreciado;  
haced que el tiempo passado  
no se cuente por perdido.”  
INÊS: “Padre, mui bem vos entendo;  
ó Demo vos encomendo,  
que bem sabeis vós pedir!”  
(IVI, vv. 1082-1089)

Risulta immediatamente evidente al pubblico, ma non a Pero Marques, che Inês ha intenzione di intrattenere una relazione extraconiugale con questo nuovo personaggio, e i due si accordano per rivedersi presto. La relazione con l'eremita risulta importante per Inês: se attraverso il matrimonio con Pero Marques la protagonista è riuscita a conquistare la sua libertà dal punto di vista fisico, attraverso l'incontro con questo “anjinho de Deos” (IVI, v. 1097) riesce a ottenere una libertà altrettanto importante, ovvero quella sessuale. A questo proposito è possibile fare un'ulteriore considerazione sul nome della protagonista: secondo Olinda Kleiman il nome Inês deriverebbe dal latino *Agnes*, il cui significato rimanderebbe alle virtù di purezza, castità e santità (KLEIMAN 2003: 280); visto il comportamento di Inês, la scelta di questo nome da parte di Gil Vicente risulterebbe quindi fortemente ironico. Proprio a causa dei continui rimandi alla sfera amorosa e sessuale, la scena fu considerata blasfema dai censori dell'Inquisizione, e venne completamente eliminata dall'edizione del 1586 (ALMEIDA RIBEIRO 1991: 24).

Inês non si accontenta di intrattenere una relazione extraconiugale alle spalle del marito: decide infatti di farsi portare al luogo dell'incontro con l'eremita proprio Pero Marques che, caricandola sulle spalle in modo che “*não corte a madre o frio*”<sup>9</sup> (CET – VICENTE: *FARSA DE INÊS PEREIRA*, v. 1111), diventa in tutto e per tutto l'*asno* docile protagonista del proverbio. L'aspetto circolare della vicenda viene ripreso attraverso il canto. Inês, ormai finalmente libera da ogni punto di vista, riprende l'abitudine che le era stata vietata da Bras da Mata. L'ironica canzone finale, nella quale Inês annuncia apertamente che tradirà il marito, è il modo in cui la protagonista prende finalmente la sua rivincita non tanto nei confronti degli uomini, quanto nei confronti di quei valori medievali che le avevano a lungo impedito di essere libera.

INÊS: Bem sabedes vos, marido,  
quanto vos amo;  
sempre fostes percebido  
pera gamo.  
Carregado ides, noss'amo,  
com duas lousas.  
PERO: Pois assi se fazem as cousas.  
(IVI, vv. 1131-1137)

Questa farsa non sarà l'unica in cui il pubblico sentirà parlare di Inês Pereira. La didascalia della farsa *O Juiz da Beira*, rappresentata nel 1525, riporta infatti che:

Pero Marques como foi casado com Inês Pereira, se foram morar onde ele tinha sua fazenda, que era lá na Beira onde o fizeram juíz.  
(CET – VICENTE: *FARSA DO JUIZ DA BEIRA*, PREFAZIONE)

<sup>9</sup> Spiega Maria de Lourdes Saraiva in *Satiras Sociais* (p.130) che questa precauzione era dovuta alla superstizione popolare secondo la quale il freddo poteva rendere sterili le donne.

In questa farsa Inês non comparirà mai di persona, ma sarà menzionata dal marito Pero Marques, il protagonista dell'opera:

Minha hóspeda Inês Pereira  
 (Deos a benza!) sabe ler,  
 e quanto me faz mister  
 pera eu ir pola carreira.  
 De que eu contente sam,  
 soma avonda que assi  
 lê-me ela o caderno ali  
 onde s'é ordenaçam  
 de cabo a rabo em par de mi  
 do que pertença ao juiz:  
 e assi como ela diz  
 assi xe-mo faço eu;  
 e em terra de Viseu  
 ninguém não me contradiz.  
 (IVI, vv. 27-40)

Da questi versi si evince che nonostante il giudice sia apparentemente Pero Marques, la persona che in realtà prende le decisioni non è altri che Inês, una donna intelligente e astuta che, nonostante qualche iniziale errore, è riuscita nel corso del tempo a fare dell'esperienza la sua arma vincente.

Non vi è dubbio che il personaggio di Inês Pereira sia una delle figure femminili più note e apprezzate del drammaturgo portoghese. Inês è, fin dalle prime righe, un personaggio che cattura l'attenzione del pubblico attraverso il suo anticonformismo, e che i lettori sostengono pagina dopo pagina, fino ad arrivare quasi a scusare la sua relazione extraconiugale con l'eremita. Le caratteristiche proprie di Inês, quali astuzia, ambizione e un forte desiderio di libertà, rendono inoltre questa figura un personaggio in cui è facile immedesimarsi per le lettrici del XXI secolo, nonostante non fosse sicuramente questa l'intenzione dell'autore. Non bisogna infatti dimenticare che Gil Vicente era un conservatore, il cui scopo era esortare il pubblico ad una restaurazione dei costumi attraverso le proprie opere: nella sua ottica moralizzatrice, l'intenzione didattica della farsa risiedeva nel mutato atteggiamento di Inês che, sposando un uomo appartenente alla sua classe sociale, si sarebbe finalmente conformata alle norme sociali nel rispetto dell'autorità della tradizione. Agli occhi degli originali spettatori dell'opera di Gil Vicente, Inês esce dalla farsa sconfitta dal sistema di valori vigente all'epoca: la protagonista è infatti costretta ad ammettere di aver commesso un errore a non sposare subito il suo primo pretendente, ed è indotta a tornare sui suoi passi; al contrario, per i lettori e le lettrici odierne Inês risulta a tutti gli effetti vincitrice nella sua lotta contro i valori tradizionali della società medievale, proprio perché attraverso la sua astuzia riesce a prendersi gioco di quei valori ed è in grado di sfruttarli a proprio vantaggio, inizialmente per trovare un amante e in seguito per diventare la vera e propria *juiz da Beira*. Per coloro che leggono questa farsa al giorno d'oggi, Inês non rappresenta la sottomissione ai valori medievali della saggezza popolare come auspicato da Gil Vicente, ma al contrario simboleggia una sorta di rivincita femminile all'interno di un immutato sistema di potere.

La presenza costante di personaggi femminili nelle opere del drammaturgo portoghese può far sorgere una domanda: è possibile considerare Gil Vicente un autore femminista? Secondo lo scrittore inglese Aubrey Bell, la Farsa de Inês Pereira è una prova che "a questão dos direitos da mulher aparecia já no século XVI" (BELL, 1940: 106) e ricorda, a proposito di Inês, la "difícil posição das mulheres e a sua ânsia de liberdade" (IBIDEM). Al contrario, la maggior parte degli studiosi di Gil Vicente ritiene che considerare le figure femminili da lui descritte come

femministe ante litteram potrebbe portare ad un grave errore interpretativo. Nonostante gli atteggiamenti anticonformisti e irriverenti di personaggi come Inês, Constança, Cismena, ma anche Oriana e Flérida, non bisogna dimenticare che tutte si adeguano alla fine al ruolo che la società del XVI secolo si aspetta da loro: Constança ritorna insieme al marito come se nulla fosse successo, e vive come moglie fedele; Cismena, nonostante la sua sfiducia negli uomini per quanto accaduto a sua madre, finisce per sposarsi; lo stesso accade per Oriana e Flérida, che dopo essere state partecipi dell'azione, vengono relegate al ruolo di moglie dell'eroe; infine Inês, costretta a rinunciare alle sue fantasie giovanili, sposa un uomo appartenente alla sua classe sociale.

Le figure femminili di Gil Vicente non sono quindi state create con lo scopo di mostrare al pubblico che la questione dei diritti femminili esisteva già nel XVI secolo, né tanto meno come un esempio da imitare. Al contrario, il loro atteggiamento anticonformista e rivoluzionario per l'epoca è uno strumento che l'autore utilizza per evidenziare il modo in cui non ci si dovrebbe comportare, e per ribadire l'importanza del rispetto delle norme sociali. Sarebbe quindi scorretto considerare il drammaturgo portoghese un precursore del femminismo, ma sarebbe altrettanto scorretto ignorare gli spunti di riflessioni che i suoi personaggi femminili propongono nel corso delle opere. Temi quali il rifiuto delle faccende domestiche, la mancanza di libertà o la scelta di un compagno sono tutt'ora attuali, e ciò porta i lettori e le lettrici di oggi a identificarsi con queste figure, e a interpretarle come personaggi rivoluzionari e moderni. Il fatto che le figure femminili di Gil Vicente siano state create in un'ottica conformista nulla toglie alla bellezza e complessità di questi personaggi: a mio avviso, ciò che conta non è tanto il motivo per cui queste figure sono state create, quanto ciò che esse rappresentano per il pubblico di oggi, ovvero uno spirito anticonformista e rivoluzionario nei confronti di quei valori predominanti nel XVI secolo che hanno un'eco tutt'ora.

## BIBLIOGRAFIA

- Almeida Ribeiro Cristina (1991), *Ines – Cadernos Vicentinos*, Edizione Quimera, Lisbona.
- Aragão Ludumila (2002), "Auto da Alma: uma alegoria tardo-medieval?", *Revista da Faculdade de Letras Línguas e Literaturas*, Porto.
- Bell Aubrey (1940), *Estudos Vicentinos*, traduzione dall'inglese di António Álvaro Dória, Lisbona.
- Bernardes José Augusto (2006), *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente*, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Cröberguer João (1539), *Ordenações Manoelinas*, Siviglia.
- Darst David H. (1978), *Juan Boscán*, G. K. Hall & Co., Boston.
- Domingues Maia João (1995), *Questões femininas na obra de Gil Vicente*, pubblicato in Flores Verbais, Jürgen Heye, Rio de Janeiro.
- Hart Thomas R. (1981), *Two Vicentine Heroines*, Quaderni Portoghesi, 9-10, Pisa.
- Kleiman Olinda (2003), *A bela e a feia no teatro de Gil Vicente*, in: *Gil Vicente 500 anos depois*, Vol. 2, Imprensa Nacional de Lisboa, Lisbona.
- Leitão Joaquim (1939), *A mulher na obra de Gil Vicente*, Academia das Ciências de Lisboa, Lisbona.
- Maciel Silveira Francisco (2009), *Inês, a que caiu do cavalo e deu com os burros n'água* in *Todas as Musas*, Ano 01 Número 01, Jul-Dez.
- Madsen Deborah (1994), *Rereading Allegory: A Narrative Approach to Genre*, Palgrave Macmillan.
- Menegaz Ronaldo (2012), *Mofina Mendes e o pote de azeite, antes e depois*, Convergência Lusíada, Rio de Janeiro.
- Moreira Alves Branca & Pitanguy Jacqueline (2005), *O que é feminismo*, editora Brasiliense.
- Parker Jack Horace (1967), *Gil Vicente*, Twayne Publishers Inc, New York.
- Reckert Stephen (1977), *Gil Vicente: espírito y letra*, Biblioteca Romanica Hispánica, Madrid.
- Révah I. S. (1969), *Gil Vicente*, in Jacinto do Prado Coelho (dir.), *Dicionário das Literaturas*, 2.<sup>a</sup> ed., Barcelos.

- 
- Révah I. S. (1952), *Edition critique de l'Auto de Inês Pereira*, in "Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais", Lisbona.
- Salstad Louise M. (1980), *The Presentation of Women in Spanish Golden Age Literature*, G. K. Hall & Co., Boston.
- Saraiva Maria de Lourdes (1975), in Vicente, Gil. *Sátiras sociais*, Edições Europa-América, Lisbona.
- Saraiva António José (1963), prefazione, in Vicente Gil. *Teatro de Gil Vicente*, Portugália, Lisbona.
- Simões João Gaspar (1987), *Perspectiva histórica da ficção portuguesa*, Publicações Dom Quixote, Lisbona.
- Teyssier Paul (1979), *Essai d'explication du vilancete de Camões "Com vossos olhos Gonçalves..."*, in *Les cultures ibériques en devenir*, Parigi.
- Teyssier Paul (1982), *Gil Vicente: O autor e a obra*, traduzione di Álvaro Salema, Amadora.
- Vicente Gil (1994), *Farsa di Inês Pereira*, introduzione a cura di Vittorio Caratozzolo, Nuova Pratiche Editrice, Torino.

### SITOGRAFIA

- Álvarez Sellers María Rosa (2015a), *Da novela de cavalaria à comédia renascentista: Don Duardos e Amadís de Gaula de Gil Vicente*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/da-novela-de-cavalaria-a-comedia-renascentista-don-duardos-e-amadis-de-gaula-de-gil-vicente/>).
- Álvarez Sellers María Rosa (2015b), *Del erotismo al amor, de la farsa a la comedia en el teatro de Gil Vicente*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/del-erotismo-al-amor-de-la-farsa-a-la-comedia-en-el-teatro-de-gil-vicente/>).
- Ficino Marsilio (1491), *El libro dell'amore*, ([http://www.bibliotecaitaliana.it/indice/visualizza\\_testo\\_html/bibit000182](http://www.bibliotecaitaliana.it/indice/visualizza_testo_html/bibit000182)).
- Andreza Barboza Nora (2008), *Quanto em caso de amores: a relação (extra)conjugal em três autos de Gil Vicente*, trabalho de conclusão de curso (Mestrado em Literatura Portuguesa), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Novaes Coelho Nelly (1963), *As Alcoviteiras Vicentinas*, Alfa: Revista de linguística online (<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3219/2946>).
- CET = Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* – Base de dados textual (<http://www.cet-e-quinientos.com>).

**ARIANNA DI BENEDETTO** • Former student at the Department of Foreign Languages and Literatures and Modern Cultures, University of Turin. She obtained her bachelor's degree in November 2017 with the note 110 & Lode.

**E-MAIL** • [arianna.dibenedetto@edu.unito.it](mailto:arianna.dibenedetto@edu.unito.it)

# E QUESTO IN SOSTANZA È TUTTO

## L'afasia nelle opere di Daniil Charms

---

*Martina* MANZONE

**ABSTRACT** • *And essentially that's all. Aphasia in the work of Daniil Charms.* This study focuses on the analysis of incommunicability in Daniil Kharms's poetics from the thematic point of view, as well as the philosophical and formal one. Thanks to his precision, the scientific language has been chosen to describe these narrative phenomena, avoiding the creation of equivocal neologisms. As a matter of fact, scholars can find a direct and precise connection between Kharms's stylistic choices and the scientific definition of aphasia elaborated by Aleksandr R. Lurija, years before the official codification of the neuropsychological disease. Aphasia has been investigated in a selected range of texts, which includes prose, poetry and drama, analysing the narrative technics and the characters portrait used by the author to fight the silence or to solve a creative block. However, the role of aphasia in Kharms's works does not only show a compositional effect, but it also expresses a form of denounce of the author's artistic consciousness. Furthermore, an important part of this study is focused on the function of words in human and object existence. In the end, what remains is the writer's tenacious attachment to life through his voice.

**KEYWORDS** • Daniil Kharms; Aphasia; Incommunicability; Formal and Thematic Analysis.

Se ti fanno osservare: "In quello che lei ha scritto c'è un errore",  
tu rispondi: "ciò che scrivo dà sempre questa impressione".

Daniil Charms, *Casi*

### Trent'anni prima di Lurija

Dalle fonti biografiche (ŠUBINSKIJ 2015; KOBRINSKIJ 2009) e dalla vasta produzione in prosa emerge l'interesse di Charms per le scienze e, in particolare, per la psichiatria, di cui lo scrittore ha approfondito la conoscenza attraverso un intenso studio individuale (BOLOGOV).<sup>1</sup> In questo contesto ha grande rilevanza, da un punto di vista linguistico e formale, il fenomeno dell'afasia. Quasi trent'anni prima degli studi clinici di A. R. Lurija (LADAVAS-BERTI 2012: 136) sul comportamento afasico e sulla sua classificazione, Charms ritrae e sfrutta a livello letterario i sintomi e le categorie oggi descritte dalle scienze neuropsicologiche. All'interno della sua produzione in versi e, soprattutto, in prosa non è raro incontrare a livello stilistico e narrativo effetti tipici dell'afasia anomica, amnesica, acustica e semantica, così come fenomeni

---

<sup>1</sup> Tra i personaggi più comuni nei suoi testi compaiono numerosi medici psichiatri e altrettanti pazienti clinici (vd. ad es. *Vsestoronnee issledovanie [Un'analisi multilaterale, 1937]* in CHARMS 2015: 639), così come spesso si ritrovano richiami a strutture ospedaliere e manicomi (vd. ad es. *Sudba ženy professora [Il destino della moglie del professore, 1936]* in CHARMS 2015: 610).

di parafasia fonemica<sup>2</sup> (Cfr. LADAVAS-BERTI 2012: 129-162). Sul tema dell'afasia nell'opera charmsiana si è già pronunciata non soltanto la critica letteraria (VITALE 1979; GIAQUINTA 1989; KOBRINKIJ 1991; JAKOVLEVIČ 2009), ma anche il mondo più propriamente scientifico (ŠUVALOV 1996; BOLOGOV). Entrambi hanno individuato due tipologie di scrittura afasica all'interno dell'opera charmsiana, corrispondenti ai due periodi della sua produzione artistica: quello antecedente e quello successivo al primo arresto.

Al primo periodo corrisponderebbe un tipo di afasia strettamente linguistico e semantico, mentre nel secondo si avrebbe un passaggio verso un'afasia logica e "morale" (Cfr. KOBRINSKIJ 1991 e BOLOGOV). A queste caratteristiche stilistiche tipiche di Charms sono stati associati sintomi di schizofrenia, in particolare per quanto concerne l'uso di predicati identici, di metafore non standardizzate e di soggetti molto schematici, definendo questa scrittura uno "stile autistico", in analogia con l'ultimo Gogol' (BOLOGOV; cfr. anche ŠUVALOV 1996: 74-76). Nei diari e nelle lettere private (vd. ad es. CHARMS 2015: 529 e JAKOVLEVIČ 2009: 173-174) si ritrovano inoltre esempi concreti di afasia tratti dalla vita dell'autore e testimonianze dirette dei disturbi psicologici che lo affliggevano.

Tuttavia, la presenza di coincidenze tra la letteratura charmsiana e gli studi neuropsicologici non va qui intesa in direzione di una lettura dell'opera quale mera illustrazione dello stato mentale del suo autore. Charms descrive e sfrutta letterariamente fenomeni che da sempre, sebbene all'epoca non ancora ufficialmente classificati, fanno parte del comportamento umano individuale e sociale, traslandoli sul piano narrativo e filosofico dal proprio punto di vista di scrittore e poeta. Non è l'autore in sé a mostrare sintomi di afasia (o meglio, non è ciò che qui interessa), ma la struttura sempre consapevole dei suoi testi e la forma di comunicazione adottata dai suoi personaggi.

Lo stile e l'opera di Charms, e dell'intero gruppo Oberiu, avrebbe dovuto rispecchiare gli ideali che, alla fine degli anni Venti, il socialismo si prefiggeva di raggiungere in campo culturale: "OBERIU nyne vystupaet, kak novyj otrjad levogo revoljucionnogo iskusstva. [...] My verim i znaem, čto tol'ko levij put' iskusstva vyvedet nas na dorogu novoj proletarskoj chudožestvennoj kul'tury"<sup>3</sup> (CHARMS-TOKAREV 2000: 446-447). Tuttavia, né il gruppo né Charms riuscirono ad inserirsi nella letteratura ufficiale – ad esclusione, naturalmente, della produzione per l'infanzia<sup>4</sup> – e ridussero la loro attività ad una *domašnaja literatura*,<sup>5</sup> una "produzione domestica" alla quale aveva accesso una piccola cerchia di amici e cultori. Una delle cause primarie di questa marginalità letteraria è da individuarsi nella rottura con la tradizione precedente (vd. anche GIAQUINTA 2007: 15-16). Come affermato nella dichiarazione-manifesto (VITALE 1979: 285-286), Oberiu si distanziava dichiaratamente dalla *zaum'* futurista, mettendo da parte gli aspetti fonico-musicali della poesia e concentrandosi

<sup>2</sup> N.B. Il termine generico "afasia" viene abitualmente utilizzato dalla critica italiana (VITALE 1979; GIAQUINTA 2008). Risulta qui opportuno utilizzare i termini più specifici della neuropsicologia, poiché le definizioni ad essi legate vanno a coincidere con le caratteristiche rintracciate nei testi charmsiani e la loro specificità ed esattezza consente di evitare imprecisi e inutili neologismi, economizzando il linguaggio.

<sup>3</sup> Trad. it.: "OBERIU oggi si presenta come un nuovo drappello dell'arte rivoluzionaria di sinistra. [...] Crediamo e sappiamo che solo il cammino verso sinistra dell'arte ci condurrà sulla via della nuova cultura artistica del proletariato" (VITALE 1979: 285).

<sup>4</sup> Charms era un noto autore per bambini e pubblicava per due importanti giornali leningradesi: "Čiž" e "Ež". Tuttavia, negli anni Trenta, con l'avvento del Realismo socialista, Charms vide sempre più scarse le sue possibilità di pubblicazione, soprattutto in seguito alla diffusione della poesia "Iz doma vyšel čelovek" [Un uomo uscì di casa, 1937] (KOBRIŃSKIJ 1991). Fu così ridotto alla fame, sprofondando nel terrore che emerge dalle poesie e dagli scritti dell'ultimo periodo.

<sup>5</sup> T. NIKOL'SKAJA, Conversazione privata, Sankt-Peterburg, 14.10.2016.

piuttosto sulla valenza sintattica della parola, sul ritmo e sulle rime.<sup>6</sup> Tuttavia, tale divorzio non favoriva la comprensibilità dell'opera, né rendeva più attraente il suo stile per il lettore dell'epoca (CONRWELL 1991: 160). Gli oberiuty ebbero infatti lo svantaggio di precorrere il loro tempo, anticipando di alcuni decenni l'assurdismo occidentale di autori come Beckett e Ionesco (GIAQUINTA 2008: 315), e il pubblico di massa della Russia comunista non poté che reagire, come d'abitudine, con grande violenza nei confronti di ciò che non riusciva a capire (KOBRIKIJ 1991).

### **Il punto zero del linguaggio**

Daniil Charms, così come parte dei suoi contemporanei, porta avanti il progetto di rinnovamento e purificazione delle forme del linguaggio iniziato dal modernismo. L'eredità delle grandi correnti letterarie degli anni Dieci viene ripresa nella volontà di stravolgere il punto di vista della narrazione attraverso la collisione dei significati verbali e il sovvertimento della logica quotidiana (VITALE 1979: LXXXII), indirizzando la propria poetica verso la concretizzazione della parola (CARPI 2010: 609. Cfr. anche JAKOVLEVIČ 2009: 57-58). Quest'ultima assume talvolta le forme più infantili e primordiali del linguaggio, altre volte degenera fino all'incomunicabilità e al vuoto concettuale.

Nella poetica charmsiana nomi e oggetti vivono indipendenti gli uni dagli altri, spostandosi insieme in un movimento fluido, che permette loro di avvicinarsi e allontanarsi, creando e spezzando connessioni. Il mondo si percepisce così in maniera frammentaria (CONRWELL 1991: 53). In *Predmety i figury, otkrytye Daniilom Ivanovičem Charmsom* [*Oggetti e figure scoperti da Daniil Ivanovič Charms, 1927*] l'autore spiega come ogni oggetto sia dotato di cinque significati: i primi quattro sono categorie funzionali e risiedono nella coscienza dell'osservatore (sono i significati: descrittivo, finalistico, emozionale ed estetico); il quinto è una categoria essenziale propria dell'oggetto. Attraverso i primi quattro significati l'oggetto può prendere forma nella coscienza dell'uomo; il quinto ne rappresenta la libera volontà, indipendente dall'occhio dell'osservatore (CHARMS 2015: 748-749). Ciò permette all'oggetto di esistere in maniera diversa sia in un sistema concreto sia in uno concettuale, quale il linguaggio (Cfr. JAKOVLEVIČ 2009: 58). I simboli con cui l'uomo esprime i concetti sono, perciò, pure convenzioni atte a facilitare la percezione del reale, mentre la caratteristica astratta di ogni oggetto non è nota a livello cosciente. La libera volontà della Parola rende il linguaggio indipendente dal volere dell'individuo e dalla sua razionalità, poiché ogni parola ha il suo proprio significato, slegato dal mondo degli oggetti o delle idee (JAKOVLEVIČ 2009: 59). Il ruolo del poeta è, quindi, quello di un carpentiere dotato di una qualità intrinseca, che Charms definisce "arma" o "sciabola" (CHARMS 2015: 740-746), ossia un metro di misura con cui egli adempie al fondamentale compito di registrazione del reale, rispettando il dovere di mantenere la forma originaria e non corrotta di ciò che registra (il quinto significato). Nel momento stesso in cui comincia a mettere ordine tra gli oggetti e i nomi del mondo, il poeta diventa capace di

<sup>6</sup> Permane comunque nella letteratura charmsiana una forte influenza futurista, con numerosi riferimenti a Velimir Chlebnikov (Vd. ad es. *Lapa* e Viktoru Vladimiroviču Chlebnikovu in CHARMS 2015: 143; 52). Tuttavia, questo fenomeno va considerato come frutto di un'eredità culturale profondamente assimilata, una caratteristica ormai tipica delle correnti post-moderniste d'avanguardia, con una valenza non dissimile da quella delle citazioni goethiane o dei filosofi europei (Cfr. Perlina e Mejlach in CONRWELL 1991: 175-176; 203). La *zaum'* diventa per Charms un mero strumento compositivo, funzionale all'analisi del significato semantico della parola e della sua struttura intrinseca e, contrariamente alla tradizione futurista, alla sua frammentazione (Cfr. SMIRNOVA-SABLINA 2009 e Fleischman, Perlina e Žakkar in CONRWELL 1991: 160; 177-178; 55).

accogliere quest'ultimo in sé e produce arte. Tuttavia, una volta privato il linguaggio dei suoi aspetti convenzionali e razionali, esso viene ricondotto ad una *točka nul'*, un punto zero (ŽAKKAR 1995: 242-245): poiché le forme espressive di partenza non sono adeguate a descrivere il mondo reale, esse vengono distrutte, riportando la parola al suo senso originario, privo di convenzioni razionali. Un momento cioè di completa assenza di nessi tra oggetti e nomi e di assoluta possibilità creativa.

Così come il punto grafico rappresenta il confine dell'enunciato, il quale diversamente volgerebbe all'infinito (DRUSKIN 1993: 91-101), la *točka nul'* del linguaggio si trova al centro di due linee continue: quella della vecchia forma espressiva abbandonata e quella che ancora va creata. Nel punto di connessione tra i due attimi del discorso, quello del già detto e quello del non ancora pronunciato, sta però il vuoto, l'attesa di ciò che ha da venire ma che non si conosce.

Tuttavia, privatosi dei nessi tra parole e oggetti, il poeta è ancora incapace di avviare l'opera di rinominazione. Egli ricade perciò nella forma di afasia anomico-amnesica per eccellenza: egli vede cose prive di nome a cui deve dare un'identità attraverso una lingua non ancora inventata, oppure ricorda il nome degli oggetti, ma non è in grado di associarli alla materia corrispondente:

Выпить можно только жидкость. А вестники разве жидкость? Значит, я могу выпить воду, тут нечего бояться. Но я не могу найти воды. Я ходил по комнате и искал ее. Я попробовал сунуть в рот ремешок, но это была не вода. Я сунул в рот календарь – это тоже не вода. [...] – Вот вода! – сказал я себе. Но это была не вода, это просто зачезалось у меня ухо. Я стал шарить под шкафом и под кроватью, думая хотя бы там найти воду или вестника.<sup>7</sup> (CHARMS 2015: 1023-1024)

Il fenomeno non si limita agli aspetti concreti della vita di tutti i giorni, ma si estende anche ai concetti astratti, come le convenzioni che determinano il nome e l'ordine delle cifre in una scala numerica (CHARMS 2015: 772-773). In alcuni casi va perduta un'intera parola, privata di qualunque riferimento concreto e, pertanto, irrecuperabile:

Я мучительно вспоминал это слово и мне даже начинало казаться, что это слово начиналось на букву М. Ах нет! Совсем не на М, а на Р.  
Разум? Радость? Рама? Ремень? Или: Мысль? Мука? Материя?  
Нет, конечно на букву Р, если это только слово!  
Я варил себе кофе и пел слова на букву Р. О, сколько слов сокнил я на эту букву! Может быть, среди них было и то, но я не узнал его, я принял его за такое же, как и все другие. А может быть, того слова и не было.<sup>8</sup> (CHARMS 2015: 553)

<sup>7</sup> Trad. it.: “Solo i liquidi si possono bere. E i messaggeri sono forse un liquido? Allora vuol dire che posso bere l'acqua, che non c'è niente da temere. Però non riuscivo a trovare l'acqua. Andavo avanti e indietro per la camera e la cercavo. Provai a infilarmi in bocca la cintura, ma non era l'acqua. Mi infilai in bocca il calendario – neppure questo era l'acqua. [...] “Ecco l'acqua!” mi dissi. / Ma non era l'acqua, era soltanto un orecchio che mi prudeva. / Cominciai a frugare sotto l'armadio e sotto il letto, pensando di trovare almeno là l'acqua o un messaggero” (R. GIAQUINTA in CHARMS 2008: 137-138).

<sup>8</sup> Trad. it.: “Cercai tormentosamente di ricordare questa parola, e cominciava perfino a sembrarmi che la parola cominciasse per M. Ah, no! Non per M, ma per R. Ragione? Rallegrarsi? Racchiudere? Redini? Oppure: Meditazione? Martirio? Materiale? No, senz'altro con la R, se è una parola! Mi feci un caffè e cantai delle parole con la R. oh, quante parole ho composto che iniziavano con questa lettera! Forse tra di esse c'era anche quella, ma io non l'avevo riconosciuta e l'avevo presa per una come tutte le altre. O forse quella parola non c'era neanche” (R. GIAQUINTA, in CHARMS 2008: 231).



Per superare l'afasia il poeta deve sfruttare la sua "arma" e affidarsi agli oggetti tangibili attorno a sé, registrandoli e descrivendoli come per la prima volta. Deve formulare un sistema di nomi e di associazioni nuovo, che rappresenti nella maniera più fedele possibile l'essenza del reale. Egli è costretto a farlo soprattutto per garantire la propria esistenza - e non tanto quella degli oggetti, i quali stanno nel mondo indipendentemente da come l'uomo li chiami. La produzione charmsiana si carica così di liste ed elenchi, sopperendo alle carenze espressive attraverso l'attaccamento al concreto e la focalizzazione sul particolare. Questa tendenza è percepibile anche e soprattutto nella sfera teatrale, dove si ritrovano oggetti statici all'interno della scena o si introducono atti muti puramente descrittivi, spesso completamente decontestualizzati, ma che godono di uguale dignità e valore artistico rispetto a ogni altro elemento della pièce (Cfr. *Elizaveta Bam* in CHARMS 2015: 420-475).

L'afasia incontrata al punto zero del linguaggio viene dunque superata nel momento in cui il poeta inizia a rinominare gli oggetti. Si riprende cioè il compito originario affidato all'essere umano nella *Genesi*. La sua condizione al momento del *nul'* linguistico e dell'afasia anomico-amnesica si può paragonare, infatti, allo stato di beatitudine di cui godeva l'essere umano prima che avvenisse il peccato originale, quando ancora non era corrotto dal pensiero razionale. Dopo epoche trascorse in balia delle convenzioni artistiche e linguistiche, lo scrittore cerca di ritrovare la purezza originaria dei significati e delle forme e la sensibilità perduta delle prime creature terrestri. Esempio saliente di questo pensiero è il vaudeville in quattro parti *Adam i Eva* [*Adamo ed Eva*, 1935], nel quale i personaggi ribattezzano anche se stessi, riprendendo i nomi che vennero dati ai primi uomini. Con il loro nome, anche la loro stessa sostanza sembra tornare all'origine e ai due è così permesso di riacquistare il paradiso perduto (CHARMS 2001: 245-246). Parallelamente, in *Grechopadenie, ili poznanie dobra i zla* [*Il peccato originale, ovvero la conoscenza del bene e del male*, 1934] Adamo ed Eva vivono una momentanea cecità seguita al morso del frutto proibito. Gli oggetti scompaiono e riappaiono sotto la nuova luce della coscienza, scoprendo la nudità di tutte le cose: "The blank opens up where the language disappears. It lays bare and opens the naked surface. The tabula rasa yawns suddelny. The crack is a momentary experience of muteness, forgetfulness, and senselessness"<sup>9</sup> (JAKOVLEVIČ 2009: 187).

Tuttavia, poiché questo processo è limitato alla sfera d'azione dell'artista, il nuovo linguaggio non è immediatamente comprensibile a chiunque e può suscitare reazioni del tutto opposte. Il rischio del poeta è quello di incontrare la sordità dell'altro alle nuove forme, sia a causa dell'incapacità di percepirne le nuove strutture sia per il rifiuto dell'individuo di accettare la verità ritrovata del reale, descritta e palesata dal lavoro dell'artista. Molti testi sono popolati da interlocutori completamente disinteressati alle rivelazioni palesatesi con il rinnovamento delle forme: la voce del protagonista viene percepita, talvolta, come una lingua sconosciuta e incomprensibile, tal altra come una rivelazione scioccante (Cfr. *Adam i Eva* [*Adamo ed Eva*] in CHARMS 2001: 245-246). I personaggi reagiscono spesso in maniera violenta, oppure con atti di richiamo comico-grottesco, mancamenti o morti improvvise (Cfr. anche *Vlast'* e *Tjuk* in CHARMS 2015: 697; 787).

In alcuni casi si presentano veri e propri sintomi di afasia acustica: così come a volte lo scrittore non è in grado di cogliere la Parola poetica, allo stesso modo i suoi interlocutori perdono la facoltà di distinguere i suoni del linguaggio, cadendo in una forma di incomunicabilità simile alla sordità fisica, ma che va ben oltre i confini del corpo (Cfr. *Piesa* <sic!> in CHARMS 2015: 537-538). In *Elizaveta Bam*, invece, non è la sordità di uno dei

<sup>9</sup> Trad. it.: "Il vuoto si apre laddove il linguaggio scompare. Esso scopre la superficie nuda e cruda. Si spalanca improvvisamente la tabula rasa. La frattura è una temporanea esperienza di mutezza, dimenticanza e insensatezza." [Qui e oltre, ove non diversamente indicato, la traduzione è mia – MM]

personaggi a minare la comunicazione, ma il rimescolamento degli stessi elementi ripetuti all'interno della frase. Ciò porta alla creazione di proposizioni illogiche e, spesso, di carattere comico-burlesco:

Елизавета Бам: Иван Иванович, сходите в полпивную и принесите нам бутылку пива и горох.  
 Иван Иванович: Ага, горох и полбутылки пива, сходить в пивную, а оттуда сюда.  
 Елизавета Бам: Не полбутылки, а бутылку пива, и не в пивную, а в горох идти!  
 Иван Иванович: Сейчас, я шубу в полпивную спрячу, а сам на голову одену полгорох.  
 Елизавета Бам: Ах, нет, не надо, торопитесь только, а мой папочка устал колоть дрова.<sup>10</sup>  
 (CHARMS 2015: 453-454)

È tipico dello stile charmsiano trasformare lo scambio di battute tra i personaggi in un dialogo mancato, privo di nessi tra enunciato e azione. Più spesso il dialogo si presenta al lettore sotto forma di due o più monologhi posati su piani logici differenti o accostati come rette parallele che non si incontrano mai, ma che convivono all'interno dello stesso spazio letterario ed evolvono in contemporanea nel tentativo di uno scambio fallito.<sup>11</sup> I personaggi di Charms non interagiscono veramente tra loro, né sono partecipi degli eventi che avvengono sullo sfondo della vicenda. Essi sono individui soli in mezzo a una folla indifferente di altri individui altrettanto soli. Il lettore-spettatore percepisce solamente il grottesco dei personaggi tipizzati, ridotti a marionette, e il nonsense dell'intero testo, che emerge prepotentemente soprattutto nei finali.

### **Tvorčestvo-nul'**

Mantenendosi sulla linea della filosofia del linguaggio, Charms mostra (CHARMS 2015: 740) come non sia la Parola poetica ad essere incapace di esprimere il reale, ma quella dell'uomo, poiché il limite sommo dell'espressione artistica è in realtà il corpo stesso dell'artista. La razionalità intrinseca all'uomo e i limiti del corpo fisico impongono delle barriere all'esternazione del linguaggio poetico, che è, per sua caratteristica propria, libero. Sono numerosi i testi charmsiani che descrivono il processo creativo irrealizzato di un protagonista che non riesce a trovare la Parola perché, soggetto allo scorrere del tempo, se la lascia sfuggire per impazienza o viene interrotto dalle proprie necessità biologiche (Cfr. ad es. *Utro* in CHARMS 2015: 517).

Sembra che, quando il poeta è colto da questo tipo di afasia, l'unica alternativa possibile sia quella di abbandonarvisi e non scrivere nulla. Charms assume, tuttavia, un atteggiamento alternativo, seguendo l'esempio di Gogol', e sceglie di scrivere dell'afasia, dichiarando paradossalmente la propria impossibilità espressiva: "Dovol'no prazdnosti i bezdel'ja! Každyj den' raskryvaj etu tetradku i vpisyvaj sjuda ne menea polstranicy. Esli nečego zapisat', to zapiši chotja by po sovetu Gogolja, čto segodnja ničego ne pišetsja"<sup>12</sup> (CHARMS 2015: 770).

<sup>10</sup> Trad. it.: "Elisaveta Bam: Ivan Ivanovič, fate un salto in mezzabirreria. Comprate una bottiglia di birra e dei piselli. / Ivan Ivanovič: Va bene; piselli e mezza birra. Andare in birreria, e da lì qui. / Elisaveta Bam: Non mezza, ma una bottiglia di birra. Non in birreria, ma nei piselli. / Ivan Ivanovič: Nasconderò la pelliccia nella mezzabirreria. E metterò in testa i mezzipiselli. / Elisaveta Bam: Ma no, non è il caso, solo fate in fretta. Papà è stanco di spaccare la legna" (S. VITALE 1979: 306-307).

<sup>11</sup> A. SKIDAN, Conversazione privata, Sankt-Peterburg, 14.09.2016.

<sup>12</sup> Trad. it.: "Basta con l'ozio e il far niente! Ogni giorno apri questo quaderno e scrivici non meno di mezza pagina. Se non c'è niente da scrivere, allora scrivi, almeno, su consiglio di Gogol', che oggi non c'è niente da scrivere."

Per fare ciò egli si avvale di diversi *escamotages* narrativi, capaci di prostrarre la narrazione all'infinito, senza aggiungere contenuto, oppure di interromperla bruscamente. Si avvia in questo modo un circolo virtuoso, grazie al quale egli è in grado di scrivere senza in realtà dire alcunché, offrendo allo stesso tempo una possibile via interpretativa. L'afasia entra così a far parte della struttura stessa dello scritto attraverso vere e proprie tecniche compositive. Emerge dunque dall'opera charmsiana un tipo di testo frammentario, caratterizzato dalla contaminazione fra generi e dalla assoluta neutralità della narrazione, dovuta al distacco o all'annullamento della figura autoriale e alla tipizzazione dei personaggi; un testo ricco di segni formali e di strutture a volte molto complesse, nel quale apparentemente tutto rispetta la norma, salvo poi infrangere ogni regola narrativa e straniare completamente il lettore con un contenuto assente o totalmente diverso dalle aspettative. Si può definire questo genere testuale *tvorčestvo-nul'*, opera-zero<sup>13</sup>. Al suo interno confluiscono, infatti, uno o più stratagemmi compositivi "afasici", cosicché la sua struttura appare a metà tra il *pustotnyj tekst*, privo di testo fisico ma carico di contenuti, e la narrazione tradizionale, completa nella forma e nel messaggio da trasmettere. Il punto di svolta sta nel fatto che anche laddove il contenuto narrativo sia assente, il lettore può comunque rintracciarvi un senso, sia esso pure soltanto la denuncia dell'afasia stessa. L'autore può così scrivere quotidianamente, mantenendo fede alla propria vocazione, e mostrare i propri demoni interiori e i mostri generati dal mondo esterno anche tacendo.

Tra i più rilevanti stratagemmi da includere nel *tvorčestvo-nul'* gioca un ruolo fondamentale il non-detto: l'elisione volontaria di particolari o concetti salienti data dal restringimento del campo visivo del narratore permette all'autore di guadagnare maggiore libertà a livello compositivo, lasciando oscura la serie di eventi di causa-effetto che precedono o seguono all'azione descritta. Il focus della narrazione è in questi casi ridotto a uno scorcio di strada o di stanza, dal quale i personaggi entrano ed escono, come se ad osservare la scena non fosse l'occhio del narratore ma l'obiettivo di una macchina fotografica o di una telecamera.<sup>14</sup> Non è certo che la vicenda si concluda realmente là dove l'autore pone il punto, ma ciò che si trova fuori dal focus rimane ignoto allo scrittore stesso e quindi non può essere descritto. Si arriva così alla composizione di prose brevissime, come *Vstreča* [Incontro, 1934?], dove l'attenzione della voce narrante è fissa su una "inquadratura" ed è in grado di narrare il susseguirsi degli eventi fin tanto che i personaggi rimangono all'interno dei suoi confini. La scena si riduce pertanto a una sequenza priva di azione e di poche righe: "vot odnaždy odin čelovek pošel na službu, da po doroge vstretil drugogo čeloveka, kotoryj, kupiv pol'skij baton, napravljalsja k sebe vo svojasj. Vot, sobstvenno, i vsë"<sup>15</sup> (CHARMS 2015: 786). Questo metodo quasi cinematografico ricopre il ruolo di *punto zero* nel discorso letterario, ponendo fine a una

<sup>13</sup> N.B. J.-Ph. Žakkar (ŽAKKAR 1995: 237) analizza l'assenza di contenuto data dalla struttura formale del testo charmsiano a partire dal concetto di *proza-nul'* [prosa zero]. Questo termine, citato in realtà soltanto nel titolo del capitolo, racchiude in sé numerose prose caratterizzate dalla tecnica del non-finito. Qui si è scelto di utilizzare una nuova espressione che racchiudesse in sé tutte le tecniche di afasia utilizzate da Charms, estendendo il campo di analisi anche alla poesia e al teatro.

<sup>14</sup> Daniil Charms aveva più volte partecipato, insieme alla disegnatrice e illustratrice Alisa Poret, alla produzione di film domestici, di cui rimangono alcune fotografie (ŠUBINSKIJ 2015: 365-368). È inoltre noto l'interesse per il cinema del gruppo Oberiu, espresso fin dalla dichiarazione-manifesto del 1928 (CHARMS 2000: 446). Non è dunque da escludere che l'autore abbia voluto riutilizzare la tecnica dell'inquadratura cinematografica in chiave letteraria.

<sup>15</sup> Trad. it.: "Una volta un uomo andò in ufficio, e per via incontrò un altro uomo che, comprato un filone di pane polacco, tornava a casa sua. E questo, in sostanza, è tutto" (R. GIAQUINTA in CHARMS 2008: 27).

narrazione nota e obbligando a una pausa in attesa della prosecuzione inedita del racconto (DRUSKIN 1993: 91-101).

Il fenomeno non si limita puramente alla prosa. La pièce *Elizaveta Bam*, ad esempio, appare come un'unica grande opera zero, composta da un incipit ripreso dal finale simmetrico<sup>16</sup>, all'interno della quale è contenuta una sequenza di diciannove scene a sé stanti definite *kusok* (CORNWELL 1991: 200-202), ovvero punti zero narrativi con focus limitato. La funzione di queste scene slegate e illogiche è quella di stimolare il senso di attesa e suspense nello spettatore, che si trova spaesato in un universo di piani paralleli e frammenti isolati di realtà, spesso indipendenti dal filo narrativo stesso. Come esplicitato nel quarto capitolo della dichiarazione-manifesto di Oberiu, l'intenzione del teatro oberiuta è infatti trascendere l'intreccio drammaturgico in favore del "momento teatrale", del fenomeno, caratterizzato da un intreccio e da un significato scenico proprio e indipendente (Cfr. CHARMS-TOKAREV 2000: 452).

Il fatto che il focus della narrazione non venga spostato, permettendo la prosecuzione della narrazione in maniera lineare, può essere interpretato alla luce della predilezione dell'autore per gli inizi. Charms tende infatti a concentrare tutta l'attenzione sull'incipit della narrazione, senza poi fornirle uno svolgimento completo e un finale tradizionale. Tali scelte narrative sono comuni anche nella forma poetica, come nella brevissima composizione intitolata *Skavka* [Storietta, 1930]: "vosem' čelovek sidjat na lavke / vot i konec moej skavke"<sup>17</sup> (CHARMS 2015: 198). In due brevissimi versi si apre e si chiude un'immagine priva di azione e fine a se stessa, in cui Charms sfrutta per scopi puramente ritmici uno dei suoi frequenti *lingvističeskie nuli* (BORISENKO-SVINARSKAJA 2006: 166), neologismi caratterizzati dall'aggiunta o dalla modifica di una sola sillaba rispetto al lessema originale, in una sorta di parafasia fonemica. Lo scopo finale di questo tipo di testi è focalizzare l'attenzione sull'oggetto della poesia o del racconto, isolandolo da ogni altro elemento.

Ci sono casi però in cui Charms non si accontenta di chiudere la miniatura immediatamente dopo il suo incipit, tendendo invece a prolungare il testo. Vengono aggiunte infinite sequenze meccaniche di nuovi inizi, ossia di non-eventi che sviano dal tema iniziale o che addirittura lo negano, portando il narratore alla conclusione che non c'è più niente da aggiungere o che non se ne può più parlare (Cfr. ad es. *Pjat' neokončennich povestvovanij* in CHARMS 2000: 347). Il risultato di questa scelta stilistica porta ad un testo privo di effettivi contenuti, ma ricco di svolte e di brusche interruzioni. L'autore non ha il tempo di sviluppare né i personaggi né la trama, ma si limita a presentare il quadro di tante singole scene abbozzate, che rimane chiuso in se stesso, lasciando ogni possibilità di spiegazione o prosecuzione all'ignoto (vd. anche Žakkar in CORNWELL 1991: 62-63).

Altra tecnica per sviare l'afasia nei testi è l'introduzione di "personaggi a scomparsa". In molti scritti Charms presenta un protagonista dalle caratteristiche appena accennate, come ad esempio avviene in *Golubaja tetrad' N. 10* [*Quadreno azzurro N. 10*, 1937]: "žil byl odin ryžij čelovek..."<sup>18</sup> (CHARMS 2015: 771). Al lettore non servono particolari aggiuntivi per figurarsi il personaggio nella sua completezza, tanto più che la narrazione è in questi casi spesso introdotta da formule tipiche della fiaba che, per sua caratteristica propria, omette dettagli e

<sup>16</sup> La ripresa dell'incipit nel finale è un'altra caratteristica dell'opera zero charmsiana. Essa porta i rapporti di causa-effetto e i legami tra senso e nonsenso al collasso, dando inizio a una sorta di circolo vizioso e trascinando la narrazione in una zona grigia, ciò che Jakovlevič definisce *mise en abyme* (JAKOVLEVIČ 2009: 171). Cfr. anche *O tom, kak staruša černila pokupala* [Di come una vecchia comprava inchiostro, 1928-29] in CHARMS 2015: p. 926.

<sup>17</sup> Trad. it.: "Otto persone stan sulla panchetta / ecco la fine della mia storietta."

<sup>18</sup> Trad. it.: "C'era un uomo con i capelli rossi..." (R. GIAQUINTA in CHARMS 2008: 11).

lunghe descrizioni introduttive. Una volta inserito nel testo, il personaggio viene immediatamente posto in paradosso e gradualmente cancellato dalla narrazione. Si porta alla sparizione un personaggio di cui in realtà non si è mai esplicitato nulla di concreto e tutti gli elementi dati per scontati dalla fantasia del lettore e dalla volontà dell'autore si rivelano inesistenti<sup>19</sup>. Lo stesso procedimento si ritrova in poesie come “Iz doma vyšel čelovek” [Un uomo uscì di casa, 1937] (CHARMS 2015: 849) o “Šel Petrov odnaždy v les” [Andava Petrov un giorno nel bosco, 1937] (CHARMS 2015: 355), dove appare nell'incipit un personaggio concreto che di punto in bianco svanisce, si perde, forse viene rapito<sup>20</sup>, uscendo dal campo visivo del narratore e degli altri protagonisti.

Questo tipo di eliminazione è funzionale allo svolgimento di un'opera zero, basata su un soggetto in realtà mai inserito fisicamente nel testo. Essa rappresenta tuttavia anche un valido mezzo di rottura e di sconvolgimento delle aspettative del lettore, che alla fine del componimento o della miniatura si trova a fare i conti con un profondo senso di mancanza e di assenza. L'utilizzo di un personaggio a scomparsa permette all'autore di far crollare tutte le affermazioni scritte in precedenza nel testo, fino a distruggere il senso stesso di quest'ultimo, interrompendolo nel nonsense e nell'incertezza, con la consapevolezza che non è in grado di andare oltre. La sola funzione di questi personaggi è quella di permettere al testo di prendere corpo nonostante la totale o quasi assenza di eventi da raccontare o, come afferma B. Jakovlevič (JAKOVLEVIČ 2009: p. 70), essi permettono al linguaggio di diventare esso stesso evento della narrazione, rimarcando il disinteresse e l'avversione di Charms per la metafora.

I “personaggi a scomparsa” altro non sono se non tecniche per aggirare l'afasia, favorendo la composizione della storia o interrompendola bruscamente, quando ormai il discorso si è esaurito. Il testo vive così non in funzione degli individui che descrive, ma grazie a essi; quando poi il personaggio ha adempiuto al proprio compito, o la narrazione giunge al punto zero e non può più proseguire, egli viene semplicemente liquidato.

Talvolta questa strategia può portare alla formulazione di un *tvorčestvo-nul'* perfetto: un testo ripetitivo, privo di informazioni nuove, spesso mancante di un linguaggio razionale, nel quale spariscono oggetti mai realmente citati, fino al completo dissolvimento della composizione stessa:

Все все все деревья пиф  
 Все все все камня паф  
 Вся вся вся природа пуф

Все все все дквцы пиф  
 Все все все мужчины паф  
 Вся вся вся женитьба пуф

Все все все славяне пиф  
 Все все все евреи паф

<sup>19</sup> A. Kobrinskij (Cornwell 1991: 152-154) definisce questo fenomeno “quasi-nominazione”, esprimendo con ciò la discrepanza tra il segno convenzionale e il significato. Nel caso specifico di *Golubaja tetrad' N. 10*, essa si manifesta nel momento in cui la parola perde la sua funzione per contatto diretto: l'oggetto è già stato citato ma decade il valore nominale delle parole che lo descrivono, a causa di un'impossibilità logica.

<sup>20</sup> Dopo la pubblicazione di “Iz doma vyšel čelovek” il controllo della censura sulle opere di Charms si fece più acuto (PICCOLO 2007: 149), intuendovi un palese riferimento agli arresti.

Вся вся вся Россия пуф<sup>21</sup>  
(CHARMS 2015: 116-117)

Il testo fisico si dissolve con il dissolversi degli oggetti che lo compongono, così come avviene nei racconti che descrivono serie infinite di smarrimenti e si concludono con la perdita di conoscenza stessa del personaggio, lasciando che il testo sfumi, come se anche il suo finale andasse perduto (vd. ad es. *Poteri* in CHARMS 2015: 783).

Se il personaggio non sparisce autonomamente, l'autore può decidere di farlo arrestare o uccidere a sangue freddo, oppure di lasciarlo morire per cause naturali. In altri casi, più semplicemente, il personaggio o la voce narrante escono dal focus della narrazione, oppure sono costretti ad abbandonarla per cause di forza maggiore. Tipico evento, in questo contesto, è la perdita del calamaio (vd. ad es. *Chudožnik i časy* in CHARMS 2015: 670). Come nota Jakovlevič (JAKOVLEVIČ 2009: 73), gli oggetti di cancelleria rappresentano per Charms l'aspetto concreto e materiale della scrittura e l'interruzione dell'atto dello scrivere va inevitabilmente a coincidere con l'interruzione della narrazione stessa, proprio attraverso questa svolta metatestuale.<sup>22</sup>

Inoltre, spesso compaiono formule conclusive ricorrenti come “vsě”<sup>23</sup>, “vot, sobstvenno, i vsě”<sup>24</sup> (CHARMS 2015: 786), “už lučše ni o kom ničego ne napišu”<sup>25</sup> (CHARMS 2015: 620), “už lučše my o nĕm ne budem bol'še govorit'”<sup>26</sup> (CHARMS 2015: 771). Queste tecniche di chiusura vengono sfruttate per interrompere bruscamente il discorso, laddove esso arrivi a un vicolo cieco o rischi di proseguire all'infinito, anche ad esempio in testi composti da ripetizioni. La ripetitività è infatti un altro elemento essenziale dell'opera charmsiana, spesso rintracciabile nelle descrizioni mute, nei dialoghi e nei racconti epistolari. Tuttavia, se nel componimento in versi la ripetizione ricopre prima di tutto una funzione formale e contribuisce alla musicalità e al ritmo del testo, nella prosa essa va a influire sul contenuto e sul grado di straniamento dello scritto, dando la sensazione di “masochistica coazione a ripetere: con il risultato di rendere angoscianti anche situazioni di partenza di per sé innocue” (GIAQUINTA 2008: 319) o di sminuire il valore di un evento eclatante e potenzialmente formativo (Cfr. ad es. *Dorogoj Nikandr Alekseevič* in CHARMS 2015: 541-542 e *Vyvalivajuščiesja staruchi* in CHARMS 2015: 772).

<sup>21</sup> Trad. it.: “Tutti tutti tutti gli alberi pif / Tutti tutti tutti i sassi paf / Tutta tutta tutta la natura puf. / Tutte tutte tutte le fanciulle pif / Tutti tutti tutti gli uomini paf / Tutte tutte tutte le nozze puf. / Tutti tutti tutti gli slavi pif / Tutti tutti tutti gli ebrei paf / Tutta tutta tutta la Russia puf.” (PICCOLO 2007: 137).

<sup>22</sup> Al contrario, in *O tom, kak starucha černila pokupala* [Di come una vecchia comprava inchiostro, 1928-29] (CHARMS 2015: 926) proprio l'assenza del mezzo utile alla scrittura porta alla creazione dell'opera letteraria: la vecchia vaga alla ricerca di inchiostro; glielo dona, infine, uno scrittore in cambio della storia del suo girovagare. La vicenda viene quindi messa per iscritto da uno dei personaggi della narrazione stessa, quando questa volge alla fine. L'autore va così a creare un testo che tende autonomamente alla reiterazione, rendendo la scrittura evento stesso della narrazione (vd. JAKOVLEVIČ 2009: 167-168).

<sup>23</sup> “È tutto” [M.M.], formula che compare in gran parte delle poesie charmsiane già a partire dagli anni Venti. Cfr. ad es. *I Razrušenie [I Distruzione, 1929]* in CHARMS 2015: 119-120.

<sup>24</sup> Trad. it.: “E questo in sostanza è tutto” (R. GIAQUINTA in CHARMS 2008: 27).

<sup>25</sup> Trad. it.: “Così non scriverò un bel niente su nessuno, è meglio” (R. GIAQUINTA in CHARMS 2008: 129).

<sup>26</sup> Trad. it.: “Meglio allora non parlarne più” (R. GIAQUINTA in CHARMS 2008: 11).

**Parlo, dunque sono**

L'assurdismo che emerge prepotentemente dall'opera di questo autore non è però fine a se stesso. Charms non descrive un mondo frutto della propria fantasia, ma la realtà percepibile nel quotidiano. L'assurdo deriva dalla società stessa in cui l'autore è immerso e che si contraddistingue per la normalizzazione di atti di violenza e di morte, per il deterioramento dei rapporti umani e per la costante atmosfera di minaccia e paura. Il linguaggio convenzionale risulta inadatto a descrivere questi eventi. Il poeta vede pertanto la necessità di reinventare il linguaggio stesso e non può non sfruttare le potenzialità creative dell'assurdo e del nonsense, facendosi carico delle nuove esigenze descrittive che la società impone all'occhio dello scrittore non affiliato. In questo contesto, tuttavia, l'afasia non si limita all'incapacità di esprimere gli oggetti di un mondo assurdo e grottesco, ma si estende alla constatazione e alla denuncia della violenza e della censura. La ricorrenza delle scene di arresto o di morte, la violenza gratuita dilagante negli atti e nei dialoghi dei personaggi, le sparizioni e l'impossibilità comunicativa dei protagonisti sono elementi dichiaranti di un malessere universale e che lasciano emergere un fondo di non-detto. Quest'ultimo non è da considerarsi un mero mezzo tecnico, né tanto meno una forma di autocensura. Il ruolo del silenzio o della parola taciuta gioca qui il ruolo di elemento parlante, grazie al quale l'autore ottiene maggiore spazio creativo, specialmente in presenza di dialoghi caratterizzati da versi onomatopeici o da gesti grotteschi che, attraverso sostituzioni lessicali o semantiche, permettono di trarre una simbologia di significati nascosta.

Emerge con prepotenza il senso di inadeguatezza e di sfiducia dell'autore nei confronti della *tolpa*, la folla anonima, spesso protagonista di poesie e prose contornate da motivi sanguinosi o inquietanti. Nelle poesie della seconda metà degli anni Trenta, attraverso le quali l'autore analizza il proprio mondo interiore, questo fattore è portato all'estremo:

Когда в толпу метну свой взор,  
Толпа как птица замирает  
И вдруг меня, как вокруг столба,  
Стоит безмолвная толпа.  
Толпа как птица замирает  
И я толпу мету как сор.<sup>27</sup>  
(CHARMS 2015: 329).

Offrendo al pubblico anonimo la propria parola poetica, ciò che egli ha di più caro, Charms si trasforma in una vittima, schiacciato dal disprezzo altrui e da un'afasia interiore, frutto dell'angoscia generale e di una pesante autocritica. L'atmosfera cupa di questi versi funge da specchio inconscio alle fobie dell'autore e alle sue inquietudini artistiche, fomentate anche dal clima di terrore instaurato nella società di quegli anni. Il peso della responsabilità dello scrittore e la conseguente sofferenza sono già pienamente espressi nelle pagine di diario che ritraggono il primo arresto. Qui l'autore si confessa quasi sollevato di vedersi imposto il divieto di scrivere durante il periodo dell'esilio, poiché l'afasia, il silenzio artistico, era in quel caso

<sup>27</sup> Trad. it.: "Quando lancio il mio sguardo sulla folla, / come uccello la folla s'arresta / E intorno a me, come intorno a una colonna, / Sta la folla silenziosa. / Come uccello la folla s'arresta / E come pattume la folla via scrollo" (PICCOLO 2007: 146).

imposto da cause di forza maggiore: “U menja ne bylo trevogi, što ja ne delaju čego-to po svoej vine. Sovest’ byla spokojna, i ja byl sčastliv”<sup>28</sup> (CHARMS 1994: 263).

Se da un lato Charms prova diffidenza nei confronti dei destinatari anonimi delle proprie opere, egli tuttavia sente di non essere in grado di accontentarne la fame di versi (CHARMS 2015: 345). L’autocritica diventa allora vera e propria incapacità espressiva, dovuta al vuoto interiore che l’epoca lascia nell’anima dell’autore e nel suo corpo segnato dalla fame, mentre interlocutori indefiniti attendono di sentire versi che egli non ha più la forza di comporre. La costante paura di un nuovo arresto, di una nuova incursione, il digiuno, la stanchezza paralizzano l’ispirazione e la spinta creativa dell’autore, rendendo impossibile anche il fluire stesso dei pensieri (Cfr. “Ja plavno dumat’ ne mogu” in CHARMS 2015: 348). Quella stessa paura paralizzante si manifesta ancora una volta già nei diari dei primi anni Trenta (CHARMS 2015: 529), dove in un breve flusso di coscienza l’autore descrive l’avanzare del *sobačij strach*<sup>29</sup> e la psicosi che lo accompagna: immobilizzato il corpo, la paura incatena la mente dell’autore, imponendole di fossilizzarsi su quell’unica idea e negando la possibilità di qualunque altra attività salvo la logorante percezione dell’angoscia, via via sempre più concreta e fisica. Dal 1932 in avanti l’ispirazione di Charms rischia di essere zittita e la parola poetica fatica a prendere forma, sebbene non taccia del tutto.

Come nella poesia, anche nella prosa l’afasia è spesso indotta da un’imposizione dall’alto, spesso da parte di agenti della polizia o di medici e scienziati. Importanti sono le formule “razgovory zapreščeny”<sup>30</sup> (CHARMS 2015: 693) o “ne naprjagajte golosovyh svjazok”<sup>31</sup> (CHARMS 2015: 641), laddove questa espressione sottolinea la perdita dei diritti fondamentali dell’individuo, di cui la parola è il simbolo massimo. Nella pièce *Elizaveta Bam* il divieto di parlare è infatti imposto alla protagonista dalla sua condizione di criminale. Tuttavia, proprio lo stato di fuorilegge le è dato dalla privazione “di ogni voce” (ma anche di ogni opinione o voto):

Петр Николаевич: Елизавета Бам, Вы не смеете так говорить!

Елизавета Бам: Почему?

Петр Николаевич: Потому, что вы лишены всякого голоса. Вы совершили гнусное преступление. Не Вам говорить мне дерзости. Вы – преступница!

Елизавета Бам: Почему?

Петр Николаевич: Что почему?

Елизавета Бам: Почему я преступница?

Петр Николаевич: Потому, что вы лишены всякого голоса.<sup>32</sup>  
(CHARMS 2015: 435-426)

L’individuo che perde la voce perde per Charms la sua stessa libertà.<sup>33</sup> Emerge dunque la consapevolezza dell’Esserci tramite la parola, in particolare nella settima scena della pièce,

<sup>28</sup> Trad. it.: “Non avevo l’angoscia che fosse colpa mia se c’era qualcosa che non facevo, avevo la coscienza tranquilla ed ero felice” (R. GIAQUINTA in D. CHARMS 2008: 232).

<sup>29</sup> Trad. it.: “Un terrore canino” (R. GIAQUINTA in CHARMS 2008: 229).

<sup>30</sup> Trad. it.: “È proibito parlare” (R. GIAQUINTA in CHARMS 2008: 159).

<sup>31</sup> Trad. it.: “Non sforzi le corde vocali” (R. GIAQUINTA in CHARMS 2008: 135).

<sup>32</sup> Trad. it.: “*Petr Nikolaevič*: Elizaveta Bam, come osate parlare in questo modo? / *Elizaveta Bam*: Perché? / *Petr Nikolaevič*: Perché siete privata di voce. Avete commesso un delitto ripugnante. Non sta a voi dirmi villanie. Siete una criminale. / *Elizaveta Bam*: Perché? / *Petr Nikolaevič*: Perché cosa? / *Elizaveta Bam*: Perché sono una criminale? / *Petr Nikolaevič*: Perché siete privata di voce” (VITALE 1979: 293).



quando, in un dialogo di sapore chlebnikoviano, il personaggio di Ivan Ivanovič afferma “govorju, čtoby byt”<sup>34</sup> (CHARMS 2015: 436. Cfr. anche SMIRNOVA-SABLINA 2009). Nella scena successiva, inoltre, la protagonista esclama: “Ura! Ja nicego ne govorila!”<sup>35</sup> (CHARMS 2015: 438). Come fa notare Ž.-F. Žakkar (ŽAKKAR 1995: 224), con questa frase Elizaveta mette in luce la morte della comunicazione e del linguaggio, poiché ella si auto-nega, scagionandosi dall'accusa di omicidio: non ha detto nulla, quindi non ha agito, perché “non era”. Viene in questo modo spiegata anche l'affermazione della scena precedente: “Ura, ja nikogo ne ubivala!”<sup>36</sup> (CHARMS 2015: 437).

La facoltà di linguaggio è per Charms, insieme al respiro, una delle espressioni primarie dell'esistenza; la sua assenza implica, di conseguenza, la mancanza di vita, secondo il principio del “parlo, dunque sono”: “Zamolčal. I ne dyšit. Značit, uže umer”<sup>37</sup> (CHARMS 2015: 642). Molti dei personaggi che scompaiono, muoiono o vengono portati via perdono dunque la facoltà di linguaggio, quando essa non gli è negata a prescindere: “govorit' on ne mog, tak kak u nego ne bylo rta”<sup>38</sup> (CHARMS 2015: 771). In alcuni casi, invece, la voce è l'unico elemento che rimane del soggetto liquidato e non si può dire che egli sia davvero scomparso fino a che essa continua ad essere udita dagli astanti (Cfr. *Makarov i Petersen N. 3* in CHARMS 2015: 784-785).

Quello di Charms è il grido muto del poeta impotente di fronte al potere, ma chiamato in causa dalla sua stessa vocazione; dello scrittore che vuole scrivere ma non può farlo, che si contorce nel senso di colpa e che, rassegnato di fronte all'assurdità dei fatti e alla debolezza dell'uomo, esorcizza i suoi incubi nel riso amaro della sua opera. La scrittura diventa per il poeta non soltanto un obbligo morale e un compito, ma anche una necessità biologica e psicologica, un mezzo per darsi voce e affermare la propria esistenza, evitando di soccombere al silenzio e di scomparire (Cfr. anche CORNWELL 1991: 57-58). In un periodo storico in cui esisteva davvero il rischio di essere cancellati, Charms si aggrappa alla scrittura come a un antidoto. Nel momento in cui lo Stato lo perseguita, la fame segna il suo corpo e la paura lo porta alla follia, la scrittura gli permette di rimanere vivo, divenendo così il suo scopo ultimo.

Che egli voglia tradurre su carta gli effetti di un'afasia personale, creativa o materiale, che giunga all'afasia linguistica e filosofica o che si aggrappi alla Parola per sfuggire all'annullamento, in ogni caso l'autore sa sfruttare magistralmente la lingua e le immagini della sua scrittura per mostrare la condizione umana e descriverne l'indicibile. Se queste forme di afasia vengano combattute o abbracciate, è un fattore indifferente rispetto al suo esito: il messaggio nella bottiglia viene sempre lanciato.

## BIBLIOGRAFIA

Bologov, P. (s.d.), *Daniil Charms. Opyt patografičeskogo analiza*, <http://www.psychiatry.ru/stat/129>.

<sup>33</sup> Ju. Valieva (VALIEVA 2015) non esclude che l'opera teatrale sia stata composta in risposta all'arresto avvenuto il 16 aprile 1927 del regista G. N. Kacman, membro del teatro Radiks e della cerchia di Charms e Vvedenskij.

<sup>34</sup> Trad. it.: “Parlo per essere” (VITALE 1979: 248).

<sup>35</sup> Trad. it.: “Urrah! Non ho detto niente” (VITALE 1979: 298).

<sup>36</sup> Trad. it.: “Urrah! Non ho ucciso nessuno!” (VITALE 1979: 298).

<sup>37</sup> Trad. it.: “Non parla. E non respira. Vuol dire che è morto” (R. GIAQUINTA in CHARMS 2008: 136).

<sup>38</sup> Trad. it.: “Non poteva parlare, perché non aveva la bocca” (R. GIAQUINTA in CHARMS 2008: 11).

- Borisenko-Svinarskaja, V. (2006), *Lingvističeskie nuli u Daniila Charmsa*, in *Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii "Daniil Charms: avangard i dejstvija i v otmiranii. K 100 – letiju so dnja roždenija poeta"*, Belgrad, izd-vo filologičeskogo fakul'teta, pp. 165-174.
- Carpi, G. (2010), *Storia della letteratura russa: da Pietro il Grande alla rivoluzione d'Ottobre*, Roma, Carrocci.
- Charms, D. (1994), *Daniil Charms (v 2 tomach)*, Moskva, Viktorija.
- Charms, D. (2000), *Povesty. Rasskazy. Molitvy. Poemy. Sceny. Vodevily. Dramy. Stat'i. Traktaty. Kvazitraktaty*, Sankt-Peterburg, Kristall.
- Charms, D. (2000), *Žizn' čeloveka na vetru*, a cura di D. Tokarev, Sankt-Peterburg, Azbuka.
- Charms, D. (2001), *Neizdannyy Charms. Polnoe sobranie sočinenij*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij projekt.
- Charms, D. (2008), *Casi [1990]*, a cura di R. Giaquinta, Milano, Adelphi.
- Charms, D. (2015), *Polnoe sobranie sočinenij*, Sankt-Peterburg, Azbuka.
- Cornwell, N. (1991), *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*, New York, St. Martin's Press.
- Druskin, Ja. (1993), *Vestniki i ich razgovory. Eto i to. Klassifikacija toček. Dviženie*, in "Logos", 4, pp. 91-101.
- Fleishman, L. (1991), *On One Enigmatic Poem by Daniil Kharms*, in Cornwell 1991, pp. 159-167.
- Giaquinta, R. (1989), *Daniil Charms: prosa senza poesia*, in Charms, D. (2008), *Casi*, Milano, Adelphi, pp. 309-336.
- Giaquinta, R. (2007), *Ipocondriaca. Oberiu o della marginalità*, in "eSamizdat" (V) 1-2, pp. 15-17.
- Jakovlevič, B. (2009), *Daniil Kharms. Writing and the Event*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press.
- Kobrinskij, A. (1991), "Ja učastvuju v sumračnoj žizni..." (predislovie k knige "Daniil Charms: Gorlo bredit britvoju"), in "Glagol", 4.
- Kobrinskij, A. (1991), *Some Features of the Poetics of Kharms's Prose: the story Upadanie ("The falling")*, in Cornwell 1991, pp. 149-155.
- Kobrinskij, A. (2009), *Daniil Charms*, Moskva, Molodaja Gvardija.
- Ladavas, E., Berti, A. (2012), *Neuropsicologia*, Bologna, il Mulino.
- Mejlach, M. (1991), *Kharm's Play Elizaveta Bam*, in Cornwell 1991, pp. 200-219.
- Perlina, N. (1991), "Daniil Kharms's Poetic System: Text, Context, Intertext", in Cornwell 1991, pp. 175-193.
- Piccolo, L. (2007), *Daniil Charms. Il volo e la vertigine*, in "eSamizdat" (V) 1-2, pp. 135-151.
- Smirnova, A.-I., Sablina, E.-E. (2009), "Govorju, čtoby myslit" (Intertekstual'nost' v tvorčestve D. Charmsa), *Vestnik VolGU, Serija 8: Literaturovedenie. Žurnalistika, Vyp. 8*, pp. 153-156.
- Šubinskij V.-I. (2015), *Daniil Charms: Žizn' čeloveka na vetru [2008]*, Sankt-Peterburg, ACT (CORPUS).
- Šuvalov, A.-V. (1996), "Patografičeskij očerk o Daniile Charmse", *Pervonačal'naja publikacija: "Nezavisimyj psichiatričeskij žurnal"*, 2, pp. 74-78.
- Valieva, Ju. (2015), *Materjaly k biografii G. N. Kacmana (sledstvennoe delo 1927 goda)*, in "Russkaja Literatura", 1, pp. 206-230.
- Vitale, S. (1979), *Per conoscere l'avanguardia russa*, Milano, Mondadori.
- Žakkar, Ž.-F. (1995), *Daniil Charms i konec russkogo avangarda [1991]*, Sankt-Peterburg, Sovremennaja zapadnaja rusistika.
- Žakkar, Ž.-F. (1991), *Daniil Kharms in the Context of Russian and European Literature of the Absurd*, in Cornwell 1991, pp. 49-70.

**MARTINA MANZONE** • MA graduated in Russian and German Language for Translation at Turin University, with a final dissertation on Russian literature ("Vot sobstvenno i vsë": aphasia in Daniil Charms's work). Her research interests are Russian literature of 20<sup>th</sup> century, contemporary theatre, and literary poetics.

**E-MAIL** • [martina.manzone@hotmail.it](mailto:martina.manzone@hotmail.it)

# SeGNALI

---





Francesco PANERO

*Forme di dipendenza rurale nel Medioevo.  
Servi, coltivatori liberi e vassalli contadini  
nei secoli IX-XIV*

Bologna, Clueb, 2018, 229 p.

ISBN: 978-88-491-5562-4

---

Alessandro BARBERO

Il tema della servitù medievale è uno dei più complicati con cui uno storico possa confrontarsi. Non siamo sicuri nemmeno delle parole che usiamo per affrontarlo: le fonti parlano di servi, e un servo in italiano è qualcosa di ben diverso da uno schiavo, però *servus* in latino classico voleva dire schiavo, e notai e giuristi del Medioevo scrivevano in latino; tocca a noi indovinare che cosa intendevano dire quando usavano quella parola, sempre sperando che fossero consapevoli di tutte le sue implicazioni. Ma di parole le fonti ne usano tante altre: coloni, villani, colliberti, commendati, masnenghi, manenti, e di ognuna dobbiamo chiederci che cosa poteva voler dire nel luogo e nell'epoca in cui la incontriamo. Parole usate per secoli e addirittura per millenni si logorano, cambiano significato senza che i contemporanei ne siano consapevoli, tornano di moda quando cambia il clima culturale: non c'è da stupirsi se di rado due studiosi interpretano una fonte allo stesso modo.

Ma il linguaggio è solo il primo problema. La condizione d'un contadino era influenzata da una molteplicità di situazioni che non necessariamente erano simmetriche. Il contadino dipendente aveva un padrone (termine, anche questo, suscettibile delle più diverse sfumature: *dominus* o *patronus*?), poteva essere inserito in un'azienda curtense, faceva parte di una comunità rurale, e dopo una certa epoca era soggetto al potere di un signore locale. Aggiungiamo che della sua condizione noi sentiamo parlare soprattutto quando dà occasione a un conflitto, il che vuol

dire che nemmeno lui e il suo padrone erano d'accordo in proposito; senza dire che mentre loro pensavano e parlavano in volgare, quel che dicevano ci arriva tradotto in latino e inserito in schemi verbali e concettuali che non è detto fossero i loro. Quando ci si accosta per la prima volta a una ricerca sulla servitù medievale, la sensazione è quella di muoversi in un paesaggio indecifrabile in cui i punti di riferimento solidi sono pochissimi.

E tuttavia nell'ultimo secolo il lavoro di scavo, iniziato da storici della statura d'un Marc Bloch, è stato talmente intenso che un po' di luce comincia ad apparire, e su qualcuno degli snodi cruciali è ormai possibile creare un certo consenso. Francesco Panero, che ha dedicato la vita allo studio del mondo contadino medievale, dell'insediamento rurale e delle forme di dipendenza, in quest'ultimo libro propone – attraverso l'analisi di una serie di problemi specifici – un'interpretazione complessiva che per alcuni versi richiederà un approfondimento, ma che nell'insieme appare persuasiva e risolutiva delle più gravi incertezze concettuali e terminologiche.

Il primo punto fermo è il rifiuto dell'idea che ci sia mai stata un'epoca in cui i contadini dipendenti fossero accomunati da un'unica soggezione servile. Chi scrive ha ritenuto in passato che la subordinazione ai signori di banno, finché non era mitigata dalla concessione di franchigie, potesse essere utilmente descritta come una sorta di servitù indifferenziata, ma la massa della documentazione presentata da Panero obbliga a riconoscere che quando si discuteva

seriamente di condizioni giuridiche, in ambito quindi contrattuale e processuale, il panorama appariva sempre fortemente articolato, e condizioni personali anche molto diverse coesistevano fianco a fianco: per di più con una certa prevalenza quantitativa della piena libertà, rispetto a cui le diverse forme di asservimento risultavano sempre, concettualmente, delle eccezioni. Un punto che l'A. sottolinea elegantemente osservando come la grande crescita urbana del Basso Medioevo e il moltiplicarsi delle villenove, che implicarono lo spostamento volontario di innumerevoli contadini, si siano realizzati "in modo per lo più pacifico e in un clima di legalità: cosa che non sarebbe stata possibile se i contadini emigrati fossero stati per la maggior parte *servi* fuggitivi" [p. 22].

Un secondo punto fermo è che le nuove forme di servitù – ma Panero preferisce a questo punto approfittare d'una sfumatura consentita dalla lingua italiana, e parlare di servaggio – comparse dall'inizio del XII secolo, largamente attecchite in molte zone dell'Europa occidentale nei secoli seguenti, e che lasciano qualche avanzo isolato addirittura fino al XVIII secolo, non discendono linearmente da situazioni precedenti, ma sono una novità: frutto, essenzialmente, della riscoperta del diritto romano, e dell'inclinazione dei giuristi post-irneriani a formulare nuovi tipi di contratti di lavoro, modellati sul colonato tardoantico. Contratti in cui il dipendente si assume tali obblighi – tipicamente l'obbligo di residenza sul fondo, esteso in perpetuo agli eredi – da non poter più essere considerato libero. È a questi soggetti che quegli stessi giuristi applicheranno il nuovo appellativo di *servi glebae*, destinato a tanto successo nell'immaginario collettivo. La riflessione dei giuristi appare quindi volta non soltanto a dare un nuovo ordine concettuale alla realtà sociale dell'epoca, ma a modificarla attivamente – non diversamente, verrebbe da dire, da ciò che accade al nostro tempo con la formulazione di nuovi tipi di contratti di lavoro.

Nessuna continuità, quindi, del colonato romano, di cui è incerta addirittura la

persistenza nell'Alto Medioevo, e pochissimi anche i contadini il cui statuto servile fosse un'eredità dell'epoca carolingia; giacché i *servi*, prebendari e casati, appaiono in netta minoranza fra i dipendenti delle *curtes* già nel IX e X secolo, e debbono essersi ulteriormente rarefatti nei primi due secoli dopo il Mille. Qui appare originale e persuasiva l'interpretazione data da Panero dell'effetto che l'avvento della signoria di banno poté esercitare sulla condizione contadina. Se è vero, infatti, che l'effetto fu di livellamento, l'A. argomenta che lungi dal livellare i dipendenti in una condizione servile, il banno signorile li accomunò in una condizione che era sì soggetta, ma giuridicamente libera, giacché il potere del signore si configurava come pubblico. E in questo senso bisognerà accettare la netta differenziazione che l'A. instaura fra gli affrancamenti individuali, che a questo punto preferirebbe chiamare manumissioni, e le carte di franchigia che affrancano intere comunità da determinati carichi signorili, senza per questo determinare una situazione di libertà personale, da intendersi come già preesistente.

Particolarmente persuasiva appare l'osservazione che proprio per resistere alla tendenza livellatrice della signoria di banno, i titolari di signorie fondiarie situate nel territorio d'una signoria bannale altrui – ovvero, più semplicemente: chi possedeva terre e contadini dipendenti in una zona dove il potere signorile era in mano ad altri – possono aver rivendicato la condizione servile dei propri contadini, per conservare la giurisdizione su di loro negandola al signore territoriale; e possono aver incoraggiato – lo fecero, forse, soprattutto le chiese – nuove dedizioni in servitù personale, che garantivano al soggetto la protezione dell'ente ecclesiastico contro le esazioni del signore locale. E lo stesso accade nell'Italia centrosettentrionale là dove i nobili rurali tentano di sottrarre qualche nucleo dei propri dipendenti alle incalzanti giurisdizioni dei comuni cittadini; da cui la nuova fortuna di termini come *homines de masnada*, oppure, in

[rec. di] Francesco PANERO, *Forme di dipendenza rurale nel Medioevo. Servi, coltivatori liberi e vassalli contadini nei secoli IX-XIV*, Bologna, Clueb, 2018

zone più pervase dal linguaggio del diritto feudale, *homines ligii*, tutte formule con cui si cercava di rivendicare la giurisdizione esclusiva su un uomo in un'epoca in cui ormai tali rivendicazioni si sovrapponevano – il datore di lavoro, il signore locale, e ben presto anche il principe territoriale o il comune cittadino.

Un altro punto cruciale, che è però quello su cui la proposta di Panero suscita l'aspettativa di un supplemento d'indagine, è l'importanza attribuita all'appartenenza dell'individuo libero a una comunità, col diritto di utilizzare boschi e pascoli comuni e di cedere ad altri le terre avute in concessione perpetua. Qui il dubbio riguarda l'uso del termine comunità, che l'A. impiega senz'altro sul lungo periodo, a partire dall'Alto Medioevo o almeno dall'età carolingia. Sulla scorta del gran libro di Karol Modzelewski sull'*Europa dei barbari*, Panero accetta l'esistenza di antiche comunità germaniche, affievolite ma non del tutto scomparse nel IX secolo, identificandole con i termini che affiorano di tanto in tanto nelle fonti, da *centena* a *civitas*: termini di cui in verità l'equivalenza col nostro "comunità" dovrebbe forse essere ulteriormente verificata. Il quadro apparirà più chiaro quando sapremo meglio se i *vicini* menzionati nelle fonti altomedievali siano la stessa cosa dei membri d'una comunità due o trecentesca; se l'appartenenza a una *curtis* potesse creare nel IX secolo i medesimi vincoli che l'appartenenza a un'*universitas* creava secoli dopo; se la *consuetudo loci* che determina il peso delle *corvéés* in certe realtà dell'VIII-X secolo sia quella di un territorio o di un'azienda.

Le trasformazioni dell'insediamento, di cui Panero è un esperto, ma che in questo volume rimangono sullo sfondo, potrebbero forse chiarire meglio le circostanze di questo "passaggio dall'organizzazione vicinale a quella comunale" [p. 135], e lo stesso vale per l'evoluzione della distrettuazione ecclesiastica: è vero che ci sono fonti dell'Alto Medioevo che ipotizzano un'azione comune

dei *fili ecclesiae*, cioè degli abitanti d'una circoscrizione plebana, ma il territorio d'una pieve era assai vasto, e se quelli che ci abitavano costituivano una comunità, si trattava di qualcosa di ben diverso rispetto a una comunità parrocchiale d'epoca più tarda. Ma del resto lo stesso A. parla di un "crescente senso di appartenenza alla collettività locale" [p. 144] emerso fra XII e XIII secolo, sicché il tema da chiarire è forse proprio come da forme variegata di appartenenza territoriale e comunitaria, che possono essere esistite nel mondo franco e longobardo, sia emerso il senso chiarissimo di comunità locale che si impone nel Basso Medioevo e che è tuttora parte del nostro mondo.

Concludiamo segnalando una direzione di approfondimento e di verifica. Mentre in Italia le nuove forme di servaggio del Basso Medioevo, prodotte dalla riscoperta del diritto romano, risultano particolarmente diffuse nell'area in cui quella riscoperta ebbe il suo epicentro, e dunque in Emilia, in Romagna e nell'Italia centrale, meno invece in Lombardia, l'A. ritiene che si possa spiegare allo stesso modo il nuovo servaggio che prende piede fuori d'Italia, in vaste zone dell'Europa occidentale, "segno che la circolazione dei testi giuridici romanistici era ormai notevole" [p. 54]. Come mai, però, almeno in area francese questa nuova condizione servile, quando è oggetto di contestazione, viene dimostrata adducendo che l'interessato è soggetto alla taglia a misericordia, *corvéable à merci*, sottoposto alla manomorta – puntando il dito, cioè, su obblighi che sembrerebbero a prima vista un prodotto della signoria di banno, anziché su quell'obbligo di residenza che secondo l'A., e secondo i giuristi da lui citati, configurava il nuovo servaggio di origine romanistica? Un supplemento d'indagine in questa direzione potrebbe consentire di chiarire meglio se la proposta di sintesi avanzata da Panero, certamente efficace nel contesto italiano, possa offrire una soluzione unitaria del problema della servitù anche su scala europea.







Simona LEONARDI,  
Eva-Maria THÜNE, Anne BETTEN (a cura di)  
*Emotionsausdruck und Erzählstrategien  
in narrativen Interviews.  
Analysen zu Gesprächsaufnahmen  
mit jüdischen Migranten*  
Würzburg, Königshausen & Neumann, 2016, 408 p.  
ISBN: 978-3-8260-5722-9

---

Marcella COSTA

Il nucleo dell'Israel Korpus, raccolto dalla germanista Anne Betten negli anni Novanta, consta di circa 160 interviste a ebrei di origine tedesca, austriaca e di altre regioni tedescofone della Mitteleuropa, emigrati o fuggiti in Palestina negli anni Trenta in seguito alle persecuzioni naziste. Anne Betten e il suo gruppo di ricerca incontrano e intervistano gli "Jeckes" – soprannome dato in Israele agli emigranti tedescofoni – a distanza di cinquanta-sessant'anni dalla loro fuga, con lo scopo di descrivere la varietà di tedesco parlato che questo gruppo di ebrei di madrelingua tedesca continuava a usare, anche a distanza di decenni dall'emigrazione: un tedesco eccezionalmente curato e di registro colto, che gli stessi informanti usavano etichettare come "Weimarer Deutsch" o "Burgtheater Deutsch". Questa prima fase di ricerca, immediatamente successiva alla raccolta delle registrazioni in forma di interviste autobiografiche, indaga la dimensione stilistica e sociolinguistica del tedesco parlato da questo gruppo, con lo scopo di individuare le cause che favorirono la conservazione di una varietà di parlato particolarmente controllato e vicino alla norma scritta e di descriverne le peculiarità ricorrenti (Betten 1995, Betten/Du-nour 2000). Dai saggi pubblicati in questa prima fase emerge un quadro sorprendente: proprio coloro che, brutalmente discriminati, erano riusciti a fuggire dalla Germania nazista, conservano un forte attaccamento alla lingua

che condividono con i loro aguzzini, da molti intesa come *Heimat* intima e interiore. Riconosciuto il carattere monumentale di questa collezione di dati, l'Institut für Deutsche Sprache di Mannheim inserisce l'Israel Korpus all'interno della DGD, la banca dati del tedesco parlato ([dgd.ids-mannheim.de](http://dgd.ids-mannheim.de)), integrando il corpus iniziale denominato "Emigrantendeutsch" con successive interviste, raccolte sempre da Betten, a ebrei austriaci emigrati in Israele e a rappresentanti della seconda generazione, volte a verificare lo stato di conservazione della lingua tedesca in questi parlanti.

Le interviste, impostate come interviste narrative, per quanto con un catalogo di domande sottostante al rapporto fra gli informanti e le lingue con cui sono venuti in contatto (tedesco, jiddisch, *ivrit*, inglese come lingua veicolare durante il Mandato britannico), al percorso che li condusse dall'Europa in Palestina, all'infanzia e ai ricordi familiari, alla nuova esistenza dopo il 'ritorno' nella Terra Promessa, l'Aliyah, configura questi testi come documenti di *Oral History*, conferendo loro un valore che va ben al di là del dato sociolinguistico. Seguendo la proposta di Fix (2010), possiamo catalogare le interviste autobiografiche dell'Israel Korpus come strumenti per ricostruire una *Oral Language History* a partire da racconti individuali, che offrono uno sguardo soggettivo e dal basso sui processi di mutamento linguistico, mettendo in relazione

vissuto individuale, idioletto e processi storico-sociali. Come si può ben immaginare, ci troviamo di fronte a un corpus che offre spunti di ricerca molteplici. A partire dal 2009 un gruppo di studiosi di diverse università europee si è avvicinato alla ricerca di Anne Betten, in particolare seguendo (o approfondendo) un altro filone di ricerca nel frattempo portato avanti da Betten stessa, ovvero quello che analizza le interviste nella loro dimensione testuale, nella struttura dialogica e narratologica. I risultati di queste ricerche sono documentati anche nel volume qui recensito. Come recita il titolo, i dodici contributi ruotano intorno a due tematiche interconnesse (espressione delle emozioni e strategie narrative) e presentano studi discussi in workshop e conferenze organizzate presso università italiane e francesi fra il 2014 e il 2015.

Il volume si apre con un saggio di Simona Leonardi che riflette sul complesso rapporto fra narrazione e memoria nel racconto autobiografico orale. Richiamando il concetto bachtiniano di *cronotopo*, inteso come binomio indissolubile di coordinate spaziali e temporali, fortemente ancorate alla dimensione emotiva e valutativa del racconto, Leonardi sottolinea la compresenza di più piani spazio-temporali anche nell'intervista narrativa autobiografica: lo spazio-tempo attuale, in cui si svolge l'intervista, e le dimensioni spazio-temporali in cui si dipana il ricordo. Gli intervistati ricorrono a questa multiplanarità intrinseca per ripercorrere gli episodi più rilevanti della loro esistenza: in particolare quelle fratture esistenziali connesse con l'antisemitismo e la fuga dalla Germania nazificata, l'arrivo in Palestina e l'inizio di una nuova esistenza, il ritorno nella vecchia patria dopo il 1945. L'analisi si incentra in particolare sui processi mnestici relativi a esperienze traumatiche e sulla riflessione che i parlanti svolgono rispetto al processo di memorazione. Soffermandosi su diverse interviste, Leonardi evidenzia i mezzi linguistici impiegati dai parlanti per riattualizzare i ricordi e trasportare gli ascoltatori nello spazio-tempo passato: forme

deittiche ancorate allo spazio del racconto, imitazione della voce dei protagonisti per rendere più vivido il racconto, intervento di pause, anacoluti e parlato concitato per segnare i ricordi più drammatici e dolorosi. L'analisi linguistica mette in luce come il racconto produca una riattualizzazione delle emozioni vissute in momenti tragici e diventi momento di riflessione e di valutazione delle esperienze vissute. L'analisi dell'intervista a Gerda Levisohn-Marcus, unica della sua famiglia a sopravvivere all'internamento nel lager di Theresienstadt, mette a fuoco i diversi piani di elaborazione della memoria. A sessant'anni dagli eventi narrati il ruolo di "testimone morale" impone l'obbligo di un continuo rimemorare, cui si accompagna la riattivazione delle emozioni vissute: dallo strazio della deportazione alla sua dolorosa rievocazione nelle memorie scritte per il memoriale di Yad Vashem e, in maniera meno esplicita e più indiretta, nell'intervista rilasciata a Anne Betten. Nell'ultima parte del saggio Leonardi osserva il ruolo degli oggetti presenti nel momento attuale del racconto, come le lettere spedite dai parenti rimasti in Germania nell'intervista a Betty Kolath (p. 32 s.), che permettono alla narratrice di muoversi nello spazio-tempo presente e passato, richiamando alla mente il difficile momento del distacco e della morte dei genitori, oltre a fungere da "oggetti ponte" (p. 35) in grado di conservare il ricordo dei defunti. L'analisi di questa intervista coniuga con sapienza la dimensione narratologica e mnestica con lo scavo linguistico, rintracciando gli espedienti con cui l'intervistata dà voce al "parlato traumatico" (salti intonativi, anacoluti, espirazioni, pause, sintassi frammentata, ripetizioni). Nella conclusione Leonardi ricorda a ragione che il racconto dei sopravvissuti presuppone la presenza di un interlocutore disponibile all'ascolto: le testimonianze dei sopravvissuti non sono monologhi ma dialoghi che presuppongono un ascoltatore empatico.

Il contributo di Eva-Maria Thüne indaga i passaggi narrativi in cui gli intervistati ricordano il momento della separazione dai

[rec. di] Simona LEONARDI, Eva-Maria THÜNE, Anne BETTEN (a cura di), *Emotionsausdruck und Erzählstrategien in narrativen Interviews. Analysen zu Gesprächsaufnahmen mit jüdischen Migranten*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2016

genitori. Il titolo del contributo (*Abschied von den Eltern* ‘Congedo dai genitori’) rimanda al *pendant* letterario di questo doloroso atto di memorazione e di ricostruzione dell’identità individuale, vale a dire al racconto autobiografico di Peter Weiss (1961), la cui famiglia, di origine ebraica, emigrò in Svezia. Nel caso delle interviste scelte l’esperienza universale della morte dei genitori è resa forse ancora più dolorosa dall’assenza di notizie sull’effettivo destino dei genitori deportati e dunque dal venire meno delle pratiche comunicative e dei riti connessi con la celebrazione del trapasso. Per evidenziare lo stretto legame che intercorre fra risvolto individuale e simbolico del lutto, Thüne richiama dapprima alcuni passaggi tratti dalle memorie e dalle liriche di Hans Keilson, in cui emerge, attraverso la metafora dello “sprachloser Himmel” (p. 50), come la difficile ricerca dei genitori svaniti nel nulla si accompagni a un doloroso e pervasivo lavoro della memoria. Tracce di questo difficile processo mnestico, che innerva sotto traccia l’intera esistenza degli individui, si trovano anche nelle interviste del corpus, sia in risposta a specifiche domande delle intervistatrici, sia in forma di *small stories* (Bamberg 1999) intessute nel racconto di altri fatti. Attraverso questi inserti gli intervistati rievocano mondi e costellazioni sociali ormai scomparsi, infondendo all’intervista una *Spannung* che rende questo corpus, come già accennato, un preziosissimo documento storico a più voci. Nel contributo Thüne si concentra sulle realizzazioni discorsive del congedo dai genitori, un momento carico di emotività che alcuni intervistati preferiscono non verbalizzare, e che altri ricordano come momento vissuto, raccontato da altri o ricostruito a posteriori come ultimo incontro. Questi passaggi drammatici presentano caratteristiche linguistiche (segmentali e soprasedimentali) ricorrenti, che Thüne raduna sotto l’etichetta “trauerndes Sprechen” (‘parlare di dolore e di lutto’, p. 70). Il “trauerndes Sprechen” non è incentrato sulla

descrizione delle emozioni, ma sulla effettiva espressione delle emozioni tramite fenomeni non verbali, paraverbali e soprasedimentali ricorrenti. Fra gli indicatori di contestualizzazione per segnalare l’espressione di emozioni in questo particolare frangente narrativo si enucleano: colpi di tosse, espirazioni udibili, sospiri e altri “*Naturlaute*”; cumulo di indicatori (*clic*+inspirazione per esprimere fatica e intensità, respiro udibile e sospiro nei casi in cui chi parla cerca di controllare le emozioni che riaffiorano); correlazione fra indicatori paraverbali come l’inspirazione e l’apertura del segmento narrativo relativo alla deportazione dei genitori, seguita da una forte espirazione al termine della sequenza narrativa per segnalare il sollievo emotivo; l’allineamento fra *Naturlaute*, variazioni prosodiche, formulazioni, scelte lessicali marcate (Efraim Orni descrive in maniera indiretta la morte del padre come assassinio utilizzando il verbo *sterben* nella forma transitiva: *am 25.11 starb er oder s um s so zu sagen wurde gestorben*, p. 56); l’interazione con oggetti presenti nello spazio narrativo (nell’intervista a Berger la reticenza verbale è seguita da un colpo di mano sul tavolo). Nei casi analizzati emergono due aspetti rilevanti: da un lato la funzione liberatoria del racconto del trauma, probabilmente eseguito in queste interviste non per la prima volta e tuttavia vivificante; dall’altro la centralità della lingua materna (il tedesco), al contempo fulcro identitario e veicolo di connotazioni simboliche altamente problematiche. Ulteriore aspetto degno di nota di questo saggio è l’indicazione di un filone di ricerca non ancora esaurito, che mette a fuoco un aspetto a mio avviso centrale per questo corpus di interviste, ovvero la dimensione dialogica in cui il racconto si dipana e in cui si inserisce anche la gestione di questi passaggi particolarmente dolorosi da parte delle intervistatrici (p. 71).

Anne Betten riflette sul rapporto fra memoria familiare e individuale considerando

due corpora di interviste: il nucleo centrale dell'Israel Korpus (IS) e le interviste da lei condotte con i figli degli intervistati della prima generazione (ISZ). L'analisi si incentra sui passaggi in cui i figli degli emigrati riflettono su come i genitori hanno raccontato il loro doloroso passato e mette in luce, utilizzando l'approccio narratologico e di analisi del dialogo, alcune costanti che possono essere considerate tipiche del discorso intergenerazionale sulla memoria in questa costellazione di parlanti. Comune a tutti gli intervistati è il silenzio dei genitori sulle esperienze traumatiche vissute nella Germania nazionalsocialista e la costruzione di una Germania "pastorale" (p. 116) attraverso il racconto della felice infanzia tedesca. Nel processo di memorazione innescato dalle domande dell'intervistatrice emergono frammenti di memoria legati al trauma dei genitori e la consapevolezza della difficoltà di porre domande specifiche. Le testimonianze raccolte da Anne Betten confermano il postulato di Jean-François Lyotard, secondo il quale il silenzio è l'unica risposta possibile alla Shoah. Diversa è invece la rappresentazione del trauma nelle interviste alla prima generazione, direttamente colpita dalla discriminazione e dalla violenza nazista. Per non pochi intervistati, sottolinea Betten, giunti a un'età molto avanzata, l'intervista rappresenta l'occasione per ripercorrere gli episodi più traumatici di quegli anni bui che hanno inciso profondamente sulla loro identità. Le tecniche narrative (passaggio da narrazione a resoconto, rappresentazione linguistica delle vicende narrate da una prospettiva esterna all'io narrante ecc.) segnalano non soltanto la difficoltà di verbalizzare ricordi estremamente dolorosi ma anche il fatto che il trauma è stato in qualche modo elaborato e fa ora parte della dimensione biografica individuale. La distanza spazio-temporale, e dunque emotiva, dagli eventi permette a molti intervistati di trasformare i ricordi in narrazione e testimonianza viva, da consegnare all'intervistatrice tedesca, che diventa così figura di mediazione della memoria

individuale, cui vengono narrati episodi che i figli non hanno mai ascoltato. Secondo Betten questo tipo di meccanismo narrativo permette il travaso di fatti significativi del passato traumatico individuale anche nella memoria familiare: per gli Jeckes gli anni dell'infanzia dei figli erano orientati alla costruzione di un'identità israeliana; ora che questa identità è stata acquisita la vecchia generazione può rivelare il momento drammatico della sofferenza e della frattura identitaria vissuta all'arrivo nella *neue Heimat*.

I contributi successivi approfondiscono aspetti specifici della rappresentazione linguistica delle emozioni e analizzano le strategie narrative e linguistiche ricorrenti nel racconto della fuga e delle esperienze drammatiche vissute dagli intervistati.

Sabine Koesters Gensini analizza la concettualizzazione delle emozioni attraverso un'analisi di tipo lessico-statistico. La ricca analisi empirica, che prende le mosse dalle ricerche su lingua ed emozioni condotte da Fiehler (1990), mostra che le parole chiaramente legate alla denominazione delle emozioni (amore, odio, lutto, paura ecc.) sono relativamente poco frequenti e conduce l'autrice a riconoscere che il lessico delle emozioni in questo corpus è costituito da risorse che di per sé non designano emozioni: forme deittiche, lessemi che nello specifico co- e contesto assumono particolari connotazioni ecc. Di fronte alla complessità del tema di ricerca, Koesters Gensini riconosce alla sua analisi un valore esplorativo e formula la necessità di un approccio multiplanare al "lessico delle emozioni", da intendersi come insieme di diverse risorse linguistiche (prosodiche, lessicali, sintattiche e testuali).

Johannes Schwitalla ripubblica un saggio già apparso nel 2011 che si inserisce appieno nella tematica del presente volume. Il suo centro di interesse è l'analisi delle strategie con cui gli informanti organizzano la restituzione narrativa della fuga dalla Germania, caratterizzata nella maggior parte delle interviste selezionate da un susseguirsi di stazioni ed eventi avversi. L'analisi si

[rec. di] Simona LEONARDI, Eva-Maria THÜNE, Anne BETTEN (a cura di), *Emotionsausdruck und Erzählstrategien in narrativen Interviews. Analysen zu Gesprächsaufnahmen mit jüdischen Migranten*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2016

concentra soprattutto sui parametri della condensazione vs. racconto dettagliato, dello stile narrativo (resoconto oggettivo vs. racconto scenico) e sulla scelta degli informanti di focalizzare il racconto su un solo fatto o una sequenza di eventi. L'analisi di Schwitalla mette a fuoco in maniera paradigmatica i diversi andamenti tematici e propone una classificazione di tipi testuali utile per future analisi del corpus: resoconto sintetico, resoconto dettagliato senza e con illustrazione scenica, resoconto dettagliato con inserti narrativi e scenici, narrazione scenica. L'analisi della macrostruttura delle interviste è accompagnata dall'indicazione puntuale delle strategie linguistiche ricorrenti per i diversi stili narrativi. Anche qui, come nel successivo saggio di Haßlauer, le tecniche narrative e le scelte linguistiche sono messe in relazione con le diverse forme di costruzione identitaria connesse con la narrazione di queste drammatiche vicende.

Il saggio di Stefan Haßlauer prosegue idealmente l'analisi proposta da Schwitalla analizzando il racconto di fuga dalla Germania tramite il concetto di *agency*, inteso come insieme di mezzi linguistici con cui chi narra segnala il proprio controllo o la totale impotenza nei confronti degli eventi narrati (Bamberg 1999). Haßlauer indaga lo stretto intreccio fra *agency*, manifestazione delle emozioni e costruzione dell'identità in due racconti orali dell'Israel Korpus (Alice Schwarz-Gardos e Lisl Vardon), scelti al fine di far emergere un ampio spettro di mezzi linguistici funzionali a esprimere l'*agency*. Oltre alle ovvie differenze dovute ai diversi stili narrativi delle due informanti emergono anche tendenze interessanti quali il ricorso ai pronomi *wir* e *man* al posto di *ich* per la narrazione dei momenti più drammatici della fuga verso la Palestina. La rinuncia a raccontare il trauma dalla prospettiva individuale è spiegata da Haßlauer in modo convincente come strategia di costruzione di un racconto corale, tramite cui gli Jeckes, uniti da una comune sofferenza, si

riconoscono e solidarizzano. Qui emerge un ulteriore pregio dell'Israel Korpus, che si presenta non solo come cassa di risonanza per trasmettere il racconto alle future generazioni, ma anche per creare coesione all'interno del gruppo degli ebrei tedeschi e dei loro discendenti.

Il contributo di Irmtraud Behr mette a fuoco le funzioni narrative e interattive delle forme nominali della frase nell'intervista a Jehuda e Betty Ansbacher. Attraverso una meticolosa analisi degli enunciati privi di predicato verbale esplicito, Behr descrive le costellazioni discorsive in cui queste costruzioni trovano impiego: all'interno di segmenti narrativi le forme nominali vengono mobilitate per formulare aggiunte chiarificatrici, per correggere quanto detto precedentemente, per formulare una valutazione del fatto raccontato o, da parte dell'intervistatrice, per verificare la comprensione. Il narratore ricorre a queste strutture per sottolineare la drammaticità dei fatti narrati selezionando soltanto gli elementi salienti e per controllare l'intensità emotiva del fatto narrato. Un'ulteriore funzione di queste forme è quella di veicolare cambi di prospettiva nella narrazione. Secondo Behr queste costruzioni, grazie al loro basso livello di "granularità", permettono di ottenere un effetto narrativo di condensazione delle informazioni e conferiscono al racconto un'impressione di immediatezza, azzerando lo scarto fra tempo del racconto e tempo raccontato.

Il secondo saggio di Johannes Schwitalla pubblicato nel volume mette in luce l'importanza dell'Israel Korpus come strumento di custodia della memoria orale dei soprusi quotidiani subiti dagli ebrei durante il dodicennio nero. Schwitalla ricostruisce le forme di discorso riportato con cui gli intervistati rimettono in scena, nel corso della narrazione autobiografica, l'interazione con le SS e altri rappresentanti del regime: le frasi ricorrenti dei sadici *Lagerkommandante*, le forme di allocuzione con funzione

denigratoria negli uffici della Gestapo, l'uso dell'imperativo e di ripetuti accenti forti nell'interrogatorio di Eichmann a Eva Michaelis-Stern, responsabile della *Jugendajlia* e sorella di Günter Anders. Di grande interesse il confronto con le memorie scritte di Viktor Klemperer, in particolare i resoconti delle interazioni fra ebrei e rappresentanti delle istituzioni, da cui emergono tratti comuni (il comportamento ambivalente, oscillante fra odio e momenti di empatia, della Gestapo) e divergenze (a livello stilistico Klemperer, abile narratore, si sofferma sulla descrizione dei tipi umani e ricorre a forme ellittiche che accelerano il ritmo della narrazione).

Anne Larroy-Wunder analizza il multiforme insieme di risorse utilizzate dagli intervistati per svolgere il lavoro di intersoggettivizzazione, particolarmente complesso in un tipo di testo come quello della narrazione autobiografica. Attraverso appelli alla capacità di immaginazione delle interlocutrici con i verbi *vorstellen* e *verstehen*, indicatori di vaghezza come *so* e commenti metadiscorsivi, gli intervistati riflettono sul processo mnestico e si adoperano affinché l'interlocutrice possa comprendere la loro ricostruzione narrativa di fatti e oggetti. Attraverso l'analisi puntuale di queste strategie riflessive Larroy-Wunder mette in evidenza un tratto ricorrente nelle interviste dell'Israel Korpus: la costante ricerca di empatia fra i partecipanti alla narrazione, che nella dinamica conversazionale si traduce in una costante ricerca della corretta formulazione, adeguata all'orizzonte di conoscenze dell'interlocutore e alle sue reazioni rispetto a quanto narrato.

Il saggio di Giorgio Antonioli indaga le tecniche linguistiche utilizzate dalle intervistatrici per segnalare, in maniera più o meno indiretta, la comprensione di quanto detto dall'interlocutore. L'interazione fra intervistati e intervistatrici nell'Israel Korpus è un tema poco studiato, ma di grande centralità per questi dati, concepiti anche per assicurare la trasmissione della memoria intergenerazionale sulle storie di emigrazione

degli Jeckes. Applicando in maniera convincente gli studi sulla "grammatica della comprensione" di area tedescofona (Deppermann/Helmer 2013) ai dati dell'Israel Korpus, Antonioli si sofferma su tre indicatori di documentazione preventiva della comprensione (i connettori *und*, *also* e *dann*), indagandone frequenza e funzioni interattive volte alla gestione delle asimmetrie di conoscenza. Attraverso un paragone con i dati del *Visual History Archive* mostra lo stile essenzialmente diverso delle intervistatrici dell'Israel Korpus, maggiormente improntato alla ricerca dell'empatia e alla co-costruzione delle vicende narrate.

Attraverso un approccio storico-sociale Patrick Farges mette in luce le potenzialità di ricerca insite nell'Israel Korpus come archivio di *Oral History* indagando i frammenti narrativi in cui gli intervistati di sesso maschile riflettono sulle emozioni collegate al ricordo del loro processo di crescita come ebrei-tedeschi. In particolare, Farges riflette sulle forme di autorappresentazione e di costruzione identitaria che emergono dalle interviste autobiografiche del corpus e dalla narrazione di episodi legati alla gioventù in Germania, caratterizzata da differenti modelli di virilità: quello egemonico del giovane tedesco e quello dei movimenti giovanili ebraici e sionisti nella Germania degli anni Venti e Trenta. Nelle interviste emerge anche il ricordo del difficile rapporto fra corpo, identità di genere e antisemitismo, caratterizzato da un lato da soprusi e violenze quotidiane, dall'altro dall'indifferenza dei pari. L'approccio di Farges, che mette in relazione il tempo macrostorico e biografico con l'analisi delle emozioni legate allo sviluppo dell'identità di genere e alla crescita individuale, permette di individuare all'interno del corpus diverse modalità di memorazione delle emozioni collegate con il processo di "Mannwerdung".

Il volume si conclude con un secondo saggio di Anne Betten (anche in questo caso si tratta di seconda pubblicazione), dedicato alle biografie linguistiche dei rappresentanti della seconda generazione di migranti ebrei di

[rec. di] Simona LEONARDI, Eva-Maria THÜNE, Anne BETTEN (a cura di), *Emotionsausdruck und Erzählstrategien in narrativen Interviews. Analysen zu Gesprächsaufnahmen mit jüdischen Migranten*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2016

origine tedesca in Israele. Lo studio si basa su un corpus di 62 interviste ai figli degli intervistati della prima generazione (disponibili online sul sito del DGD: <http://dgd.ids-manheim.de>, Korpus ISZ), interrogati circa il loro atteggiamento verso la lingua tedesca, il bilinguismo tedesco-ivrit e la *Heimat* tedesca dei genitori. Betten ricostruisce il rapporto fra lingua e identità così come emerge dalle narrazioni di questi informanti, cresciuti con il tedesco come lingua familiare e confrontati con il sentimento di vergogna determinato da questa identità linguistica e culturale nella società israeliana del secondo dopoguerra. L'analisi mette in luce i diversi destini del tedesco come lingua di comunicazione in questo gruppo di parlanti – dalla conservazione del tedesco parlato fino alla perdita della competenza linguistica attiva – nel quadro di una generazione che ha fondato la propria identità nazionale e individuale sulla scelta del monolinguisimo. A conclusione del saggio Betten osserva che negli ultimi anni la società

israeliana, prendendo atto delle sue radici multiculturali, mostra un atteggiamento di apertura verso le molteplici tradizioni linguistiche e culturali che la caratterizzano. Questo non significa che il tedesco – lingua familiare o lingua seconda dei rappresentanti della seconda generazione – possa conservare questo status nella terza e nella quarta generazione, per le quali esso è ormai rilevante soltanto come lingua straniera.

Come si evince da quanto descritto, il giudizio complessivo sul volume è decisamente positivo: i saggi che lo compongono offrono un'idea quanto mai chiara delle potenzialità di ricerca ancora insite in questo corpus e ciascuno di essi, nell'ambito del quadro teorico-metodologico selezionato (analisi narratologica, analisi conversazionale, indagine storico-sociale ecc.), mette in luce aspetti ancora inesplorati di questa base di dati centrale per la storia della lingua e della cultura tedesche del XX secolo.

## BIBLIOGRAFIA

- Bamberg, Michael. 1999. Is there anything behind discourse? Narrative and the local accomplishment of identities. *Challenges to Theoretical Psychology* 67, 220-227.
- Betten, Anne & Miryam Du-nour (Hgg.) unter Mitarbeit von Monika Dannerer. 2000. Sprachbewahrung nach der Emigration – Das Deutsch der 20er Jahre in Israel. Teil II: Analysen und Dokumente (Phonai 45). Tübingen: Niemeyer (mit CD).
- Betten, Anne (Hg.) unter Mitarbeit von Sigrid Graßl. 1995. Sprachbewahrung nach der Emigration – Das Deutsch der 20er Jahre in Israel. Teil I: Transkripte und Tondokumente (Phonai 42). Tübingen: Niemeyer (mit CD).
- Deppermann, Arnulf & Henrike Helmer. 2013. Zur Grammatik des Verstehens im Gespräch: Inferenzen anzeigen und Handlungskonsequenzen ziehen mit *also* und *dann*. *Zeitschrift für Sprachwissenschaft* 32(1), 1-39.
- Fiehler, Reinhard. 1990. Kommunikation und Emotion. Theoretische und empirische Untersuchungen zur Rolle von Emotionen in der verbalen Interaktion. Berlin/New York: de Gruyter.
- Fix, Ulla. 2010. Sprachbiografien als Zeugnisse von Sprachgebrauch und Sprachgebrauchsgeschichte. Rückblick und Versuch einer Standortbestimmung. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 40/160, 10-28.







Luca BAGETTO

*San Paolo: l'interruzione della legge.*

*Rinascita, salvezza, eccezione, esodo*

Milano, Feltrinelli, 2018, 174 p.

ISBN 978-88-07-22709-7

---

Pino MENZIO

Si tratta di un lavoro di grande profondità e impegno teorico, ricco di un'ampia serie di riferimenti ad ambiti quali la storia e la critica delle religioni, la teologia biblica, la filosofia politica otto-novecentesca e contemporanea (con particolare attenzione al pensiero di Massimo Cacciari, ma con avvertibili prese di distanza da quello di Roberto Esposito e di Giorgio Agamben), la psicoanalisi lacaniana. Risultano chiare alcune linee di forza che percorrono il testo, il cui punto di partenza non sembra peraltro il presente politico, ma una specifica posizione teorico-teologica (o filosofico-biblica), assai meditata, approfondita e partecipata. In primo luogo, l'autore riconduce idealmente la globalizzazione (con il suo universalismo fondato sulla pratica economico-finanziaria, sui c.d. valori del mercato, la deterritorializzazione, la mescolanza delle culture, la perdita di orientamento ecc.), all'impianto culturale dell'ellenismo. Per altro verso, riconduce idealmente il pensiero critico-utopico e rivoluzionario, oggi dichiaratamente ostile alla globalizzazione (partendo dall'hegelo-marxismo di Lukács, Bloch e in parte di Benjamin, e giungendo fino al comunismo ermeneutico di Gianni Vattimo) al pensiero gnostico.

Date queste coordinate di fondo, il volume, contrapponendosi alle interpretazioni teologiche più diffuse, individua San Paolo come il più netto antagonista storico e teorico dello gnosticismo, proprio perché il suo messaggio respinge l'integrale ripulsa gnostica del mondo in chiave di perfettismo. Paolo infatti afferma che la trasgressione o

negazione della legge è interna alla legge stessa, giacché Cristo nega la legge ebraica, ma restando al suo interno: posizione che così individua il tema centrale della libertà *nella* legge, ovvero il mistero dell'anomia. In base a tale interpretazione, il celebre *katéchon* della Seconda lettera ai Tessalonicesi non è, come risulta dalla traduzione ufficiale del testo proposta dalla CEI, l'istituzione sociale "che trattiene" la trasgressione carismatica di Cristo, che impedisce la sua manifestazione (in buona sostanza, l'impero romano come Anticristo); ma è ciò "che trattiene", che tiene avvinti gli umani presso questa compresenza di legge e trasgressione – è anzi questa stessa compresenza: "Il *katéchon* è l'elemento della legge (ciò che ci lega, ciò che trattiene e dà forma) fondato sull'interruzione carismatica del Messia" (p. 106), è ciò che prepara la grazia della misericordia e dell'interruzione della legge. È, in ultima analisi, lo stesso Cristo e/o la Chiesa come sua immagine o espressione.

Questa contrapposizione Paolo-gnosticismo è il nucleo, propriamente teologico, in cui pulsa il cuore vivo del volume di Bagetto. San Paolo vi rappresenta infatti la possibilità di comprendere in modo nuovo la composizione millenaria del carisma e dell'istituzione, grazie all'attento esame di una vicenda che, storicamente, si è configurata anche come il confronto tra la struttura razionale, greca, del cristianesimo, e il volontarismo carismatico agostiniano. Lungo questa linea, il rapporto tra la legge e la sua interruzione è sviluppato in profondità da Bagetto guardando al tema kierkegaardiano

dell'eccezione, e cercando di comprendere a fondo l'autore di *Aut-aut* in base alla sua ispirazione fondamentale, che è paolina. L'analisi della composizione tra la continuità dell'istituzione e la discontinuità della fede così proposta, però, risente anche delle riflessioni del luterano Bonhoeffer; e a tale quadro teorico, grazie agli apporti di Jacob Taubes, si aggiunge anche l'aspetto razionale della critica biblica del mito. Non da ultimo, la prospettiva di Baggio sembra risentire da vicino dell'ontologia della libertà di Pareyson: nella quale, dalla tesi di un fondamento infondato, deriva che qualsiasi potere è interrotto già nel suo concetto, e che la legge si configura come possibilità della libertà.

Molto interessante risulta quindi la contrapposizione, più volte evidenziata, tra istituzioni politico-sociali e flusso innovativo (cioè stato nascente, grazia, carisma, rivoluzione ecc.); cui al contempo, però, si aggiunge la parallela difesa delle istituzioni contro l'accusa, sostanzialmente anarchica, di essere sempre e comunque una forma di costrizione, di sopruso, di repressione. Tale difesa si ricollega alla proposta teorica di Massimo Recalcati sull'interpretazione della composizione di legge e godimento in Lacan – proposta peraltro spinta, da Baggio, più in direzione di Kierkegaard che di Foucault. Ma soprattutto, ancora una volta, la conciliazione o composizione suggerita tra la legge e la sua interruzione (cioè tra l'istituzione e il carisma, tra i potenti del mondo e il Messia) opera nel senso che l'interruzione è in realtà una parte, un momento della legge – il che lascia aperta, nel lettore, la domanda se (e come) tale momento di svolta possa guardare ad un nucleo di senso eventualmente posto “più avanti” o “fuori”: un punto di fuga o *vanishing point* che governa il tutto ma non c'è, non è lì, è altrove – una *x* che in ogni caso, per Baggio, non è il benjaminiano tempo messianico posto al di fuori della storia, ma è Cristo come fondamento abissale, come Legge che interrompe se stessa.

La composizione o conciliazione tra la legge e la sua interruzione, così individuata in linea storica e teorica, incontra diverse

attualizzazioni pienamente condivisibili. Innanzitutto è assai convincente, in termini psicologici, l'esclusione sia della posizione di Kant (con la sua disciplina ferrea richiesta dall'imperativo categorico) sia di quella di Sade (con la sua negazione sistematica di qualsiasi legge, nella costante trasgressione di ogni limite): entrambe sono infatti, in modo speculare, forme di schiavitù, nuclei di un'obbedienza assoluta e accecante. Ancora, escludere il perfettismo gnostico implica, in linea di principio, respingere la buona coscienza di chi “sa” di essere dalla parte della legge, e quindi può proiettare il negativo fuori di sé, sugli altri, gli avversari, i nemici ritualmente trasformati nelle più radicali incarnazioni del male. Ugualmente convincente, in termini umani, la proposta di interrompere la cogenza astratta e inflessibile della legge con la grazia, la misericordia, il perdono, l'amore per il mondo: posizione che talvolta è connotata da Baggio nei termini del femminile, ma che è fondata soprattutto sull'accettazione (cristologica) della debolezza e dell'abbandono, che ci rende capaci di tener conto della limitatezza, fragilità, caducità, vulnerabilità di ogni persona. Molto condivisibile, in termini affettivi e al contempo micrologici, è anche l'attenzione alla prosaicità dei piccoli gesti quotidiani dell'amore, a quelle minori ma consistenti fedeltà che segnano il passaggio dalla fase estatica del rapporto erotico alla sua maturità.

La vera sfida concettuale intrapresa da Baggio è però l'attualizzazione del contrasto Paolo-agnosticismo in termini politici. Questo perché, se gli gnostici vengono avvicinati ai rivoluzionari di oggi, San Paolo rischia, per simmetria, di essere rubricato entro un generico riformismo, se non nell'ambito della più tradizionale passività politico-sociale (“Il nostro amore per il mondo, nella sua debolezza, dev'essere addirittura superiore al nostro desiderio di cambiarlo”, p. 116). È un rischio che sembra individuare lo stesso autore, quando nota che “la retorica politica corrente non sa vedere in questo programma paolino nient'altro che una moderazione

[rec. di] Luca BAGETTO, *San Paolo: l'interruzione della legge. Rinascita, salvezza, eccezione, esodo*, Milano, Feltrinelli, 2018

centrista e borghese. Ma bisogna dire, semplicemente, che non sa quel che dice” (p. 134). Questa sfida suggerirebbe forse, però, di esemplificare o concretizzare più da vicino temi quali la trasgressione interna alla legge, la libertà *nella* legge ecc.: operazione indubbiamente non semplice, e certo eccedente i compiti specifici di una riflessione a carattere teoretico. In tal senso, richiamare il *mistero* religioso dell’anomia è certo pertinente; ed è ben vero che tale *mistero* non è un esoterismo mistico impolitico (Paolo infatti lo chiama così per contrapporsi alla retorica gnostica del mistero riservato agli illuminati, mentre la fede nel Messia crocifisso è una apocalisse *in senso etimologico*, ovvero una rivelazione per tutti, e quindi innanzitutto per i poveri e gli ultimi). Tuttavia, proprio in tal senso, una definizione più concreta della trasgressione interna alla legge permetterebbe di dare alla polemica anti-agnostica, ovvero anti-rivoluzionaria e antimarxista, del volume un profilo più marcato ed efficace. Anche la presa di distanza dal dandismo anarchico degli gnostici (pp. 69-70, 96) delinea sullo sfondo o in controtela una posizione che, se non meglio specificata, rischia forse (contro ogni intenzione dell’autore, e tradendo il nucleo profondo del suo pensiero) di essere letta come vicina a tale dandismo: una sorta di anarchismo confessionale o religioso certo compassionevole ma arbitrario, occasionale, interruttivo di leggi e convenzioni in modo soggettivistico o estetistico.

In altri termini, si ha l’impressione che la sfida intellettuale, la vera produttività *non-teorica* (o *post-teorica*) dell’intuizione di partenza di Bagetto stia appunto nella specificazione concreta della trasgressione interna alla legge: un nucleo concettuale, simbolico o metaforico che funziona pienamente nel contesto religioso di partenza, e che però non si esplica con analogia immediatezza nell’ambito dell’attualità politica – una sfida di cui lo studioso è pienamente all’altezza e che, se colta, darebbe al suo lavoro un profilo definitivo, e per certi

versi dirompente. Concretizzare “un modello costituzionale che apra la possibilità rivoluzionaria del nuovo” (p. 151), “una trasgressione non delinquenziale, ma istituzionale” (p. 90), ovvero “un’esperienza di infedeltà alla propria legge, e non già delinquenziale, ma giuridica, *costituzionale*” (p. 99) è certo un compito complesso, se non impervio: e tuttavia è appunto qui, in senso nietzscheano, la grande scommessa, il salto filosofico in avanti. Si tratta infatti di declinare “una legge che ospita in sé la trasgressione. [...] La legge non è la garanzia di un ordine, la trasgressione non è la garanzia di una liberazione. Non c’è garanzia” (p. 98) – dove tale mancanza di fondamento va insieme con il proposito, tanto ricco quanto profondo, di essere fedeli al proprio posto con una volontà altra. Non da ultimo, come conseguenza solo apparentemente minore, dar corpo e vita a queste tesi potrebbe ampliare le possibilità di consenso filosofico al lavoro di Bagetto: che, per come si configura ora, sembra far dipendere le proprie fortune dall’alternativa secca accordo/disaccordo con le posizioni di Pareyson, più che dall’adesione alle sue promettenti applicazioni in ambito politico, legislativo, sociale o umanitario.

Ad esempio, è del tutto condivisibile la proposta teorica “di una legge per i poveri, cioè per coloro che da una garanzia dell’esistente hanno solo da soffrire. La legge per i poveri è la possibilità di una legge che non sia una condanna” (p. 140): posizione dagli sviluppi particolarmente interessanti, la cui esplicitazione più concreta permetterebbe di tutelarla da potenziali rischi come quello della dichiarazione di principio (qualsiasi politico del mondo, a partire da George W. Bush con il suo *compassionate conservatism*, sarebbe in fondo d’accordo) o del rinvio eventualmente elusivo alla dimensione dell’ineffabile (in effetti si prosegue subito: “È il mistero dell’anomia”). Lo stesso si può dire per affermazioni come “l’escluso dalla legge, il singolo, con la sua eccezione, di fronte alla legge è sempre povero e senza tutela, e non può riceverla in un contesto di

normale normativa. La normalità dei valori è posta per escludere” (p. 142): tesi forte e condivisibile, che andrebbe forse tutelata dal pericolo che questo “singolo [...] povero”, più che il disoccupato, l'emarginato, l'anziano con la pensione sociale cui in realtà Bagetto guarda, possa essere letto in chiave di astrazione teorica, come la filosofica “singolarità insostituibile e quindi non idealizzabile” (p. 162), come l'eccezione che Kierkegaard contrappone all'universale; e che in gioco possa parere soltanto, in termini puramente teorici, “il problema di una universalità che non neghi il singolo con la sua eccezione; la questione di un singolo che non demonizzi l'esistente” (p. 142).

Tali sviluppi di grande interesse e profondità, insieme con la suggestione, il desiderio o l'istanza di una loro esplicazione più concreta, percorrono tutto il volume. Così, ad esempio, “si tratta [...] di individuare nella legge non solo il riconoscimento e la conservazione dell'esistente, ma anche la capacità del nuovo, e lo spazio dell'espulso. Si tratta di aprire, nel tempo effettivo della vita quotidiana, la possibilità della vita nuova e dell'eccezione rispetto alla normalità” (p. 129). Ora, tale “vita nuova” (che però, come vedremo, pare non solo lemmaticamente vicina all'“uomo nuovo” marxista) è descritta in modo abbastanza stabile: o in termini religiosi, in quanto scelta di seguire Cristo come uomo della mancanza e dell'abbandono da parte del Padre; o in termini psicoanalitici, come entrata in contatto “con la singolarità eccezionale del proprio desiderio e con la sua singolare tensione con l'universalità della legge” (p. 57). È ben vero che, in linea generale, tanto la psicoanalisi quanto la fede respingono l'opposizione di un interno ad un esterno, e quindi escludono che la propria opzione implichi una sorta di uscita dalla politica; e tuttavia nei due casi, per quanto saldamente argomentati e partecipati, prevale pur sempre la dimensione interiore, lasciando eventualmente deluso il lettore che cerchi una loro declinazione esterna, nello spazio dell'azione politica diretta.

A fronte della serietà e dell'impegno teorico dell'impostazione generale del volume, marcatamente contrappositivo rispetto alla tradizione hegel-marxista, può parere un po' temerario tentare qui di difendere il pensiero critico-rivoluzionario, o meglio evidenziare un suo latente parallelismo rispetto alla tradizione ebraico-cristiana seguita da Bagetto; e ciò, con ulteriore audacia, proprio in quanto entrambi paiono latori di un'esigenza utopica, di un rinvio ad un tempo messianico posto fuori della storia, uno spazio destinato ad accogliere l'umanità redenta – spazio utopico-messianico che, nel marxismo, è pur sempre un'immagine secolarizzata del Paradiso religioso. Preme, di ciò, abbozzare una dimostrazione in termini anche letterari. In tal senso, per il primo Benjamin, la “pura lingua” del *Compito del traduttore* (1923) – luogo messianico della conciliazione e integrazione di tutte le lingue nell'unica lingua vera, in cui tutte le contraddizioni saranno placate – è a tutti gli effetti la nominazione adamitica dell'Eden del saggio *Sulla lingua in generale* del 1916, a sua volta chiara immagine della parola poetica. Ma questa coincidenza letteraria (cioè letterariamente testimoniata e garantita) della fine escatologica con l'inizio dei tempi è anche un grande tema della poesia di Ungaretti: che nell'*Allegria* teorizza (e pratica) una parola poetica edenica e aurorale, uno spazio espressivo luminoso e sorgivo che poi, nelle ultime raccolte (*La Terra Promessa*, *Il Taccuino del Vecchio*), si declina esplicitamente come luogo di speranza, salvezza, *pietas*, conservazione memoriale di ciò che è andato perduto – come indice e testimonianza di un oltre-tempo di redenzione religiosa, posto fuori della storia.

Ora, se nell'agnostico Benjamin come nel cattolico Ungaretti l'immagine mitica del Paradiso futuro è l'Eden, ben si può capire come il percorso di salvezza possa esser visto anche come un ritorno: un ritorno a casa che è al contempo, inevitabilmente, un esilio da tale casa. In termini propriamente umani, quindi, l'esodo (il viaggio verso la Terra Promessa) non sembra muoversi verso l'astrazione, cioè

[rec. di] Luca BAGETTO, *San Paolo: l'interruzione della legge. Rinascita, salvezza, eccezione, esodo*, Milano, Feltrinelli, 2018

“verso uno spazio più vasto e astratto” (p. 24) che è immagine della globalizzazione, ma piuttosto verso la speranza. Quanto più, infatti, si sperimentano la mancanza, l’abbandono e la fragilità, tanto più, per non cadere nella disperazione, si è costretti a fare appello alla speranza (se si vuole, all’illusione leopardiana): speranza/illusione certo incarnata in aspettative concrete, ma che ha probabilmente bisogno di uno sfondo ideale più ampio, di un orizzonte teorico capace di sostenerla e legittimarla. Si può supporre che il pensiero tragico, nel diminuire o respingere tale orizzonte, nonostante ogni presa di distanza dall’orizzontalismo di pensatori come Vattimo, acceda anch’esso ad una posizione, se non immanentista, almeno tendenzialmente cenotica: che rischia nei fatti di stemperare, occultare o dissolvere il Totalmente Altro in una dimensione storica o mondana. La prospettiva verticale e religiosa, centrale nel lavoro di Bagetto, guarda appunto verso l’alto, e non può non implicare un’apertura alla salvezza ultraterrena, a una realtà ideale posta, ancora una volta, fuori della storia. Ma se si tiene davvero conto di ciò, la si scopre in certa misura parallela, se non pericolosamente vicina, al messianismo utopico marxista.

Così, se non ci inganniamo, il lavoro di Bagetto sembra mettere in campo diverse strategie per esorcizzare questo parallelismo, certo giudicabile come una *liaison dangereuse*, ma anche come una positiva e produttiva convergenza: a) il ricorso a raffigurazioni del marxismo e della *Kulturkritik* che paiono anch’esse segnate dal “vento impetuoso dell’astrazione”, un po’ caricaturali nel tratteggiarne la totale inattività: e che tuttavia sembrano mirare a manifestazioni da lungo tempo marginali o inattuali; b) un’accesa contestazione del loro narcisismo in termini schiettamente lacaniani, che pare aggiornare in chiave psicoanalitica la tradizionale apologetica anti-pagana che, forse un po’ contraddittoriamente, si faceva beffe della presunzione degli avversari in nome della propria umiltà; c) l’esclusione pratico-teorica di entrambi i fuochi finali del

parallelismo in esame, cassando la dimensione di speranza e di redenzione anche dal cristianesimo: di essa, in effetti, il lavoro di Bagetto non parla, forse in applicazione di una tendenza più generale del pensiero tragico. E tuttavia, già all’interno di quest’ultimo è possibile individuare qualche traccia a sostegno del parallelismo in questione: guardando in particolare a Cacciari, “pensatore europeo della questione della decisione”, che ha saputo introdurre nella teoria politica “le istanze scomode e ineludibili della interruzione dell’orizzontalismo” (pp. 146-147). Proprio in merito alla decisione, infatti, se si guarda ai significati che i dizionari di latino danno del verbo *de-cido*, si hanno ai primi due posti, rispettivamente: tagliare, troncare, interrompere; e condurre a termine, completare, decidere (ovvero, con Bergson, dare un taglio che produce l’ecatombe di tutti i possibili: perché la de-cisione è appunto, etimologicamente, un taglio che fa irrompere nella continuità un’interruzione di cui non si può dar conto fino in fondo). Ma una vera sorpresa è rappresentata dal terzo significato del verbo *de-cido*: aggiustare una questione, accordarsi, venire a un accomodamento, patto, transazione o conciliazione. Tale gesto (anti-tragico) di mediazione è appunto ciò che lavora su quanto è comune, prevenendo o sanando le ferite, i tagli, i traumi, le reciproche demonizzazioni, le contrapposizioni di principio: metafore o esperienze cui istintivamente, anche in sede politica, risulta difficile dare una valenza positiva, e che al contrario domandano di essere curate.

Come si vede, grazie alla sua serietà argomentativa, all’impegno teorico e alla costante apertura alle questioni davvero fondamentali, il lavoro di Bagetto promette al lettore un’ampia messe di sviluppi. In conclusione, se ne vogliono evidenziare ancora due. Innanzitutto, l’ipotesi che la debolezza del Messia possa valere come paradigma di una possibile, ed auspicabile, debolezza delle costituzioni politiche: non nel

senso, più immediato, che esse debbano tener conto della fragilità dei propri cittadini, in particolare i più emarginati e diseredati; ma che debbano tener conto anche della fragilità propria, a fronte dello strapotere delle forze economiche e finanziarie sovranazionali – e quindi, si direbbe, debbano gradualmente devolversi in entità politiche superiori. Ma soprattutto, è davvero interessante pensare che un efficace modello della trasgressione interna alla legge possa essere dato dal passaggio dalla lingua normale a quella poetica. In tale trasmutazione, infatti, gli elementi lessicali e i dati grammaticali e sintattici rimangono sostanzialmente gli stessi; e tuttavia si transita a un livello di significazione superiore e al contempo più profondo, diverso ma già in qualche modo contenuto nello stato precedente – con un evento del nuovo che, però, non vede aggiungersi degli elementi nuovi, ma piuttosto si compie in un salto verso l'alto, in direzione di un ordine altro. Questa ipotesi corrisponde chiaramente ad uno dei temi centrali del volume di Bagetto, quella contrapposizione orizzontale/verticale (immanenza/trascendenza) che, come abbiamo visto, lo innerva in profondità, e ne rappresenta forse il nucleo teorico generativo. La dimensione verticale è infatti costitutiva

dell'esperienza artistico-letteraria, non a caso variamente declinabile come irruzione del senso, aumento d'essere, apertura alla trascendenza, nucleo di orientamento nella molteplicità del reale, indice di un tempo messianico (e quest'ultima variante, espressa in termini schiettamente benjaminiani, emerge anche nella poesia di Ungaretti). Proprio questa irruzione di senso, ovviamente mai garantita, indebolisce l'ipotesi che si possa davvero teorizzare un'uniformità o una lacuna dei segni, un flusso piatto in cui non ci si ferma su nulla, perché tutto in fondo è equivalente. Per altro verso, tali declinazioni dell'esperienza artistico-letteraria possono sembrare enfatiche, o frutto di automatismi del pensiero; ma in fondo corrispondono all'esperienza del normale lettore o fruitore, che si ferma su un'opera artistica o letteraria proprio perché è diversa dal manuale di istruzioni, dalla cronaca giornalistica, dall'immaginario televisivo o dal discorso quotidiano, senza nulla togliere ad essi. Non da ultimo, tale riserva di senso ulteriore, nella sua costitutiva apertura ad una dimensione altra, eccedente o trascendente, potrà forse compensare la mancanza di verticalità (o l'eccesso di orizzontalismo) della politica corrente.



Jasmina Stojković, Katarina Zavišin  
*Italiјansko-srpski, srpsko-italijanski rečnik*  
*za osnovnu i srednju školu*  
Beograd, Zavod za udžbenike, 2016, 946 p.  
ISBN 978-86-17-19389-6

Olja PERIŠIĆ

Il dizionario *Italiјansko-srpski/srpsko-italijanski*<sup>1</sup> (Italiano-serbo/serbo-italiano), a cura di Jasmina Stojković e Katarina Zavišin, è stato pubblicato nel 2016 dalla casa editrice *Zavod za udžbenike* di Belgrado. La sezione italiano-serba (L2-L1) annovera oltre 5.000 voci, mentre in quella serbo-italiana (L1-L2) sono oltre 4.500. Come si legge nell'introduzione, il maggior numero di lemmi in L2-L1 è dovuto all'approccio seguito, che dà la precedenza allo sviluppo delle abilità ricettive dell'apprendente rispetto a quelle produttive. Le due autrici precisano inoltre che il criterio di selezione del lessico si basa sulla frequenza delle parole in entrambe le lingue, in relazione al loro uso nella comunicazione quotidiana. Come indicato nel sottotitolo<sup>2</sup>, destinatari del dizionario sono gli studenti delle scuole primarie e secondarie di primo e secondo grado, mentre nell'introduzione si precisa che esso può risultare adatto a tutti coloro che studiano italiano come lingua straniera. È noto, poi, che la lingua serba si avvale di due alfabeti, cirillico e latino, seppur con una certa prevalenza del primo: per tale ragione, ai fini della compilazione di quest'opera il serbo è reso in cirillico, scelta che limita in parte il target dei possibili fruitori.

La microstruttura del dizionario segue il profilo A (Marello 1989: 78):

<sup>1</sup> Tutti gli esempi in serbo sono stati traslitterati dall'alfabeto cirillico all'alfabeto latino per facilitarne la comprensione.

<sup>2</sup> *Za osnovnu i srednju školu.*

Profilo A **Lemma**, *accezione 1*: traducenti, esempi; traducenti per usi estensivi e figurati, esempi e talvolta modi di dire, collocazioni; *accezione 2 ... n*: come sopra. FRASEOLOGIA: modi di dire, proverbi, collocazioni, espressioni colloquiali; [...]

Dopo ogni lemma viene indicata la sigla per la parte del discorso cui la parola appartiene e che nella sezione italiano-serba è in italiano (*s.f., s.m., agg., avv., v.tr.* ecc.), mentre in quella serbo-italiana è in serbo (*ž., m., prid., pril., gl.*).

Se presente, la forma irregolare è riportata tra parentesi:

**uovo** *s.m. (pl. le uova)* jaje

Se un sostantivo maschile ha forma femminile, come nel caso di alcune professioni, tra parentesi è indicata la desinenza:

**professore** *s.m. (f. –essa)* profesor

Per specificare il registro di una parola o per dare un'informazione in più circa il suo utilizzo vengono aggiunte glosse tra parentesi: *obično u govornom jeziku, u žargonu, u sportu, posle određenih glagola uz infinitiv*<sup>3</sup> ecc.

Le voci seguono l'ordine dell'alfabeto latino nella prima sezione del dizionario e

<sup>3</sup> Di solito nella lingua parlata, negli usi gergali, nello sport, dopo determinati verbi seguiti dall'infinito.

l'ordine dell'alfabeto cirillico nella seconda sezione.

La parte dedicata alla fraseologia non sempre è separata dal significato del lemma. Le espressioni figurate, le locuzioni o i modi di dire sono riconoscibili perché indicati con (*fig.*).

Non sono stati specificati i criteri che hanno determinato l'ordine delle accezioni, illustrate con almeno una frase costruita seguendo i criteri esposti nell'introduzione e che illustreremo più avanti. Nella scelta del lessico si è data precedenza tanto alle nozioni culturali ed enciclopediche, quanto alle espressioni tratte dall'uso quotidiano e adatte all'età degli studenti, senza per questo trascurare i proverbi e i fraseologismi.

Nella conclusione della parte introduttiva sono state inserite schede tematiche dedicate all'alfabeto italiano, ai numerali cardinali e ordinali, alla trascrizione fonetica dei suoni italiani con esempi di pronuncia, alle abbreviazioni utilizzate nel dizionario e ai principali toponimi internazionali e italiani insieme agli etnonimi degli abitanti delle regioni italiane.

La sezione L2-L1 rivela un'impronta dichiaratamente didattica: qui il lessico serve talvolta a rendere più chiari alcuni aspetti grammaticali, come per esempio facilitare l'apprendimento dei pronomi possessivi. Di un lemma di base (*mio*) vengono riportate tutte le forme, distinte per genere e numero, contrassegnando in due voci separate l'aggettivo dal pronome, anche se la differenza è solo a livello sintattico:

*mio, mia, miei, mie<sup>1</sup> agg. moj, moja, moji, moje; svoj, svoja, svoji, svoje: Hai visto i miei occhiali? Da li si video moje naočare? [...]*

*mio, mia, miei, mie<sup>2</sup> pron. moj, moja, moji, moje; svoj, svoja, svoji, svoje: È questa la tua borsa? – No, la mia è gialla. Da li je ovo tvoja torba? – Ne, moja je žuta [...]*

Per i dimostrativi, invece, è stato adottato lo schema che vede elencate tutte le

varianti del pronome come voci separate che rimandano alla forma base:

**quegli** → quello  
**quei** → quello  
**quel** → quello  
**quell'** → quello

Anche in questo caso si distingue tra aggettivo e pronome, ma all'interno di una stessa voce:

**quello** *agg.* 1. ono, onaj; to, taj [...]  
*pron.* 1. ono, onaj; to, taj [...]

Con lo stesso criterio sono state riportate le forme dell'aggettivo *bello*: *begli, bei, bel, bell'* che rimandano alla forma base.

Nel caso delle preposizioni articolate: *nei, nel, nell', nella, nelle, nello*, ogni forma diventa una voce distinta con alcuni esempi d'uso.

**nei** (**in** + **i**, predlog *in* spojen sa određenim članom<sup>4</sup>): *Nei prossimi giorni farà molto caldo. Narednih dana biće veoma toplo.*

Molto spazio è stato dedicato alle preposizioni *di* e *da*, tenuto conto della difficoltà a distinguerle da parte degli apprendenti serbofoni. Per la preposizione *da* vengono distinti dodici significati diversi e, secondo lo schema precedente, sono elencate tutte le forme articolate (*dagli, dai, dal, dall', dalla, dalle, dallo*) come voci separate con i rispettivi esempi d'uso.

Sempre in tema di preposizioni, per la maggior parte dei verbi viene indicata esplicitamente, a vantaggio dello studente, la preposizione retta, facilitando in questo modo lo sviluppo delle abilità produttive.

**rinunciare** *v. intr.* odustati; odreći se (*a qualcosa* nečega): *Non rinunciate mai ai vostri sogni! Nemojte nikada da odustanete*

<sup>4</sup> Preposizione *in* unita all'articolo determinativo.



[rec. di] Jasmina STOJKOVIĆ, Katarina ZAVIŠIN, *Italijansko-srpski, srpsko-italijanski rečnik za osnovnu i srednju školu*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2016

od svojih snova! *Ci rinuncio!* Odustajem!  
Dižem ruke!

Del verbo si dà anche la forma riflessiva (*vestire/vestirsi, lavare/lavarsi*), ma, come spiegano le due autrici, qualora la forma riflessiva o pronominale prevalga nell'uso è l'unica a essere riportata (*addormentarsi, arrabbiarsi, commuoversi*).

Notiamo che non si è sfruttato l'aspetto contrastivo nella traduzione degli esempi in cui il passato prossimo italiano è costruito con l'ausiliare *avere* e il participio passato senza distinzione di genere e numero. Il serbo usa esclusivamente l'ausiliare *essere* (*biti*) e la forma di participio distinta per genere. Tuttavia, in considerazione della valenza didattica del dizionario si sarebbe forse potuto sottolineare la differenza tra i due tempi verbali, traducendo il participio italiano con entrambe le forme del participio serbo (*kupio/kupila, jeo/jela*) e non con una sola delle due:

**gabbia** s. f. kavez: *Ho comprato la gabbia per il mio criceto. Kupio sam kavez za svog hrčka.* [maschile]

**gambero** s. m. rak: *Non ho mai mangiato i gamberi ma mi piacerebbe assaggiarli. Nikada nisam jela rakove, ali volela bih da ih probam.* [femminile]

In alcuni punti la sezione L2-L1 risulta più articolata rispetto a L1-L2, come nel caso delle forme toniche e atone del pronome personale *io* (*ja*) diretto e indiretto, inserite come lemmi separati nella sezione italiano-serba, mentre sono presenti solo a livello di traduenti in quella serbo-italiana.

L2-L1	L1-L2
<b>io</b> pron. ja	<b>ja</b> zam. 1. io 2. me 3. mi
<b>me</b> 1. mene, meni, mnom 2. ja <b>mi</b> 1. mi 2. me 3. se	le voci assenti ( <b>mene/me, meni/mi, mnom</b> ), sono presenti solo negli esempi: Da li je to poklon za

mene? È un regalo per me?

Dolaze svi osim mene.  
Vengono tutti tranne me.

In mancanza di voci singole per le forme pronominali serbe al dativo, accusativo e strumentale (*meni/mi, mene/me, mnom*) nella sezione serbo-italiana, l'apprendente che le cerca nel dizionario dovrebbe essere in grado di ricondurle alla loro forma base: *ja* (io). Nel caso di uno studente italofono alle prime armi, questa particolarità potrebbe rappresentare un ostacolo.

Passando alla sezione L1-L2 si nota che le parole *quello, bello, in* vengono qui indicate solo nella loro forma base. Dopo aver controllato la traduzione di una parola, le due autrici invitano gli utenti a verificare tutti i traduenti nella sezione italiano-serba in quanto più dettagliata e articolata.

Nel caso di alcune parole serbe con due traduenti italiani, vengono riportati senza distinzione i collocati di entrambe le parole italiane, tradotti in serbo.

**držka** ž. maniglia, manico (metle, noža, kofera, fioke, šolje, tiganja i sl.)<sup>5</sup>: *Slomila se držka šolje. Si è rotta la maniglia della tazza. Uhvati nož za držku. Prendi il coltello per il manico.*

All'apprendente serbofono sarebbe utile la seguente suddivisione:

maniglia (tazza, cassetto, porta), manico (coltello, scopa, ombrello, padella).

Fin qui non abbiamo affrontato la questione dell'autenticità degli esempi, che in un approccio comunicativo potrebbe migliorare notevolmente l'apprendimento del lessico. Gli esempi in questo dizionario sono stati scelti con cura e diversificati in base al registro. Come accennato nell'Introduzione, le

<sup>5</sup> Di scopa, coltello, valigia, cassetto, tazza, padella ecc.

frasi sono state create seguendo alcune indicazioni precise: si è cercato di attingere alla lingua attuale della comunicazione quotidiana e di includere elementi grammaticali avvertiti come problematici nella prassi didattica (preposizioni, articoli, scelta dell'ausiliare per i tempi composti). Va comunque detto che gli esempi, seppur creati a tavolino, per la maggior parte sono effettivamente riscontrabili nell'uso, per cui si ha l'impressione di una lingua autentica. Nonostante ciò riteniamo sia utile l'impiego di corpora non solo in grado di offrire un'ampia scelta di esempi ma che permettano di verificare l'utilizzo reale e concreto di una parola o di un'espressione. Il caso che segue mette in evidenza una frase non autentica (la sottolineatura è nostra) che in alcuni contesti, inoltre, può risultare ambigua:

**duvati** gl. soffiare: Duva vetar. *Soffia/tira il vento.* Sudija je dunuo u pištaljku. L'arbitro ha soffiato nel fischiotto.

Ci siamo chiesti se l'arbitro soffi nel fischiotto oppure, più semplicemente, fischi un rigore. Per verificarlo abbiamo fatto una semplice ricerca nel corpus *ItTenTen16* su Sketch Engine ([www.sketchengine.co.uk](http://www.sketchengine.co.uk)) inserendo come lemma le parole *arbitro* e *soffiare*:

[lemma="arbitro"] [ ] {1,4} [lemma="soffiare"]

Come risultato abbiamo ottenuto solo una frase:

L'arbitro svizzero gli credette, soffiò nel fischiotto: rigore.

Sostituendo il verbo *soffiare* con il verbo *fischiare* si ottengono 856 risultati, di cui, nel contesto a destra, troviamo i seguenti collocati:

fallo, fuorigioco, calcio di inizio, calcio di rigore, fine, punizione...

Interrogando ulteriormente il corpus per le parole *soffiare* e *fischietto* si ottiene un

certo numero di frasi in cui chi "soffia nel fischiotto" è la persona che denuncia la corruzione (dall'inglese *whistleblower*):

[lemma="soffiare"] [ ] {1,2} [lemma="fischietto"]

...il sistema che consente ai dipendenti del Comune di "soffiare nel fischiotto", cioè segnalare i comportamenti illegali da parte della struttura comunale.

Dall'analisi di alcuni aspetti riguardanti la struttura del dizionario si conferma l'intenzione delle autrici Stojković e Zavišin di favorire da una parte lo sviluppo delle abilità ricettive e dall'altra di prevenire alcuni frequenti errori dei serbofoni. La sua impronta didattica, basata sull'approccio contrastivo, lo rende utile agli studenti di italiano come lingua straniera, per i quali in primo luogo è stato pensato. D'altro canto, l'utilizzo del dizionario da parte degli italofoeni, che apprendono dunque il serbo come lingua straniera, presenta alcuni limiti. Per esempio, l'uso dell'alfabeto cirillico e la disposizione dei lemmi secondo l'ordine di questo alfabeto, assai differente da quello latino, possono rappresentare un concreto ostacolo ai primi livelli di apprendimento. Inoltre, alcune nozioni grammaticali sottintese a un parlante serbo nativo, connesse al sistema dei casi oppure a categorie grammaticali assenti o comunque espresse diversamente in italiano (aspetto verbale), necessiterebbero di più spazio. Potrebbe inoltre essere utile esplicitare la posizione dell'accento e la pronuncia IPA in entrambe le sezioni del dizionario.

Oltre che un mezzo per raggiungere obiettivi didattici legati all'acquisizione delle strutture grammaticali, il lessico è stato presentato in una dimensione sociolinguistica e comunicativa attuale. Sono stati i bisogni e gli interessi dei giovani studenti a determinare la scelta del lessico, che potrà essere sperimentato e messo in atto grazie ai numerosi esempi che sono il punto forte di questo dizionario. Considerata la sua valenza comunicativa, per la stretta connessione alla lingua d'uso, si richiede in una sua futura

[rec. di] Jasmina STOJKOVIĆ, Katarina ZAVIŠIN, *Italijansko-srpski, srpsko-italijanski rečnik za osnovnu i srednju školu*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2016

---

ristampa la revisione degli esempi utilizzati e la loro integrazione con frasi autentiche estrapolate dai corpora di lingua che possono essere adattate secondo il target di utilizzatori che si vorrà eventualmente ampliare.

### BIBLIOGRAFIA

Marello, Carla (1989), *Dizionari bilingui, con schede sui dizionari italiani per francese, inglese, spagnolo, tedesco*. Bologna, Zanichelli.  
Sketch Engine, <http://www.sketchengine.co.uk> 10.02.2017.

**OLJA PERIŠIĆ** • Dottoranda in Digital Humanities all'Università di Torino, XXII ciclo. Principali ambiti di interesse sono la linguistica dei corpora, l'analisi contrastiva e la traduzione. Sue recenti pubblicazioni sono: *Elementi kulture u udžbenicima srpskog i hrvatskog kao stranog* (Elementi di cultura nei manuali di serbo e croato come LS), in *Tranzicija i kulturno pamćenje*, V. Karlič, S. Šakić e D. Marinković (a cura di), Srednja Europa, Zagreb, 2017, 369-380; *Prevođenje satiričnog aforizma sa srpskog na italijanski jezik* (Traduzione dell'aforisma satirico dal serbo all'italiano), in *Kulture u prevodu*, A. Vraneš e L. Marković (a cura di), Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, Beograd, 2016, 249-258; *Analiza grešaka u srpskom kao stranom na primeru italofona* (Analisi degli errori nel serbo come LS da parte degli italofofoni), in *Srpski kao strani jezik u teoriji i praksi III*, V. Krajišnik (a cura di), Filološki fakultet, Centar za srpski kao strani jezik, Beograd, 2016, 155-168.

**E-MAIL** • [olja.perisic@unito.it](mailto:olja.perisic@unito.it)





Stefania SPINA  
*Fiumi di parole. Discorso e grammatica  
delle conversazioni scritte in Twitter*  
Loreto, Streetlib, 2016, 294 p.  
ISBN: 9786050448368  
UUID: a84849bo-2319-11e6-9abb-o f7870795abd

---

Elisa CORINO

Nell'ultimo ventennio, la scena linguistica si è arricchita di nuove prospettive di indagine e riflessioni stimulate dalle forme di comunicazione mediate dal computer e dalla rete (CMC e CMR). L'inizio del nuovo secolo ha visto l'affermarsi di tecnologie di comunicazione sempre più rapida, che hanno dato origine a nuovi tipi testuali e segnato la definizione di una lingua ad essi intrinsecamente connessa. Come già si notava in Corino (2007: 225), "la lingua in rete pone al linguista difficoltà a livello sia teorico sia metodologico perché comporta l'approccio a fenomeni in costante – e sempre più veloce – evoluzione e spesso difficilmente riconducibili ai paradigmi della linguistica tradizionale". Di fronte alla rapida obsolescenza della tecnologia della comunicazione, anche il lavoro di analisi del linguista, come quello del tecnologo, invecchia velocemente e i cambiamenti devono essere registrati in tempo reale, non più secondo modalità asincrona "offline".

La lingua dei nuovi media (Orletti 2004), la scrittura liquida (Fiorentino 2005), la nuova testualità... sono da tempo sotto la lente di ingrandimento di chi si interessa di lingua. I primi lavori sulla CMC si concentravano sulle caratteristiche di internet, sul suo funzionamento e sulle conseguenze che la dicotomia tra relazioni sincrone e asincrone avrebbe avuto sulla comunicazione.

Con la definizione di un ambiente digitale sempre più composito e tentacolare, l'attenzione si è quindi rivolta al paradigma della lingua digitale o digitata, nelle sue varie

e multiformi sfaccettature. Dalle email agli sms, dalle chat ai newsgroup, fin dalle prime analisi è emerso il carattere ibrido della lingua della comunicazione elettronica, esito della confluenza, della sovrapposizione, e dell'alternanza tra forme di scrittura tradizionale e il parlato spontaneo. Il quadro si è poi arricchito con l'avvento dei social network e l'abbattimento dei limiti di connessione: i dispositivi mobili hanno reso la comunicazione pervasiva e hanno ridisegnato i confini tra schermo e realtà esterna (Pistolesi 2014), determinando anche uno spostamento di *focus* dell'interazione dal piano individuale a quello sociale.

Molti sono gli studi, in Italia e all'estero, che si sono occupati delle proprietà e dei tratti che caratterizzano la CMC, tanto che provare a delineare un quadro esaustivo della bibliografia e dei contenuti che sono stati discussi negli ultimi due decenni costituirebbe di per sé un contributo monografico<sup>1</sup>.

Tutti i lavori incentrati direttamente o indirettamente sulla comunicazione digitale, per quanto eclettici, presentano però alcuni denominatori comuni che sempre vengono

---

<sup>1</sup> Senza pretesa di esaustività – e scusandoci con chi non è stato menzionato – possiamo citare, ad esempio, Hauben/Hauben (1997), Weingarten (1997), Crystal (2001), Allora (2003), Barbera/Corino/Onesti (2007), Pistolesi (2004 e 2014), Cerruti/Corino/Onesti (2011), Garzone et al (2012), Cerruti/Corino/Onesti (2011), Palermo (2017), ma la lista potrebbe andare avanti ancora, e a lungo.

toccati dall'analisi e che rientrano tra le variabili in gioco nella definizione della lingua – o meglio, della varietà – oggetto di studio.

Innanzitutto c'è ormai un accordo generale sulla plurivocità delle voci della CMC: non di una lingua si tratta, ma di lingue diverse, quasi linguaggio o sottocodici, legate strettamente ad ambienti diversi, per cui scrivere un post su un newsgroup generico è diverso dal rivolgersi a un gruppo specifico, comunicare su Facebook significa utilizzare modalità diverse rispetto alle interazioni su Twitter...

Un secondo argomento sempre presente nella letteratura di riferimento è l'effetto che la granularità dei messaggi, le modalità di interazione tra i partecipanti, e la co-costruzione di un macrotesto composito fatto dalle relazioni frammenti, ha sulla testualità e sulla definizione di vere proprie forme testuali che esulano dai canoni tradizionali. Legata alla discussione sulla testualità troviamo naturalmente anche la dimensione semiotica, multimediale e multimodale, che porta alla creazione di testi "aumentati" (Spina 2016).

Infine la prospettiva sociologica, data dalle pratiche sociali definite dalla comunità dei partecipanti alle interazioni, coinvolti in relazioni di contatto simmetrico o asimmetrico, individuale o di gruppo, intenzionale o occasionale.

Il lavoro di Stefania Spina qui presentato è uno studio di ampio respiro sulle caratteristiche di Twitter. In esso l'autrice coniuga tutte le prospettive di analisi legate alla CMC, toccando questioni di semiotica, sociologia della comunicazione, e, naturalmente, linguistica.

Il titolo del volume allude metaforicamente al flusso rapido e ininterrotto di parole prodotto dalle conversazioni di massa che hanno luogo all'interno della piattaforma di microblogging. Al centro della trattazione c'è dunque il "discorso" fatto di parole che fluiscono e testi che sfociano l'uno nell'altro andando ad aumentare la portata del bacino principale. E il proprio questo discorso, con le sue caratteristiche intrinseche,

la sua funzione di catalizzatore sociale, la sua rete di relazioni interne ed esterne costituisce il *trait d'union* tra i livelli di analisi toccati nei capitoli del libro. È infatti Spina stessa, nell'introduzione, a definire programmaticamente i contenuti del volume: discorso vuol dire *la lingua nel suo uso concreto, in quanto attività sociale attraverso cui produciamo significati*.

Lingua, attività sociale, significati: tra parole chiave che guidano il lettore in un percorso di decodifica trasversale dei contenuti.

Se è vero che la discussione e l'analisi linguistica vera e propria è concentrata nell'ultimo capitolo del lavoro, il nono, è d'altra parte evidente che l'attenzione alla lingua permea tutta l'opera ed è inscindibile tanto dalle osservazioni sociologiche quanto dalla discussione sugli aspetti tecnici del mezzo.

Il capitolo è dedicato specificamente all'analisi quantitativa e qualitativa di un campione di 1.234.865 tweet raccolti in un corpus tokenizzato e PoS-tagato.

Le estrazioni delle liste di frequenza lessicale, riportate in appendice, mettono in evidenza alcune caratteristiche precipue della lingua di Twitter, che si inseriscono nel solco di una serie di strategie linguistiche e discorsive proprie di questa forma di comunicazione. Così le parole funzionali all'interazione come i saluti, le parole legate all'uso della rete, il lessico emotivo, contribuiscono a definire l'importanza della gestione del rapporto interpersonale tra partecipanti, rinviando quindi alla dimensione sociale e a prospettive di analisi sociologiche.

Spina definisce più volte nel corso del volume Twitter come un ambiente favorevole all'espressione sistematica di emotività e stati d'animo e il discorso che lo caratterizza come "emotivo e polarizzato". I dati sulla sovrabbondanza di esclamative (con un numero di occorrenze dodici volte superiore rispetto ai dati del corpus di controllo di conversazioni parlate), l'uso di avverbi intensificatori per ampliare gli aggettivi che li seguono, i superlativi e i molti aggettivi

[rec. di] Stefania SPINA, *Fiumi di parole. Discorso e grammatica delle conversazioni scritte in Twitter*, Loreto, StreetLib, 2016

enfatici, confermano anche dal punto di vista quantitativo le osservazioni qualitative.

L'espressione di emotività attraverso elementi lessicali e altre nuove forme comunicative è un campo di indagine estremamente attuale e florido se pensiamo ai più recenti studi computazionali di *sentiment analysis* (Cfr. ad esempio Bosco 2016). Legati alla sfera delle emozioni, ma segnati dall'uso in contesti diversi che ne fanno degli elementi polifunzionali dotati di una forte carica pragmatica, vengono poi discussi i ruoli degli emoticons e degli hashtag.

I primi sono oggetto di un capitolo, il settimo, in cui si delinea il loro uso come "indicatori di emozioni, direttamente mappati come elementi paralinguistici sulle espressioni del viso", ma la discussione sulle loro funzioni ne trascende il confine e investe altri piani di analisi e argomenti trattati anche altrove nel libro. In particolare, gli emoticons sono menzionati anche nell'ultima parte del volume come veri e propri elementi linguistici che in Twitter si sovrappongono ai segnali discorsivi e di mitigazione. Essi sono infatti usati – spesso in *pattern* lessicali che Spina identifica come ricorrenti e tipici del mezzo – come supporto alla decodifica di messaggi potenzialmente ambigui, come risorse pragmatiche per ammorbidire i toni e per modulare iconicamente le intenzioni dei partecipanti all'interazione, mitigando o rafforzando la forza illocutoria del messaggio.

Anche l'hashtag, segno principe e marca distintiva di Twitter al quale è dedicato il capitolo quattro, presenta funzioni simili: rafforza un messaggio, sottolinea uno stato d'animo, ma soprattutto funge da focalizzatore. Anche in questo caso notiamo come il discorso sulla lingua si intersechi con considerazioni interdisciplinari; riprendendo Huang et al (2010), Spina parla di forme di *tagging* sociale e conversazionale per cui l'hashtag diventa un operatore in grado di realizzare e rafforzare i legami all'interno della comunità virtuale "creare significati interpersonali", negoziando così relazioni sociali.

Dal punto di vista più eminentemente linguistico, due sono le tipologie di hashtag individuate: l'hashtag per valutare, quello legato appunto alla sfera lessicale delle emozioni, e l'hashtag per classificare, carico di implicazioni testuali e funzionale all'articolazione del discorso.

Proprio l'approfondita analisi di quest'ultimo ci pare uno degli spunti maggiormente innovativi della ricerca dell'autrice che prima ne prende in esame distribuzione e posizione nel microtesto (iniziale, interna o finale), poi ne esamina i contenuti lessicali (le parole più frequenti, ma anche l'uso di espressioni univerbale), e infine ne discute le funzioni testuali e pragmatiche. Usare questo operatore significa gestire efficacemente la brevità imposta, identificando la parola chiave, l'elemento da mettere in rilievo (sia esso tematico o emotivo), operando su processi cognitivi di classificazione e testuali distribuzione dell'informazione.

Spina assimila l'uso tematico dell'hashtag alla struttura informativa bipartita in tema iniziale e rema che segue un segno di interpunzione introduttivo ed esplicativo dei titoli di giornale. Il messaggio breve così messo in rilievo e ricalcato sulla struttura dei titoli dei quotidiani diventa dunque "un negoziatore di condivisione" che ha lo scopo di ricercare implicitamente una connessione tra partecipanti e legare così particelle diverse di uno stesso universo comunicativo.

Tra gli operatori testuali che danno coesione al flusso di parole, indicando la direzione della corrente, e che hanno un ruolo di coordinamento della frammentazione e di guida semiotica alla ricostruzione del significato globale, l'autrice presenta, oltre all'hashtag, altri due "indicatori di conversazionalità": la menzione e il retweet.

Anche in questi casi abbiamo a che fare con strumenti non tradizionali di coesione e coerenza testuale. La menzione *@nome del destinatario* è una risorsa di tipo deittico e interpersonale che segnala la selezione degli interlocutori e collega un tweet ad un altro.

L'uso della menzione emerge anche come cifra che differenzia i tweet di risposta (RIS) e i messaggi in cui non c'è un collegamento diretto a messaggi sovraordinati (NO-RIS). Dal punto di vista linguistico, i tratti dei RIS sembrano essere più vicini alle caratteristiche delle interazioni dialogiche e fanno uso di strategie conversazionali, mentre i NO-RIS sono segnati da una marcata tendenza alla densità informativa, con elementi nominali e uso diffuso di subordinate implicite che li avvicinano a forme più tipiche dello scritto tradizionale.

Le diverse strutture conversazionali – ad albero più o meno ramificato, ad ombrello, a cluster, o polarizzate – che vengono plasmate dagli utenti di Twitter, presentate nel capitolo otto, sono fortemente determinate da operazioni di inoltro e condivisione dei messaggi. Siamo ancora una volta di fronte a un meccanismo che si rivela una sorta di connettivo testuale: i retweet diventano dei moltiplicatori di destinatari che nella cassa di amplificazione della piattaforma determinano la creazione di legami sociali e comunità di ogni forma e dimensione e una vera e propria circolazione di massa delle informazioni. Anche in questo caso Spina non si limita alla discussione funzionale dell'operatore, pure approfondita ed esaustiva, ma supporta la propria analisi con dati concreti, notando ad esempio l'indice di *keyness* e le frequenze delle parole più retweettate o l'uso diffuso dei pronomi allocutivi nella ricerca di relazione tra utenti.

Le considerazioni sui retweet con i commenti che li accompagnano e sull'uso di hashtag e menzione aprono la strada a nuove considerazioni sui legami testuali e si inseriscono certamente nel solco di alcuni lavori sulla natura del *quoting* nella CMC (Pistoiesi 2004, Marelli 2007) che varrebbe la pena di integrare alla luce dell'avvento di forme di comunicazione fluida e rapida come quella offerta dai social network.

Rilevanti sono poi altre questioni linguistiche che affiorano nel corso della trattazione. Tra queste, la discussione sull'uso della pronominalizzazione e dei deittici

personali che riflettono l'egocentrismo degli utenti, o sulla mancanza di struttura sintattica in favore di un'organizzazione orizzontale segnata dalla giustapposizione, in cui la focalizzazione non avviene attraverso la dislocazione di costituenti ma con il ricorso a quel dispositivo multifunzionale che è l'hashtag. La mancanza di articolazione sintattica va di pari passo con l'evidente omissione di punteggiatura a marcare i confini di frase o a segmentare porzioni informative di testo; si assiste d'altra parte all'espansione del contesto d'uso di alcuni segni di punteggiatura come i puntini di sospensione, l'asterisco o i punti interrogative ed esclamativi che assumono su di sé nuove funzioni e si trasformano in marche di espressività ed enfasi.

Interessante è infine il discorso sull'uso dei tempi verbali che riflettono un deciso ancoraggio deittico al presente, al passato recente (passato prossimo), o a un futuro molto vicino (tempo presente unito ad avverbiali), definendo in questo modo anche la funzione più generale di Twitter come contenitore di notizie, più che mezzo per raccontare esperienze.

In conclusione possiamo individuare in questo volume due fondamentali dimensioni che si intersecano costantemente e che, quasi in un movimento a spirale, si ripresentano più volte in contesti diversi: da una parte la dimensione sociale di comunità interattiva, con tutti i dispositivi che permettono la gestione e la definizione del gruppo, la multimodalità e l'intertestualità che scardina i confini del semplice testo verbale; dall'altra la dimensione linguistica che è determinata dal mezzo, ma che a suo volta lo determina con precise scelte lessicali, morfosintattiche e pragmatiche che fanno di Twitter un mezzo diverso da altri ambienti connessi e che è tutt'oggi in evoluzione.

Dal settembre 2017 il limite di 140 caratteri è stato innalzato a 280, un'interessante e attesa prosecuzione della ricerca sarà dunque il confronto di questo lavoro con la testualità e le caratteristiche linguistiche dei nuovi messaggi e le possibili



[rec. di] Stefania SPINA, *Fiumi di parole. Discorso e grammatica delle conversazioni scritte in Twitter*, Loreto, StreetLib, 2016

---

relative mutazioni della rete sociale ad essi legata.

### BIBLIOGRAFIA

- Allora, Adriano. 2003. *È scritto o parlato?*, in *Italiano & Oltre* I(2003), 14-18.
- Barbera, Manuel/Corino, Elisa/Onesti, Cristina (a cura di) 2007. *Corpora e linguistica in rete*. Perugia: Guerra.
- Cerruti Massimo/Corino, Elisa/Onesti, Cristina (a cura di) 2011. *Formale e informale. La variazione di registro nella comunicazione elettronica*. Roma: Carocci.
- Corino, Elisa. 2007. *NUNC est disputandum. Questioni metodologiche ed aspetti della testualità*. In Barbera/Corino/Onesti (a cura di) 2007. pp.253-270.
- Crystal, David. 2001. *Language and the Internet*. Cambridge: CUP.
- Fiorentino, Giuliana. 2005. *Così lontano, così vicino: coerenza e coesione testuale nella scrittura in rete*. In I. Korzen (a cura di) (2005), *Lingua, cultura e intercultura: l'italiano e le altre lingue*. Copenhagen; Samfundslitteratur Press, cd-rom.
- Garzone, Giuliana et al (eds.). 2012. *Evolving genres in Web-mediated Communication*. Bern: Peter Lang.
- Hauben Michael/Hauben, Ronda. 1997. *Netizens. On the history and impact of Usente and the Internet*. Los Alamitos: Wiley-IEEE Computer Society Press.
- Marello, Carla. 2007. *Does newsgroups "quoting" kill or enhance other types of anaphors?*. In I. Korzen (a cura di) (2005), *Lingua, cultura e intercultura: l'italiano e le altre lingue*. Copenhagen; Samfundslitteratur Press, 145-159.
- Orletti, Franca. 2004. *Scrittura e nuovi media*. Roma: Carocci.
- Palermo, Massimo. 2017. *Italiano scritto 2.0. Testi e ipertesti*. Roma: Carocci.
- Pistolesi, Elena. 2014. *Scritture digitali*. In G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (ed.), *Storia dell'italiano scritto. Italiano dell'uso*, vol. III, Roma, Carocci, p. 349-375.
- Pistolesi, Elena. 2004. *Il parlar spedito. L'italiano di chat, e-mail e sms*. Padova: Esedra.
- Weingarten, Ruediger (hrsg.). 1997. *Sprachwandel durch Computer*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

**ELISA CORINO** • Lecturer in Applied Linguistics at the Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture moderne (Università di Torino); among her research interests: language teaching and learning, language acquisition, corpus linguistics, text linguistics, discourse analysis.

**E-MAIL** • [elisa.corino@unito.it](mailto:elisa.corino@unito.it)

*RiCOGNIZIONI*  
Rivista di lingue, letterature e culture moderne

<http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>  
[rivista.ricognizioni@unito.it](mailto:rivista.ricognizioni@unito.it)

© 2014  
Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture Moderne  
Università di Torino  
<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>