

statu**S** **Q**uaestionis ●
language **Q** text culture ●

21 (2021)



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

status **Q**uaestionis ●
language text culture ●

21 (2021)



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Status Quaestions è uno spazio di scambio interdisciplinare e interculturale. Rivista semestrale, che prevede un numero di letteratura uno di linguistica – entrambi monografici con una sezione miscellanea – , SQ è specialmente interessata agli studi comparativi e interculturali, a questioni metodologiche e agli studi di linguistica e traduzione.

Direttore responsabile: Emilia Di Rocco
Status Quaestions. Language Text Culture
<https://ojs.uniroma1.it>

Questa rivista utilizza Open Journal Systems 2.4.8.3, che è un software open source per la gestione e la pubblicazione di riviste online, sviluppato, supportato e distribuito gratuitamente da Public Knowledge Project con licenza GNU General Public License.

Rivista telematica scientifica della Sapienza Università di Roma
iscritta al n. 143/2019 del Registro Stampa del Tribunale Civile di Roma

Electronic ISSN: 2239-1983

Tutti i contributi pubblicati nella *Sezione monografica* e nella sezione *Varia* sono sottoposti al processo di *double-blind peer review*.

Direttore responsabile

Emilia Di Rocco

Sapienza Università di Roma

Vicedirettore

Irene Ranzato

Sapienza Università di Roma

Direttore scientifico

Piero Boitani

Sapienza Università di Roma

Comitato scientifico

Federico Bertoni

Università di Bologna

Frederic Chaume

Universitat Jaume I

Jorge Diaz Cintas

University College London

Nadia Fusini

Scuola Normale Superiore

Djelal Kadir

Pennsylvania State University

David Katan

Università del Salento

Giorgio Mariani

Sapienza Università di Roma

Maria Pavesi

Università di Pavia

Jan Pedersen

Stockholm University

Comitato di direzione

Jacob Blakesley

University of Leeds

Riccardo Capoferro

Sapienza Università di Roma

Simone Celani

Sapienza Università di Roma

Francesco de Cristofaro

Università di Napoli Federico II

Emilia Di Rocco

Sapienza Università di Roma

Stefano Ercolino

Università di Venezia Ca' Foscari

Donata Meneghelli

Università di Bologna

Donatella Montini

Sapienza Università di Roma

Iolanda Plescia

Sapienza Università di Roma

Irene Ranzato

Sapienza Università di Roma

Production Editors

Margherita Dore

Sapienza Università di Roma

Andrea Peghinelli

Sapienza Università di Roma

Laura Talarico

Sapienza Università di Roma

Editorial staff

Chung Chin-Yi

Sapienza Università di Roma

Tiziano De Marino

Sapienza Università di Roma

Irene Montori

Sapienza Università di Roma

Davide Passa

Sapienza Università di Roma

Luca Valleriani

Sapienza Università di Roma

Emanuela Zirzotti

Sapienza Università di Roma

INDICE | TABLE OF CONTENTS

SEZIONE MONOGRAFICA

Dialoghi italo-norvegesi. Comunicazione e narrazione tra grammatica e cultura *a cura di Elizaveta Khachaturyan*

Elizaveta Khachaturyan, <i>Introduzione</i>	II
Andrea Romanzi, <i>Lingue endocentriche ed esocentriche: la traduzione del verbo. Alcune riflessioni per una didattica del norvegese</i>	15
Pernille Thull, <i>Tradurre o non tradurre il non standard? Una riflessione su L'Arminuta di Donatella Di Pietrantonio e la sua traduzione in norvegese</i>	43
Elizaveta Khachaturyan, <i>Caratteristiche sonore del messaggio comunicativo nei dialoghi trascritti: uno studio del verbo italiano esclamare e del verbo norvegese å utbryte</i>	61
Oreste Floquet – Maria Antonietta Pinto – Pernille Thull, <i>Giudizi metalinguistici di accettabilità in italiano e norvegese. Aspetti dell'interpretazione della struttura argomentale in bambini di scuola primaria e preadolescenti di scuola secondaria</i>	87

MISCELLANEA

- Esterino Adami, *Identity, language and place: reassessing macabre and funeral places as sites of cultural promotion from dark tourism to the interdisciplinary project 'tutTO sotTO'* 113
- Ferdinando Amigoni, *Alice nel paese dei Photomaton: Wim Wenders e l'autoritratto fotografico* 137
- Luca Marangolo, *Lo stile narrativo di David Lynch* 171

RECENSIONI

- Simonetta de Filippis (a cura di),
William Shakespeare e il senso del comico
(Irene Montori) 201
- Pierluigi Pellini, *La guerra al buio.*
Céline e la tradizione del romanzo bellico
(Valentina Sturli) 213

statu**S**quaestionis•
language**Q**text culture•

SEZIONE MONOGRAFICA

DIALOGHI ITALO-NORVEGESI.
COMUNICAZIONE E NARRAZIONE
TRA GRAMMATICA E CULTURA

a cura di Elizaveta Khachaturyan

Elizaveta Khachaturyan
Universitetet i Oslo

Introduzione

L'idea di questo volume è nata nel 2019. Lo scopo era di riunire sotto lo stesso tetto, offertoci dal comitato scientifico ed editoriale di *Status Quaestionis*, gli studiosi che lavorano sull'italiano e sul norvegese. Ispirati da numerosi studi sul sistema verbale in prospettiva interlinguistica, abbiamo scelto il verbo come tema centrale da investigare. Questi studi (tra altri: Bylund 2011; Bylund e Jarvis 2011; Korzen 2005, 2007, 2017; Caballero e Paradis 2015, 2018), oltre a rilevare i tratti tipici dei sistemi linguistici che distinguono le lingue germaniche dalle lingue romanze, dimostrano come le diversità di carattere linguistico influiscano sulla struttura testuale (Korzen 2007; Bylund 2011) e sulla struttura narrativa (Caballero e Paradis 2015), quasi imponendo al parlante l'uso di certe forme. Di conseguenza, un ruolo importante viene assegnato alla figura del parlante – utente della lingua – che sia il narratore che usa il testo per raccontare una storia, l'informante che costruisce il testo “a richiesta” o il traduttore che cerca di trasmettere in un'altra lingua il messaggio comunicativo e le sue sfumature. Come dimostrato negli studi precedenti, le divergenze rilevate al livello linguistico possono dare accesso ai meccanismi cognitivi. Allo stesso tempo, possono anche illustrare il legame tra lingua e cultura, legame che sta alla base delle competenze linguistiche di ogni parlante.

Il volume ha due obiettivi principali. Da un lato, si propone di offrire diversi approcci all'analisi del verbo, i quali ci permetteranno di osservare le differenze interlinguistiche e interculturali. Dall'altro lato, poiché tra tutte le lingue scandinave il norvegese è la lingua meno studiata in combinazione con l'italiano gli articoli pubblicati in questa raccolta possono servire come punto di partenza per ulteriori studi interdisciplinari del norvegese e l'italiano.

Gli studi presentati sono basati sull'analisi del materiale raccolto seguendo diverse metodologie. Va tenuto presente che la pandemia da COVID-19 degli ultimi

anni ha influito sul materiale utilizzato per l'analisi: il *lockdown* nella primavera del 2020 ha ridotto i metodi di ricerca, impedendo di lavorare negli archivi e di raccogliere i dati sul campo. Per questo alcuni autori sono stati perfino costretti a cancellare la loro partecipazione. Tra i contributi presenti nella raccolta volume, tre articoli sono dedicati all'analisi delle traduzioni letterarie, e offrono una interessante varietà nei dati raccolti, i fenomeni analizzati e il framework teorico utilizzato. L'ultimo saggio si iscrive invece nel campo della linguistica acquisizionale.

Le tre analisi delle traduzioni letterarie si basano su tre approcci diversi. Gli articoli di Andrea Romanzi e di Pernille Thull rappresentano focalizzano l'analisi su due narrativi, uno tradotto dal norvegese e l'altro dall'italiano ed è interessante menzionare che in entrambi i casi l'autore dell'articolo è anche il traduttore del romanzo analizzato. Lo studio di Andrea Romanzi descrive alcune scelte nella traduzione delle frasi subordinate e dei verbi di movimento usando il modello elaborato negli studi di Iørn Korzen sul materiale danese-italiano (2005, 2007, 2017) che distingue le lingue endo- ed eso-centriche. Lo studio di Pernille Thull analizza le forme linguistiche non standardizzate usate nel testo di partenza e i modi di trasmetterle nel testo di arrivo, interrogandosi sui motivi di questa scelta sia da parte dello scrittore che da parte del traduttore. Nel saggio di Elizaveta Khachatryan si analizzano nove romanzi, (di cui quattro in italiano, tradotti in norvegese, e cinque romanzi norvegesi, tradotti in italiano), nei quali si osserva la variazione dell'uso dei verbi *esclamare* e *å utbryte* a seconda della forma del messaggio trasmesso e del tipo di testo (originale o tradotto).

Il saggio finale rientra nel campo della linguistica acquisizionale e integra competenze linguistiche con una indagine sui meccanismi cognitivi: i tre autori (Oreste Floquet, Maria Antonietta Pinto e Pernille Thull) presentano un'analisi di dati sperimentali raccolti in Italia e in Norvegia, portando elementi per capire come e a che età si formano le competenze metalinguistiche di un parlante nativo.

Ci piacerebbe concludere questa breve introduzione con una citazione da Ludwig Wittgenstein (2009, 203): "Language is a *labyrinth of paths*. You approach *from one side* and know your way about; you approach the same place *from another side* and no longer know your way about" (mio il corsivo). La raccolta offre dunque una esplorazione di un solo lato degli studi sul verbo in italiano e in norvegese, auspicando che molti altri percorsi vengano avviati e che man mano si esca dal labirinto.

Bibliografia

- Bylund, Emanuel. 2011. "Language-specific patterns in event conceptualization: insights from bilingualism". In *Thinking and speaking in two languages*, a cura di Aneta Pavlenko, 108–142. Multilingual Matters, Bristol.
- Bylund, Emanuel and Jarvis, Scott. 2011. "L2 effects on L1 event conceptualization". In *Bilingualism: Language and Cognition* 14, no. 1: 47–59.
- Caballero, Rosario, Paradis, Carita. 2018. "Verbs in Speech Framing Expressions: Comparing English and Spanish". In *Journal of Linguistics* 54, no. 1: 45–84.
- Caballero, Rosario, Paradis, Carita. 2015. "Making sense of sensory perceptions across languages and cultures". In *Functions of Language* 22, no. 1: 1–19.
- Khachaturyan, Elisaveta. 2018. *Italiano e norvegese: studi di lingua e di cultura*. Numero speciale di *OSLa- journal: Oslo Studies in Language* 10, no. 1.
- Korzen, Iørn. 2018. "L'italiano: una lingua esocentrica. Osservazioni lessicali e testuali in un'ottica tipologico-comparativa". *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata* 47, no. 1: 15–36.
- Korzen, Iørn. 2007. "Mr. Bean e la linguistica testuale comparativa. Considerazioni tipologico-comparative sulle lingue romanze e germaniche". In *Corpora e linguistica in rete*, a cura di Manuel Barbera, Elisa Corino e Cristina Onesti, 209–224, Guerra Edizioni, Perugia.
- Korzen, Iørn. 2005. "Endocentric and exocentric languages in translation". *Perspectives - Studies in Translation Theory and Practice* 13, no. 1: 21–37.
- Wittgenstein, Ludwig. 2009. *Philosophical Investigations*. Tradotto da G.E.M. Anscombe, P.M.S. Hacker, e J. Schulte. Wiley-Blackwell; 4th edition, <https://books.google.no/books?id=XN9yyhYMD0C&pg=PR199&lpg=PR199&dq=s> (accessed 12/12/2021).

Elizaveta Khachatryan is Associate Professor of Italian Language at the University of Oslo (Norway). Her scientific interest lies primarily in the semantics of discourse markers and verbal semantics. Her current research focuses on linguistic and cultural differences in various types of discourses. As part of the research project 'Discourses of the Nation and the National', she created a corpus of interviews conducted in Italy and in Norway: SILaNa: *Spoken Italian – Interviews about Language and Nation* (<http://tekstlab.uio.no/silana/corpus.html>). Recently, she has edited a special issue of Oslo Studies in Language (OSLa 10(1), 2018) titled *Italiano e norvegese: Studi di lingua e di cultura*, and a collected volume (co-edited with A. Llosa Sanz), *Scandinavia through Sunglasses: Spaces of Cultural Exchange* (Peter Lang, 2019).

Andrea Romanzi
University of Reading – University of Bristol, AHRC SWW-DTP

Lingue endocentriche ed esocentriche: la traduzione del verbo.
Alcune riflessioni per una didattica del norvegese

Abstract

This contribution aims at investigating the translation problems that arise when translating between an endocentric and an exocentric language, paying particular attention to the case of Norwegian (endocentric) and Italian (exocentric). Due to their typological differences, the density of information is distributed differently between the two linguistic systems: Norwegian presents a higher lexical and informational weight in the verb, meanwhile in Italian a higher informational weight can be identified in the nominal arguments. Drawing on previous studies on Scandinavian languages and Italian (Korzen 2017, 2018; Jansen 2002b, 2003) this article focusses on the challenges encountered by translators when translating verbs from an endocentric to an exocentric language on the basis of the above-mentioned typological differences. The analysis of the examples taken from the translation of a Norwegian novel sheds light on the complex cognitive operations involved in the translation process, providing practical insights on the didactic of Norwegian as a foreign language through the investigation of translation praxis and techniques.

1. Introduzione

Il lavoro di traduzione tra due diversi sistemi linguistici richiede al traduttore o alla traduttrice di eseguire complesse operazioni di interpretazione e ristrutturazione degli elementi e delle parti che concorrono al fenomeno comunicativo. Dal punto di vista linguistico, tra sistemi diversi, oltre al livello sintattico e morfologico, esistono differenze tipologiche che influenzano fortemente le modalità attraverso cui le informazioni vengono organizzate e veicolate. Basandosi sugli studi condotti sul rapporto tra lingua e pensiero nell'ambito dell'antropologia linguistica e della psicolinguistica, si può affermare che queste divergenze

nei meccanismi di strutturazione delle informazioni agiscono sulle modalità di categorizzazione dell'esperienza da parte del parlante, che, come ipotizzato da Bloom (1981), si servirà di apparati e concetti logici tipici della propria lingua:

[L]et us suppose that a language, by whether it labels or does not label any specific mode of categorizing experience, cannot determine whether its speakers will think that way, but can either encourage or not encourage them to develop a labeled cognitive schema specific to that mode of thought (20)¹

Questi pattern di categorizzazione, specifici per ogni lingua, incoraggiano il parlante a sviluppare determinati schemi cognitivi attraverso cui organizzerà il pensiero e, di conseguenza, l'impianto espressivo e interpretativo. Un approccio linguistico alla traduzione che prenda in considerazione le implicazioni derivanti dall'osservazione di tali schemi cognitivi permette di identificare la traduzione in quanto processo complesso, un'operazione che si svolge su un livello più profondo rispetto al mero piano sintattico e lessicale:

It means that translating from one language to another may imply a complete restructuring of thoughts and ways of categorising experience rather than being a mere question of finding more or less equivalent words and constructions (Korzen 2005).

Sulla base di tali presupposti, in questo intervento intendo riflettere su alcune delle problematiche che si incontrano durante le operazioni di traduzione dal norvegese all'italiano, e che possono risultare utili da un punto di vista didattico nell'apprendimento del norvegese come seconda lingua; tali riflessioni saranno illuminate da alcune considerazioni sulle differenze tipologiche individuabili tra i due sistemi linguistici. In particolar modo, focalizzerò l'attenzione sulle sfide di traduzione che derivano dall'appartenenza delle due lingue a due gruppi tipologici diversi: quello delle lingue endocentriche per quanto riguarda il norvegese, e quello delle lingue esocentriche per quanto riguarda l'italiano. La categorizzazione tra lingue esocentriche ed endocentriche si basa sul presupposto tipologico per cui i pattern prototipici di formazione della frase delle lingue germaniche e delle lingue romanze prevedano una diversa concentrazione dell'informazione:

1 Per quanto riguarda l'ampio dibattito sul rapporto tra lingua e pensiero si vedano, tra gli altri: Whorf 1956, Hojer 1954, Vygotsky 1962, Sapir 1964, Lucy 1992, Gopnik e Meltzoff 1997.

Germanic languages, in their prototypical clause formation pattern, concentrate information in the verb, and leave the nominal arguments relatively underspecified semantically. In contrast to this distribution of information, the Romance languages concentrate information in the nominal arguments of the verb, whereas the main verb of the clause itself has a relatively reduced semantic weight (Müller 2021, 15).

Oltre alle ricerche di Talmy (1985 e 2000), per questo studio saranno presi a modello i lavori sulla traduzione tra lingue endocentriche ed esocentriche di Iørn Korzen e del gruppo TYPOlex (Korzen 2000, 2005, 2016 e 2017; Herslund e Baron 2003; Baron e Herslund 2005) e le ricerche sulle parti del discorso e la traduzione condotte da Hanne Jansen (2002a, 2002b e 2003).² Seppur incentrati sulla coppia linguistica danese-italiano, gli studi sopra citati forniscono un ottimo framework teorico e pratico per una riflessione sul rapporto tra norvegese e italiano, considerando anche la vicinanza linguistica tra le due lingue scandinave prese in considerazione.

Come emerge da questi studi, la differente modalità di distribuzione delle informazioni tra le lingue endocentriche e le lingue esocentriche potrebbe influire sulla struttura del pensiero, favorendo da una parte una categorizzazione dell'esperienza più lineare e co-ordinata (lingue endocentriche), e dall'altra una più astratta e sintetica, e di conseguenza più articolata (lingue esocentriche). Nelle lingue endocentriche, quindi, si apprezza “an analytic and concrete way of thinking and a more chronological report of the extra-linguistic input” (Korzen 2005, 27), mentre nelle lingue esocentriche – come l'italiano – “several events and circumstances are viewed together and subsequently ranked hierarchically according to their importance in the situation. The structure of the Italian language favours a special interpretation of the extra-linguistic input at different narrative and pragmatic levels” (Ibid.).

Quindi, la traduzione tra un sistema linguistico principalmente esocentrico e un sistema linguistico principalmente endocentrico richiede – a meno che non si voglia operare sui binari dello straniamento –³ un profondo lavoro di rielaborazione delle strutture linguistiche che sottendono alla categorizzazione dell'esperienza. Infatti, come dimostrato da Korzen: “[T]ranslating between

2 Per studi su tipologia, multilinguismo e didattica si veda inoltre Gargiulo, Håukas e Korzen 2021.

3 Per un approfondimento su addomesticamento e straniamento in traduzione si vedano, tra gli altri, Munday 2009, Venuti 2008, Schleiermacher 2007, Berman 2000.

endocentric and exocentric languages requires a change of deep-rooted cognitive schemas and structures of thinking and of categorising experience” (Ibid.: 34). Un lavoro di analisi delle pratiche e delle scelte traduttive focalizzato sulle differenze tipologiche tra norvegese e italiano può risultare utile per gli apprendenti di norvegese L2 che possono, attraverso tali riflessioni, prendere maggiore coscienza dell’influenza della propria L1 sul fenomeno di transfer delle collocazioni durante la produzione linguistica in L2, e di conseguenza sulle criticità dovute ai bias attenzionali derivanti dalle strutture cognitive legate a L1.⁴

Alla luce di queste considerazioni, intendo analizzare e discutere alcune delle scelte traduttive operate durante il mio lavoro di traduzione del romanzo norvegese *Mengele Zoo* (Cappelen Damm 1998) dell’autore Gert Nygårdshaug, pubblicato in Italia da SEM – Società Editrice Milanese nel 2019, con il titolo *Inferno verde*.

Nei paragrafi seguenti, dopo una prima ricognizione delle caratteristiche specifiche delle lingue endocentriche ed esocentriche e dei relativi problemi di traduzione (cap. 2), analizzerò rapidamente il ruolo del nome (cap. 3) e quello del verbo (cap. 4) nei meccanismi di lessicalizzazione e distribuzione delle informazioni per le due tipologie linguistiche. Infine, (nel cap. 5), prenderò in esame alcuni passaggi della traduzione del romanzo *Mengele Zoo* concentrandomi principalmente sulle modalità di resa, in traduzione, dei satelliti subordinati e dei verbi di movimento seguiti da avverbi e preposizioni.

2. Tradurre da una lingua endocentrica a una esocentrica e viceversa: il caso del norvegese e dell’italiano

Le differenze tipologiche tra sistemi linguistici comportano una serie di difficoltà al momento della traduzione, in particolar modo quando questa avviene tra due lingue che abbiano una strutturazione cognitiva dell’esperienza e una gerarchizzazione nella rappresentazione delle informazioni necessariamente diverse. Le sfide traduttive risultano particolarmente evidenti quando due sistemi linguistici presentano differenze nella distribuzione della densità informativa dei loro testi,

4 Per gli studi di grammatica costruttivista e psicolinguistica applicati all’acquisizione linguistica faccio riferimento, tra gli altri, a: Bybee 2010, Goldberg 2003 e 2006, Littlemore 2011, Robinson e Ellis 2008, Römer 2009.

ossia nella “relazione tra la quantità di informazione e la quantità di materiale linguistico” (Korzen 2017, 60). Doherty (2006) definisce la densità informativa come una proprietà linguistica che determina il modo in cui “the information of a text is expressed explicitly by its linguistic forms, or implicitly by the implications or implicatures associated with the explicit information” (49). Come ipotizzato da Fabricius-Hansen nell’articolo “Informational density and translation, with special reference to German – Norwegian – English” (1998), la densità informativa è in primo luogo correlata alla complessità sintattica, “since each new constituent of a phrase offers new possibilities of introducing discourse referents or stating conditions (information) on some referent(s) already present in the universe of discourse referents” (201). Due tra i fenomeni linguistici che contribuiscono ad aumentare la complessità sintattica sono, per esempio, la frequenza di proposizioni deverbalizzate e nominalizzate, e la formazione di parole composte: “[S]ynctactic complexity is [...] facilitated by devices like ad-hoc compounding and nominalization: prepositional phrases, for instance, are easier to embed recursively than whole clauses; and compound nouns can be further modified in ways that would be difficult or impossible with corresponding phrasal constructions” (Ibid.). Appare quindi evidente che il grado di complessità sintattica sia fortemente legato al grado di contestualizzazione che l’interpretazione di un testo richiede: “Deverbal nouns and compounds are more dependent on the context for a full interpretation as far as temporality, modality, and the identity of the participants of the described event (in the case of nominalization) or the nature of the relationship between head and modifier (in compounds) are concerned” (Ibid.: 201-202).

A livello comparatistico, il sistema linguistico italiano e quello norvegese – quindi afferenti rispettivamente al gruppo delle lingue romanze e al gruppo delle lingue scandinave – presentano delle differenze nella gerarchizzazione del discorso, e diverse modalità di distribuzione dell’informazione. In traduzione, per la risoluzione di tali differenze, sarà necessario compiere una serie di ristrutturazioni morfo-sintattiche e utilizzare espedienti linguistici per ottenere – al netto delle considerazioni sulle strategie traduttive e del dibattito sulla visibilità o invisibilità del traduttore – un testo che rispecchi e mantenga una struttura sintattica standard e non marcata nella lingua d’arrivo. Nei pattern di lessicalizzazione tipici per l’italiano e per il norvegese – che d’altronde rispecchiano i fenomeni ravvisabili nei due macro-gruppi per le lingue romanze e germaniche – possiamo notare che le differenze fondamentali risiedono nella densità di informazioni associata ai nomi e ai verbi, da cui la suddivisione in lingue esocentriche (macro-gruppo di

cui fa parte l'italiano) ed endocentriche (macro-gruppo di cui fa parte il norvegese), originariamente teorizzata da Bloomfield (1933). In "Endocentric and exocentric languages in translation" (2005), Korzen effettua una ricognizione delle problematiche traduttive che riguardano le lingue endocentriche ed esocentriche, prendendo in esame l'italiano e il danese. La vicinanza linguistica tra danese e norvegese ci consente di utilizzare il lavoro di Korzen come punto di partenza per un'analisi che voglia mettere a confronto il norvegese all'italiano. In danese, osserva Korzen, i verbi appaiono lessicalmente più specifici rispetto ai nomi, mentre in italiano ci troviamo di fronte alla situazione inversa. In danese, quindi, si avrà una maggiore densità informativa 'al centro' del periodo – ossia nel verbo – mentre in italiano tale densità sarà spostata all'esterno, sul nome:

Like the verbs of other Germanic languages, Danish verbs are lexically more specific than Romance verbs, while Danish nouns are lexically more general and abstract than Romance nouns. In other words, Danish propositions contain more information in the verb, that is in the centre of the proposition, hence the term 'endocentric' languages, whereas Italian propositions contain more information outside of the centre, hence the term 'exocentric' languages (Korzen 2005, 22-23).

Questo sbilanciamento nella distribuzione delle informazioni comporta, di conseguenza, problematiche traduttive che varieranno a seconda che si traduca da una lingua esocentrica verso una lingua endocentrica (quindi dall'italiano al norvegese), oppure viceversa, da una lingua endocentrica a una esocentrica (dal norvegese all'italiano). Nel primo caso, il traduttore incontrerà maggiori difficoltà nella traduzione dei nomi, mentre, nel secondo caso, le difficoltà maggiori risiedono nella traduzione dell'apparato verbale:

From a translator's point of view, differences in information specificity will cause particular problems moving from a hyperonymic to a hyponymic level, that is, going from a less specific to a more specific lexicalisation. As far as the verbs are concerned, translating from an exocentric to an endocentric language can entail problems, since, as we have seen, the correct translation of a verb depends on its arguments and on the manner in which the verbal action or activity is carried out. Vice versa, translating nouns can be problematic going from an endocentric to an exocentric language, since it is necessary to know exactly which proto-subtype one is dealing with (Korzen 2005, 26-27).

Seppur questo articolo intende focalizzarsi sul verbo in traduzione, può essere utile affrontare brevemente la questione del nome in italiano e in norvegese.

2.1 Il nome

Per quanto riguarda i nomi, la maggior specificità e densità informativa che li contraddistingue in italiano rispetto al norvegese può causare alcune difficoltà al momento della traduzione. In norvegese, infatti, come nelle altre lingue scandinave, la denominazione degli oggetti lessicalizza la componente semantica funzione (*function*). Al contrario, le lingue romanze, e di conseguenza l'italiano, lessicalizzano la componente semantica figura (*figure*): “Germanic prototypes are lexicalised according to their purpose and use, while Romance prototypes are lexicalised according to the way they are created or formed” (Korzen 2005, 25). I prototipi italiani, inoltre, vengono lessicalizzati per iponimia, mentre quelli norvegesi saranno lessicalizzati per iperonimia. La discrepanza di specificità nella lessicalizzazione dei nomi tra le due lingue viene spesso risolta in norvegese tramite la formazione di nomi composti, solitamente tramite lo schema nome+nome. Perciò, mentre in italiano avremo, per esempio, sottotipi come ‘moquette’, ‘arazzo’ e ‘tovaglia’ per indicare un tessuto utilizzato per ricoprire e/o decorare superfici diverse, in norvegese la stessa specificità nella lessicalizzazione si ottiene unendo l'iperonimo ‘teppe’, (“teppe, n2: vevd eller knyttet stoff til å legge på golvet eller over senga, eller til å henge på veggen”,⁵ lemma citato dal Bokmålsordboka/Nynorskordboka e traducibile in “teppe, sn: stoffa cucita o intessuta che viene distesa sul pavimento, oppure sul letto, oppure appesa alle pareti”), con una serie di altri nomi, come in: ‘gulvteppe’, moquette (con ‘gulv’, ‘pavimento’), ‘veggteppe’ arazzo (con ‘vegg’, parete), ‘bordteppe’ tovaglia (con ‘bord’, ‘tavolo’). Un ulteriore esempio di lessicalizzazione simile è rappresentato dall'iperonimo ‘stol’, che indica una sedia, e che forma composti come: ‘lenestol’, ‘poltrona’ (con ‘lene’, ‘appoggio’), ‘liggestol’, ‘sdraio’ (con ‘ligge’, ‘giacere’ o ‘essere sdraiato’), ‘gåstol’, ‘girello’ o ‘deambulatore’ (con ‘gå’, ‘camminare’).⁶ Gli esempi proposti illustrano i pattern tipici per la formazione di nomi nel sistema linguistico norvegese, laddove la componente semantica lessicalizzata è quella della funzione (‘purpose and use’). Come osserva Korzen:

⁵ Lemma citato da https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=teppe&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&bokmaal=+&ordbok=bokmaal. (Ultimo accesso 18/05/2021).

⁶ Per ulteriori esempi (dal danese), si vedano Korzen I., 2017, 2016, 2005 (pp. 25-26) e 2000 (pp. 186-195).

We can conclude that Italian (and other Romance) nominal roots are generally more specified than the Danish (and other Germanic) ones. This means that Italian propositions generally contain more information outside the centre of the proposition, which is why we call it an exocentric language” (2005, 26).

2.2 Il verbo

Le osservazioni sul verbo basate sulla catalogazione tipologica tra lingue endocentriche ed esocentriche ci mostrano una situazione sostanzialmente capovolta. Il norvegese, in quanto lingua endocentrica, tende ad avere una più grande concentrazione di informazioni al centro della proposizione, ossia nel verbo. Le lingue principalmente endocentriche, presentano sistemi flessivi meno complessi, dove gli aspetti pragmatici e retorici non vengono espressi esplicitamente, richiedendo quindi un maggiore grado di inferenza contestuale durante l'atto ermeneutico. Nelle lingue che mostrano caratteristiche spiccatamente esocentriche, al contrario, i sistemi flessivi sono più ricchi, e consentono quindi di esprimere esplicitamente aspetti pragmatici e retorici che contribuiscono a una più articolata gerarchizzazione transfrastica.

La suddivisione tra lingue endocentriche ed esocentriche operata da Talmy (1985, 2000), e basata sull'osservazione dei verbi di movimento, identifica due caratteristiche principali, la lessicalizzazione della maniera e quella della direzione: “[L]’espressione del movimento può essere regolata da tratti di direzione, come nel caso italiano ‘andare’, che implicano sempre ‘da x a y’, oppure da tratti di maniera del movimento, come ‘strisciare’, che non implicano la direzione” (Cresti 2010, 69). Nelle lingue germaniche, e in norvegese, il verbo lessicalizza la componente semantica della maniera e/o figura: “they generally lexicalise the semantic components manner and (therefore often) figure” (Korzen 2005, 23), mentre nelle lingue romanze, come l’italiano, la lessicalizzazione avviene secondo il percorso (definito path in Korzen 2016). Tale comprensione della differente lessicalizzazione dei verbi di movimento nelle lingue germaniche e romanze denota caratteristiche di concretezza e astrazione dell’esperienza cognitiva associata ai sistemi linguistici nei due gruppi:

Comparing the Germanic and the Romance languages, [...] scholars were able to ascertain an over-all difference in what they label as concreteness vs. abstractness in the lexicalisation of verbs and nouns. [...] On the one hand, motion verbs containing the manner component

denote a visibly specifiable activity that can be represented as a picture [...] On the other hand, path verbs convey an abstract idea of a movement from one location to another. Here, information is given about the relation between the figure that moves and the point of departure, traversal, or arrival, of the motion. The way or manner in which the movement takes place is not rendered explicit but is so to say cognitively assumed [...] (Korzen 2016, 6).

Un esempio di questo tipo di lessicalizzazione si può ravvisare in molti verbi di movimento come, per esempio, il verbo ‘kjøre’, ‘guidare’. Il verbo kjøre, infatti, ci dice che stiamo parlando di un veicolo munito di ruote (figura). Seguendo la casistica presa in considerazione da Korzen (2005) per il danese, vedremo che per rendere la frase ‘entrare in un luogo’, in norvegese avremo una serie di verbi specifici in base al modo in cui il soggetto compie l’azione, mentre in italiano (e nelle altre lingue romanze) useremo il verbo ‘entrare’ indistintamente dal soggetto:

(1)

Hunden gikk inn...	Il cane entrò...
Fisken svømte inn...	Il pesce entrò...
Fuglen fløy inn...	L’uccello entrò...
Skipet seilte inn...	La nave entrò...
Bilen kjørte inn...	L’automobile entrò...

Lo schema (1) proposto mostra, per il norvegese, una variazione nell’utilizzo dei verbi, la cui specificità restringe il campo dei soggetti possibili. Mentre in italiano, si può utilizzare indistintamente il verbo entrare, in norvegese avremo, nell’ordine: camminare (gå), nuotare (svømme), volare (fly), navigare (seile), guidare (kjøre). Come mostra anche Korzen, la frequenza di utilizzo dei verbi specifici in italiano è di gran lunga minore, ma la mancata specificità informativa del verbo viene spesso risolta tramite l’utilizzo di particelle satellite come ‘*a piedi’ nel costrutto ‘andare a piedi’, oppure ‘*in macchina/in nave/in aereo’ nei costrutti ‘andare in macchina/in treno/in aereo’.

Nel caso di verbi transitivi, nelle lingue scandinave, la lessicalizzazione dell’aspetto maniera comporta restrizioni sull’oggetto diretto della frase. Ancora da Korzen (2005), si può prendere in considerazione il caso del verbo ‘rompere/spezzare’, in italiano, e degli specifici corrispettivi ‘knuse’, ‘knekke’, ‘bryte’, ‘avbryte’, ‘splintre’ in norvegese. Ognuno dei verbi elencati prevede la semantizzazione della maniera in cui l’oggetto viene rotto, e il grado di distruzione

dell'oggetto. Useremo perciò *knuse* e *splintre*, per esempio, per un piatto o un bicchiere (*å knuse/splintre et tallerken / et glass*), *knekke* per un ramo o un bastone (*knekke en gren/en stokk*).⁷

Nella classificazione in lingue endocentriche ed esocentriche, però, possono essere presi in considerazione, oltre ai verbi di movimento, anche i verbi definiti 'azionali': questi verbi, come quelli di moto, rientrano nella macro-categoria dei verbi propriamente semantici (all'interno della quale non rientrano i verbi ausiliari, modali, gli usi del verbo essere di tipo predicativo copulare e i verbi a reggenza frastica).⁸ All'interno del gruppo dei verbi azionali, Moneglia (2010) individua una distinzione basata sui verbi definiti generali e i verbi di attività. I verbi cosiddetti generali presentano una correlazione di tipo polidromo: "la relazione tra «azione», in quanto entità ontologica, e «verbo», in quanto entità linguistica, non è una relazione uno a uno. In altre parole, il linguaggio ordinario non rispecchia l'ontologia dell'azione. Chiamiamo «generale» un verbo che ha tale proprietà e «variazione primaria del verbo» la serie tipologica di atti diversi che possono rientrare nella sua estensione" (Moneglia 2010, 498). I verbi generali come per esempio 'prendere', 'dare', 'aprire', 'girare', 'alzare' presentano "tratti semantici di azione astratta" (Cresti 2010, 70) e una frequenza molto alta. I verbi definiti di attività invece, sono "verbi che non si estendono su tipi di azioni diverse" (Moneglia 2010, 499), e che presentano "tratti semantici inglobanti l'oggetto, o lo strumento, o l'agente [...] o comunque denotanti azioni molto specifiche" (Cresti 2010, 70). Alcuni esempi possono essere: 'pitturare', 'stirare', 'martellare', 'picchiare'. Questi verbi sono caratterizzati da un elevato numero di lemmi, ma da una frequenza più bassa.

3. Alcuni problemi di traduzione e la loro risoluzione

3.1 Forme deverbali e gerarchie complesse: rendere le subordinazioni retoriche

Korzen (2005) sostiene che, dal punto di vista verbale, "tradurre dall'italiano ad una lingua scandinava non è tanto complicato quanto tradurre nella direzione opposta" (60). Come già è stato sottolineato nei paragrafi precedenti, la

⁷ Per ulteriori esempi si veda Korzen 2005, pp. 24-25.

⁸ Per un elenco dettagliato si veda Cresti 2010, 68.

maggior difficoltà nel tradurre da una lingua scandinava verso l'italiano risiede nella resa dei differenti gradi di gerarchizzazione frastica che costituiscono i sistemi linguistici presi in considerazione. Mentre la traduzione dall'italiano verso una lingua scandinava risulta più semplice poiché “si tratta di linearizzare e di semplificare il testo, [...] esplicitando costrutti deverbali o senza verbo, e di accorciare periodi lunghi per esempio spezzandoli in periodi più corti” (Korzen 2017, 65), l'operazione inversa, ossia la traduzione da una lingua scandinava verso l'italiano, richiede uno sforzo maggiore poiché “Per uno scandinavo è più difficile gerarchizzare un contenuto testuale perché ciò richiede strutturazioni alle quali lo scandinavo è molto meno abituato e particolari distinzioni tra nuclei e satelliti retorici basate su analisi testuali di carattere pragmatico e/o narrativo” (Korzen 2017, 67).⁹ La ricchezza morfologica verbale dell'italiano consente di porre un'attenzione maggiore ai rilievi retorici e pragmatici presenti all'interno del testo, producendo strutture più complesse e gerarchizzate, mentre le lingue scandinave presenteranno una maggior linearità dal punto di vista delle strutture transfrastiche e verbali. Un esempio lampante è l'utilizzo esteso del preterito nell'impianto narrativo delle lingue scandinave. Per una resa in italiano, in questo caso, le soluzioni più utilizzate identificate da Korzen sono la deverbizzazione (parziale o totale), oppure l'utilizzo del trapassato, ottenendo una struttura maggiormente gerarchizzata “nel senso di morfologicamente esplicitante le subordinazioni retoriche interpretabili” (Korzen 2017, 71).

Già nelle prime pagine di Mengele Zoo si può individuare un caso in cui, alla linearità gerarchica del norvegese, rappresentata dall'uso del preterito in due proposizioni coordinate, si è optato per l'utilizzo di un trapassato prossimo in italiano e una deverbizzazione parziale:

a) En sverm statiras, sitronsommerfugler, lettet [preterito] fra sitt ly etter den kraftige, raske ettermiddagsskuren og fløy [preterito] innover landsbyen lokket [participio] av de sterke duftene fra blomster og grønnsakstorget.

Uno sciame di statiras, cedronelle, si era alzato [trapassato prossimo] in volo dal proprio nido subito dopo il breve e violento acquazzone serale, attirato [participio passato] dai forti profumi provenienti [participio presente] dal mercato dei fiori e della verdura del villaggio.

Nell'esempio proposto, alla struttura norvegese che vede due proposizioni coordinate per polisindeto ('og') seguite da una subordinata causale introdotta

⁹ Sulla complessità delle lingue, si veda Korzen 2021.

da un participio, si contrappone una struttura italiana più complessa, dove le relazioni gerarchiche e pragmatiche tra le proposizioni sono più evidenti. In italiano, infatti, si è scelto rendere il preterito lettet (tra i diversi significati di lette troviamo: prendere il volo, sollevare, decollare) con un trapassato prossimo si era alzato, e di deverbalizzare la seconda occorrenza verbale che descrive il volo dello sciame di farfalle verso il villaggio, fløy innover byen, tramite un participio presente, proveniente, introducendo una ulteriore subordinata relativa. Ponendo l'attenzione sulle differenti modalità attraverso cui l'esperienza viene categorizzata in norvegese e in italiano, si può notare come in italiano alcune relazioni pragmatiche siano espresse tramite una struttura gerarchica più complessa e implicita. È il caso, per esempio, della relazione causa-effetto come illustrato nei passaggi seguenti:

b) Gatene var [preterito] som vanlig fulle av folk, klokken var [preterito] ennå ikke passert elleve, og duft av olje og søt løk fra tusen spisesteder blandet [preterito] seg med den tunge eksosen som fikk [preterito] friske til å bli syke og syke til å dø fortere.

Le strade erano [imperfetto], come sempre, piene di gente: non erano [imperfetto] ancora passate le undici e l'odore di olio e cipolla dolce che proveniva [imperfetto] da migliaia di ristoranti si mescolava [imperfetto] con i pesanti fumi degli scarichi delle automobili, facendo [gerundio] ammalare le persone sane e facendo [gerundio] morire più velocemente gli ammalati.

c) Kolben traff [preterito] en nøtt som sprakk [preterito] og sendte [preterito] en dusj av gråblank kokosmelk utover de nærmeste skrekkslagne tilskuerne.

Il calcio della pistola si infranse [passato remoto] contro una noce di cocco che si frantumò [passato remoto], facendo [gerundio] schizzare il latte di colore bianco sporco addosso agli spettatori più vicini e terrorizzati.

In entrambe le sequenze narrative, in lingua di partenza, ci troviamo di fronte a una serie di proposizioni principali e coordinate con i verbi finiti al preterito, e satelliti relativi introdotti dalla congiunzione subordinante som. Nella versione italiana, tali proposizioni subordinate sono state rese con una deverbalizzazione parziale con verbo non finito: le tre forme al gerundio con funzione appositiva, facendo ammalare/facendo morire in (b) e facendo schizzare in (c) introducono una proposizione subordinata relativa impropria di tipo consecutivo. Volendo cercare un'alternativa che segua la struttura norvegese, si può ipotizzare di tradurre i satelliti appositivi in forma esplicita, entrambi retti dal pronome relativo che e i verbi all'indicativo:

b) [...] l'odore di olio e cipolla dolce che proveniva da migliaia di ristoranti si mescolava con i pesanti fumi degli scarichi delle automobili, che portavano le persone sane ad ammalarsi e quelle ammalate a morire più velocemente.

c) Il calcio della pistola si infranse contro una noce di cocco che si frantumò e spruzzò latte di cocco grigiobianco sugli spettatori più vicini e terrorizzati.

Come è evidente dalle ipotesi proposte, il tentativo di mantenere la maggior linearità frastica del norvegese in lingua d'arrivo comporta risultati stilistici e sintattici più farraginosi rispetto alla gerarchizzazione che si ottiene utilizzando il gerundio. Come osservato da Korzen, infatti, "In molti casi la struttura soggetto – verbo – predicativo, se proposizione satellite, può essere resa più elegantemente con un costrutto senza verbo, una deverbizzazione totale" (2017, 68-69). Inoltre, in tutti e tre gli esempi, la gerarchizzazione frastica dell'italiano sembra, a mio avviso, rendere più evidente la correlazione di causa e effetto tra l'azione espressa nelle proposizioni principali e quella espressa nelle subordinate, rispetto alla strutturazione norvegese, dove tale correlazione presenta un rilievo minore, a favore dell'aspetto temporale e cronologico.

3.2 Dove andare o come andarci? La traduzione dei verbi di moto

Per condurre un'analisi della traduzione dei verbi di moto tra lingue endocentriche ed esocentriche è possibile ricercare nel testo le occorrenze di un verbo molto comune come *kjøre* e osservare in che modo è stato tradotto in italiano. Nel testo, il verbo di moto *kjøre* viene tradotto con diversi stratagemmi, come è evidente negli esempi di seguito:

d) En viss lettelse spredte seg derfor i landsbyen den dagen fire tomme militærbusser kjørte opp på torget og los armeros med makt drev hver eneste landarbeider inn i bussene. Il villaggio venne pervaso da un certo sollievo quando, un giorno, quattro autobus militari vuoti raggiunsero la piazza del mercato e i contadini furono costretti a salirvi con la forza dagli armeros.

e) Den [jeepen] bråstanset like ved señora Portuguesa som sto ytterst i veikanten med skjørtet fullt av anonafrukter. [...] Da jeepen kjørte videre lå hun i veikanten, naken, blodig og stum. Gli armeros avevano inchiodato proprio accanto alla señora Portuguesa, che se ne stava sul ciglio della strada con la gonna piena di anonas. [...] I quattro [armeros] l'avevano abbandonata sul ciglio della strada ed erano ripartiti a bordo della jeep. Nuda, insanguinata e muta.

f) Mino så ikke mer til den store, amerikanske bilen etter at bussen kjørte inn i byen.
Quando l'autobus entrò in città, Mino non vide più la grossa automobile americana.

g) Akkurat da kjørte bussen av veien, og i den totale stillheten som fulgte i sekundene etter avkjørselen kom det skjærende høyt fra papegøyen: «Antonio scorer igjen!».
Quando l'autobus uscì fuori strada, nel silenzio più totale dei secondi che seguirono l'incidente, il pappagallo emise un grido assordante: «Antonio segna ancora!».

h) Bussen sneglet seg avsted. Mino syntes det gikk ulidelig sakte. [...] Og der, der kjørte de forbi huset hans! Han så ikke tegn til liv.
L'autobus percorreva le curve della strada che usciva dalla città e Mino aveva l'impressione che andasse dolorosamente piano. [...] E poi eccola, l'autobus passò davanti casa sua! Gli sembrò di non vedere alcun segno di vita [...]

Innanzitutto, è interessante notare come in tutti gli esempi proposti ci si trovi di fronte a verbi sintagmatici, quindi con il verbo completato da un avverbio o una preposizione.¹⁰ In norvegese, la mancata lessicalizzazione della componente percorso a favore delle componenti maniera e/o figura, viene ovviata dall'apposizione di un satellite preposizionale o avverbiale che fornisce indicazioni relative all'aspetto spaziale del movimento.

In kjøre opp (d), per esempio, l'avverbio opp (che può significare su, verso l'alto, in su) denota il raggiungimento di una destinazione, mentre in e, videre indica la continuazione del movimento oltre/a partire da un punto ben preciso (in questo caso, il costrutto kjøre videre va interpretato alla luce dell'azione indicata dal verbo bråstanset, da bråstanse, inchiodare, presente nel periodo precedente). Negli esempi (f) e (g), le preposizioni inn e av indicano rispettivamente il movimento di entrata e uscita da un luogo mentre in h, l'avverbio forbi segnala il superamento di un punto nello spazio. Mentre in norvegese avremo sempre lo stesso verbo, kjøre, che indica il movimento compiuto da o con un veicolo munito di ruote (maniera e figura), nelle traduzioni in italiano troviamo una serie di verbi diversi che lessicalizzano l'aspetto del percorso. Per questo motivo avremo:

¹⁰ Per un approfondimento riguardo i verbi sintagmatici e le costruzioni verbo+particella si vedano, per esempio, Dehé et alii 2002, Simone 1996, Åfarli 1985.

- d) kjørte opp → raggiunsero
- e) kjørte videre → erano ripartiti
- f) kjørte inn → entrò (in)
- g) kjørte av → uscì (fuori da)
- h) kjørte forbi → passò (davanti a)

La variazione nella scelta dei verbi che si osserva in italiano risponde alla necessità della lingua di lessicalizzare, nel verbo, l'aspetto della direzione (path), che invece viene espresso tramite i satelliti avverbiali e preposizionali nel norvegese e che può quindi avvalersi dello stesso verbo per tutte le azioni di movimento negli esempi elencati. Gli esempi proposti rientrano piuttosto efficacemente nella suddivisione proposta da Talmy tra lingue verb-framed che tendono a lessicalizzare il movimento all'interno del verbo (come le lingue romanze), e le lingue satellite-framed, ossia quelle lingue che tendono a lessicalizzare il movimento attraverso un satellite (come le lingue germaniche).¹¹ Come osservato da Jansen (2003) per il danese, anche nel caso della traduzione tra norvegese e italiano si apprezza il pattern per cui, in norvegese, a verbi generici come kjøre con satellite spaziale, vengono contrapposti, in italiano, verbi tipici come raggiungere, (ri)partire, entrare, uscire, passare a cui – a volte – viene aggiunto un satellite per 'elaborare la direzionalità del verbo' (Jansen 2003, 279) (come nel caso dell'esempio (g): 'Quando l'autobus uscì fuori strada'). Da un punto di vista didattico e di apprendimento del norvegese L2, la riflessione sulle implicazioni espressive in lingue satellite-framed da parte di parlanti che abbiano una L1 di tipo verb-framed, consente di spostare l'attenzione sulla tendenza a utilizzare più frequentemente verbi di moto che non prevedono la specificazione della maniera: "In generative free association tasks, [...] speakers of a satellite-framed language produce more verbs that express specific manners of motion in the verb generation tasks. Conversely, speakers of a verb-framed language produce specific manner of motion verbs less frequently and instead respond with more general motion verbs such as go, come, or move" (Römer 2017, 967).

Ritengo inoltre interessante soffermarsi sulla risoluzione in traduzione delle due proposizioni presenti nell'esempio (h): 1) 'Bussen sneglet seg avsted.' e 2) 'Mino syntes det gikk ulidelig sakte.'. Il costrutto verbale å snegle seg specifica in maniera molto precisa la modalità di movimento. Lessicalizzando nella radice del verbo il sostantivo snegle, lumaca, si esprime un movimento lento. Allo

¹¹ Cfr. Talmy 2000, p. 222.

stesso tempo, le informazioni sulla direzione sono fornite dal satellite avverbiale *avsted* che indica l'allontanamento da un punto. In italiano, una possibile soluzione traduttiva del costrutto *snegle seg avsted* può essere rappresentata dall'uso del verbo riflessivo tipico allontanarsi (che contiene l'indicazione direzionale) accompagnato dall'avverbio lentamente. Nel caso specifico dell'esempio proposto, però, la lentezza dello spostamento viene esplicitata nel periodo immediatamente successivo (2) dal costrutto: '*det gikk ulidelig sakte*', laddove il verbo generale *gå*, andare, camminare, muoversi, è accompagnato dall'avverbio *sakte*, lentamente. Nella traduzione italiana, a seguito di personali scelte stilistiche e della successiva revisione, si è giunti a una soluzione diversa: 'L'autobus percorreva le curve della strada che usciva dalla città e Mino aveva l'impressione che andasse dolorosamente piano'. Innanzitutto, si è optato per l'unione dei due periodi per paratassi attraverso la congiunzione *e*. L'elemento di lentezza, che nella versione norvegese è reiterato nei due periodi distinti (nella lessicalizzazione del verbo *snegle seg* in 1 e nel costrutto *gikk sakte* in 2), è stato ridotto a una sola occorrenza nella principale coordinata 'Mino aveva l'impressione che andasse dolorosamente piano'. Il costrutto *snegle seg avsted*, invece, è stato reso con il periodo 'percorreva le curve della strada che usciva dalla città', e al verbo transitivo tipico percorreva è stato fatto seguire l'oggetto diretto 'le curve della strada' accompagnate dalla subordinata relativa che esplicita l'aspetto direzionale espresso dal satellite avverbiale *avsted*. La scelta – piuttosto libera – di aggiungere l'oggetto diretto 'le curve' è volta a conferire l'elemento di circolarità spesso associato all'immagine della lumaca. Col senno di poi, oltre alla soluzione ovvia che prevede l'utilizzo del satellite 'a passo di lumaca' (quindi, per esempio: 'l'autobus ripartì a passo di lumaca') una soluzione più audace e sicuramente più divertente sarebbe stata l'uso del verbo non comune *lumacare* che, alla forma intransitiva, assume il significato di 'muoversi a fatica, lentamente'.¹²

Un ulteriore esempio della variazione di significato verbale risultata dall'associazione di una particella a un verbo nelle lingue satellite-framed è rappresentata dall'esempio seguente, in cui si prende in esame il verbo di attività *låse*.

12 Si veda Garzanti linguistica (online): *lumacare* v. intr. aus. avere, (non com.), i. muoversi a fatica, lentamente: *Lo si vide lumacar per le strade* (DOSSI).
<https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=lumacare>. Ultimo accesso 12/06/2021.

i) Hurtig tok han Adolphos nøkler og låste døren innenfra. [...] Mino gikk bort til døren og låste opp. Så trakk han seg raskt tilbake.

Prese rapidamente le chiavi di Adolpho e chiuse la porta a chiave dall'interno. [...] Mino si diresse verso la porta e aprì la serratura. Velocemente, arretrò di qualche passo.

La definizione di låse del Bokmålsordbok di Språkrådet riporta alla voce låse: 1 stenge med lås, laddove il sostantivo lås viene definito: '1 lukkemekanisme', perciò un congegno che serve a chiudere o serrare qualcosa'.¹³ Il dizionario online Ordnett riporta, per la sezione norvegese-italiano, le seguenti traduzioni per il verbo låse:¹⁴

låse (verb)

1 (stenge) chiudere a chiave.

2 (med hengelås) chiudere con il lucchetto, mettere il lucchetto a.

3 (med slå) chiudere con il catenaccio, sprangare.

Appare evidente quindi che il verbo låse concettualizzi un'azione molto specifica, ossia quella di serrare una porta, un portone o un cancello – per esempio – per mezzo di uno strumento come può essere una chiave o un catenaccio o un lucchetto.

Nell'esempio (i) sono riportate due occorrenze del verbo låse in due periodi appartenenti alla stessa sequenza narrativa. Nel primo caso, il verbo låse è seguito dall'oggetto diretto døren, porta e dall'avverbio innenfra, dall'interno. Nella traduzione italiana, la specificità dell'azione rappresentata dal verbo deve essere esplicitata tramite l'utilizzo del verbo generale 'chiudere' a cui viene fatto seguire il satellite modale composto da preposizione + sostantivo a chiave: 'chiuse la porta a chiave dall'interno'.

Una possibile soluzione traduttiva che consenta di utilizzare un verbo che – come in norvegese – lessicalizzi la modalità con cui la porta viene chiusa sen-

13 Si vedano: https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=låse&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge per 'låse';

https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=lås&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge per 'lås'; https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=lås&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge per 'lukkemekanisme'. Ultimo accesso 12/06/2021.

14 <https://www.ordnett.no/search?language=it&phrase=låse>. Ultimo accesso 12/06/2021.

za bisogno di satelliti è rappresentata dal verbo italiano serrare. A differenza di *låse*, serrare non è un verbo di attività, ma un verbo generale considerato sinonimo di ‘chiudere’, come riporta il dizionario Treccani: “Verbo di sign. generico, determinato soprattutto in quanto è l’opposto di aprire; è sinon. in molti casi di chiudere”.¹⁵ Facendo una rapida ricerca tra alcuni tra i maggiori dizionari in rete, si può notare come a serrare siano associati principalmente tre significati:¹⁶

1. Chiudere stringendo

1. Chiudere qlco. stringendo: s. un bullone; s. i pugni [...]. (il Sabatini Coletti).
2. Chiudere stringendo; stringere con forza: s. i pugni, le labbra; s. un laccio [...]. (Treccani).
3. Chiudere stringendo; stringere: serrare i pugni, gli occhi [...]. (Garzanti).

2. Chiudere sbarrando con un mezzo

1. Chiudere, sbarrare qlco. con una serratura, un lucchetto e sim [...]. (il Sabatini Coletti).
2. Chiudere, sbarrare un’apertura o un passaggio, spec. per impedire che si entri in un luogo o se ne esca, assicurando la serratura o eventuali altri sistemi di chiusura: s. le porte della città; s. l’uscio di casa [...]. (Treccani).
3. Chiudere completamente, con una chiave o con altro mezzo: serrare una porta, un armadio; serrare un baule con un lucchetto [...]. (Garzanti).

3. Accelerare

1. Accelerare qlco.: s. l’andatura [...]. (il Sabatini Coletti).
2. Intensificare, accelerare: s. il ritmo dell’andatura [...]. (Treccani).
3. Intensificare, accelerare: serrare il ritmo di lavoro [...]. (Garzanti).

Indubbiamente, le definizioni in 2 sembrano corrispondere all’accezione norvegese di *låse*. Allo stesso tempo, il verbo italiano serrare è un verbo generale (la relazione tra ‘azione’ e ‘verbo’ non è uno a uno), mentre il verbo norvegese *låse* presenta una minore ampiezza nella sua estensione significativa. I dizionari, infatti, riportano soltanto un significato per il verbo alla forma transitiva e uno per il verbo alla forma riflessiva:

¹⁵ <https://www.treccani.it/vocabolario/serrare/>. Ultimo accesso 12/06/2021.

¹⁶ Si vedano: il Sabatini Coletti online, https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/S/serrare.shtml; Treccani online, <https://www.treccani.it/vocabolario/serrare/>; Garzanti online <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=serrare>. Ultimo accesso 12/06/2021.

4. låse (v2)¹⁷

1. stenge (med lås), låse døra / porten blir låst kl. 22 / låse noen inn, ut / låse ned papirene i en skuff.

2. refleksivt: kile, sette fast, kjøre fast, kjeven låste seg / bilen bråbremset så hjulene låste seg

5. låse (verb)¹⁸

1. stenge med lås.

L'italiano sembra quindi offrire un'alternativa valida al costrutto 'chiudere a chiave', ma la frequenza d'uso del verbo serrare sarà sempre inferiore rispetto al ben più comune chiudere favorendo, in traduzione, l'uso di quest'ultimo. Tale verbo, però, è stato utile per la risoluzione dell'occorrenza låse opp presente nel secondo periodo dell'esempio (i), come vedremo nel prossimo paragrafo.

Nell'occorrenza immediatamente successiva, infatti, la presenza dell'avverbio opp fa cambiare diametralmente il significato del verbo. Una ricerca su Det Norske Akademis Ordbok alla voce låse offre la seguente definizione per il costrutto låse + avverbio che indichi un movimento (come opp o igjen, per esempio):

I FORBINDELSE MED ADVERB SOM ANGIR EN STENGENDE ELLER ÅPNENDE BEVEGELSE

bevege en lås (med nøkkel) og med det stenge eller åpne.¹⁹

Il verbo låse, quindi, associato a un avverbio che indichi un movimento, può cambiare diametralmente significato in base al tipo di movimento. Nel caso di låse opp si mantiene la lessicalizzazione specifica dell'aspetto maniera che implica il 'muovere una serratura (con una chiave)' ma l'avverbio opp, su, verso l'alto, in su, modifica il verbo indicando un 'movimento che apre'. Il costrutto analitico låse opp presenta quindi una elevata densità informativa che in italia-

17 Bokmålsordboka, <https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?ordbok= begge>. Ultimo accesso 12/06/2021.

18 Ordnett, <https://www.ordnett.no/search?language=no&phrase=låse>. Ultimo accesso 12/06/2021.

19 "Con un avverbio che indichi un movimento che chiude o apre. Muovere una serratura/lucchetto (con una chiave) e, tramite questo movimento, aprire o chiudere". Si veda Det Norske Akademis Ordbok, <https://naob.no/ordbok/låse>. Ultimo accesso 12/06/2021.

no si è provato a rendere – per evitare ripetizioni con il periodo precedente – con il costrutto formato dal verbo generale e ad alta frequenza aprire e l’oggetto diretto la serratura che implica l’utilizzo di una chiave per aprire una porta. In questo caso, la traduzione in italiano si è avvalsa di una parziale focalizzazione sul nome per la risoluzione del costrutto verbale norvegese.

Alla nominalizzazione, a volte viene preferita la deverbalizzazione completa, come osserva Jansen nel caso della traduzione del costrutto danese ‘Så låser vi os ud’²⁰ in ‘Poi usciamo’ in italiano (2003, 280), (evidenziando inoltre la grande flessibilità significativa derivante dalla combinazione di particelle e verbi nelle lingue scandinave).²¹ Se, in traduzione, la modalità con cui viene chiusa, serrata oppure aperta una porta non ha una rilevanza fondamentale nell’impianto testuale, è perfettamente accettabile una sottrazione di modalità (Ibid.):

L’esempio mette in rilievo inoltre la grande flessibilità nell’uso della particella in danese, qui combinata con il verbo låse. Låse senza particella significa chiudere a chiave, mentre nella costruzione transitiva o riflessiva con le particelle ind e ud (låse nogen/sig ind oppure låse nogen/sig ud) cambia significato in far entrare qualcuno/se stesso adoperando una chiave oppure far uscire qualcuno/se stesso adoperando una chiave. Probabilmente, nella versione italiana, la specificazione del modo di uscire non è stata giudicata abbastanza importante per giustificare la frase complicata e lunga che sarebbe necessaria per rendere il significato completo – scelta del traduttore, a mio avviso, del tutto giustificabile (la stessa brevità della frase nel testo originale non è arbitraria) (Ibid.)

4. Riflessioni conclusive: traduzione e didattica

Un’analisi della traduzione tra norvegese e italiano che prenda in considerazione le differenze tipologiche tra i due sistemi linguistici rappresenta un perfetto esempio dell’ipotesi di Roman Jakobson per cui “Languages differ essentially in what they must convey and not in what they can convey” (1987, 433). Come rilevato negli esempi proposti, le discrepanze rilevate nelle strutture gerarchiche transfrastiche e nell’espressione degli aspetti pragmatici e retorici sottendo-

20 L’esempio è estratto dal romanzo di Petter Høeg, *Frøkens Smillas fornemmelse for sne* (1992), tradotto in italiano da Bruno Berni, *Il senso di Smilla* (1994).

21 Cfr Jansen 2003, p. 280.

no a diverse modalità di categorizzazione dell'esperienza e, di conseguenza, agli schemi cognitivi secondo cui questa viene organizzata.

I risultati di questa prima osservazione dei problemi di traduzione legati al verbo nelle lingue esocentriche ed endocentriche, italiano e norvegese, sembrano rispondere positivamente alle considerazioni fatte da Korzen nel suo lavoro sul danese e l'italiano. La capacità dei verbi italiani di evidenziare le relazioni pragmatiche e retoriche tra le proposizioni presenti nel testo favorisce una comprensione globale degli eventi, che vengono poi organizzati e gerarchizzati in base ai rapporti reciproci di co-esistenza e di rilevanza (*foreground vs. background distinctions*).²² Al contrario, lo schema cognitivo delle lingue endocentriche, produrrà una comprensione degli eventi più lineare e meno articolata, che pone maggior attenzione alle relazioni tra gli argomenti. In italiano, la tendenza a rendere i satelliti subordinati tramite deverbizzazione (parziale o totale) e forme non finite, esplicita lo stato di subordinazione di una o più proposizioni rispetto alla reggente, mettendo quindi in rilievo aspetti come il rapporto di causa-effetto nelle subordinate consecutive come ipotizzato per gli esempi (b) e (c). Lo studio delle strutture verbo+particella preposizionale/avverbiale apre a interessanti considerazioni sulle implicazioni che presentano in traduzione, in particolar modo per quanto riguarda i verbi di moto. Questi costrutti costituiscono delle unità comunicative complesse poiché alla densità informativa contenuta nel verbo – con le differenze di lessicalizzazione esistenti tra i due sistemi linguistici (*maniera e figura vs. direzione*) – si vanno ad aggiungere le modificazioni sul significato operate dai satelliti.

La traduzione di tali strutture, quindi, richiede una complessa operazione di ricombinazione dello schema cognitivo che consenta di convogliare tutte le informazioni presenti nel testo di partenza. È spesso necessario, infatti, compiere un'operazione di inversione di struttura per cui l'aspetto della *maniera o figura* – lessicalizzati in norvegese all'interno del verbo – vengono esplicitati in italiano tramite satelliti avverbiali o preposizionali. Contemporaneamente, l'aspetto *direzione* – che in norvegese è espresso tramite satelliti – in italiano viene lessicalizzato nel verbo. Si creano quindi delle relazioni a 'incrocio' che presentano una elevata densità informativa e complessità analitica (come nel caso del costrutto *snegle seg avsted* nell'esempio h). La visualizzazione di schemi di produzione del significato dei verbi di movimento (anche tramite la loro rappresentazione

²² Cfr Korzen 2005, p. 31.

grafica)²³ ha un interessante valore glottodidattico per esemplificare le differenze nelle modalità di lessicalizzazione verbale tra le due lingue. Si pensi, per esempio, alle possibilità di rappresentazione grafica dei verbi contenuti nella tabella (1) del paragrafo 2.2: i verbi norvegesi possono essere rappresentati tramite un'immagine concreta che esemplifica la maniera, mentre il verbo italiano entrare sintetizza la direzione del movimento attraverso uno spazio (da fuori a dentro), rappresentabile non con un'immagine concreta, ma con un'icona, una freccia, che riferisce a tale movimento fuori-dentro. In questo modo, sarà possibile mostrare visivamente come tali verbi norvegesi siano "disegnabili" (Korzen 2018, 18) mentre le traduzioni in italiano "costituiscono una specie di 'simulazione cognitiva' di movimenti visualmente percettibili (Blaser & Sperling, 2007), ossia 'l'idea' di un movimento, e data la loro astrattezza essi permettono l'interpretazione di una serie di movimenti fisicamente diversi. In altre parole: la lessicalizzazione verbale romanza avviene ad un livello iperonimico rispetto a quella germanica" (Ibid.). Le differenti modalità di lessicalizzazione verbale non riguardano soltanto i verbi di moto, ma rappresentano "caratteristiche generali inerenti alle tipologie lessicali dei due gruppi linguistici" (Ibid.).

L'analisi degli approcci traduttivi che tengano in considerazione le differenze tipologiche tra i due sistemi linguistici può essere d'aiuto nella didattica del norvegese come L2 perché consentono di decostruire le strutture frastiche e normative del testo di partenza riducendole ai minimi termini. Per quanto riguarda le lingue endocentriche ed esocentriche, sarà possibile identificare con chiarezza i cluster di informazioni presenti nel testo e il loro rapporto gerarchico con le altre parti del testo, nonché sintetizzare il ruolo dei modificatori che operano sul significato di verbi generali e di attività.

Dal punto di vista didattico, un lavoro di questo tipo facilita l'osservazione, da parte dell'apprendente, dei fenomeni di collocazione tipici nella L2 e meno tipici per la L1. In particolar modo, quando L1 e L2 sono due lingue tipologicamente differenti, la riflessione sulla creazione di significato tramite le collocazioni più frequenti nella L2 può gettare luce sulle problematiche dell'apprendimento derivanti dai transfer interlinguistici che risentono delle strutture cognitive tipiche della L1, come dimostrato nello studio di Römer, O'Donnell e Ellis:

23 Per un esempio di rappresentazione grafica della lessicalizzazione dei verbi nelle lingue germaniche, si veda Korzen 2018, p.18.

[A] learner's L1 and the L1-tuned expectations that come with it bias her/his system and, depending on how typologically similar or different the L1 and L2 are, make her/him more or less open to internalizing structures in L2. Further addressing the crosslinguistic transfer issue [...], we also found evidence of verb-preposition combinations [...] that are likely the result of collocational transfer from the L1s of the learners (2014, 966).

Di fronte a un quadro chiaro della strutturazione e dell'organizzazione dell'esperienza, si potranno operare delle scelte oculate che rispondano alle necessità e agli obiettivi strategici della traduzione, come per esempio la volontà di produrre un testo che mantenga l'alterità del testo di partenza tramite la conservazione delle strutture di codificazione prototipiche, oppure avere un testo d'arrivo trasparente, che risolva tutte le differenze nella categorizzazione dell'esperienza tramite costrutti perfettamente non marcati e naturali del codice della lingua d'arrivo. In questo modo, l'apprendente della L2 (che corrisponde, nel nostro caso, alla lingua d'arrivo nell'esercizio traduttivo), potrà essere incentivato a riflettere sui meccanismi tipici della creazione di significato derivanti dallo stretto rapporto di combinazione e ricombinazione tra lessico e grammatica, in un esercizio di ristrutturazione degli schemi cognitivi più profondamente radicati.

Bibliografia

Baron, Irène e Michael Herslund. 2005. “Langues endocentriques et langues exocentriques. Approche typologique du danois, du français et de l’anglais”. *Langue Française* 145: 35–53.

Berman, Antoine. 2000. “Translation and the Trials of the Foreign”. In *The Translation Studies Reader*, a cura e traduzione di Lawrence Venuti, 284–297. London: Routledge.

Blaser, Erik e George Sperling. 2007. “When is motion, motion?”. *Perception* 37: 624–627.

Bloom, Alfred H. 1981. *The Linguistic Shaping of Thought: a Study in the Impact of Language on Thinking in China and the West*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.

Bloomfield, Leonard. 1933. *Language*. London: Allen & Unwin.

Bybee, Joan L. 2010. *Language, usage, and cognition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cresti, Emanuela. 2010. “Da una lingua endocentrica ad una lingua esocentrica? Il caso dell’italiano”. In *Language, Cognition and Identity Extensions of the endocentric/exocentric language typology*, a cura di Emanuela Cresti e Iørn Korzen, 71–76. Firenze: Firenze University Press.

Dehé, Nicole, Ray Jackendoff, Andrew McIntyre e Silke Urban. 2002. *Verb-Particle Explorations*. Berlin and New York: Mouton de Gruyter.

Doherty, Monika. 2006. *Structural Propensities: Translating Nominal Word Groups from English Into German*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Ellis, Nick C. e Nuria Sagarra. 2011. “Learned attention in adult language acquisition: A replication and generalization study and meta-analysis”. *Studies in Second Language Acquisition* 33: 589–624.

Fabricius-Hansen, Cathrine. 1998. “Information density and translation, with special reference to German – Norwegian – English”. *Corpora and*

Cross-linguistic Research: Theory, Method, and Case Studies, 197–234, Amsterdam: Rodopi.

Nygårdshaug, Gert. 1998[2019]. *Mengele Zoo*. Oslo: Cappelen Damm. Traduzione italiana a cura di Andrea Romanzi. *Inferno verde*. Milano: SEM.

Gargiulo, Marco, Åsta Haukås e Iørn Korzen. 2021. *When language typology meets multilingualism. From languages to uses and people*. Volume speciale di *Globe. A Journal of Language, Culture and Communication* 12.

Goldberg, Adele E. 2003. “Constructions: A new theoretical approach to language”. *Trends in Cognitive Science* 7: 219–224.

Goldberg, Adele E. 2006. *Constructions at work: The nature of generalization in language*. Oxford: Oxford University Press.

Gopnik, Alison, Andrew N. Meltzoff. 1997. *Words, Thoughts, and Theories*. Cambridge, MA: MIT Press.

Herslund, Michael e Irène Baron. 2003. “Language as World View. Endocentric and exocentric representations of reality”. *Copenhagen Studies in Language* 29: 29–42.

Hoijer, Harry. 1954. “The Sapir-Whorf Hypothesis”. In *Language in Culture. Conference on the Interrelations of Language and Other Aspects of Culture*, a cura di Harry Hoijer, 92–105. Chicago & London: University of Chicago Press.

Jakobson, Roman. 1987. “On Linguistic Aspects of Translation”. In *Language in Literature*, a cura di Krystyna Pomorska e Stephen Rudy, 428–345. Cambridge MA: Harvard University Press.

Jansen, Hanne. 2003. “L’impatto di una particella. Le parti del discorso nel testo e nella traduzione”, *Revue Romane* 38, no. 2: 272–302.

Jansen, Hanne. 2002a. “Translation Studies: From Linguistics and Beyond and Back Again”. In *Changing Philologies*, a cura di Hans Lauge Hansen, 121–136. København: Museum Tusulanum.

Jansen, Hanne. 2002b. “Spatialpartikler. Forstudier om brugen af præpositioner og lokative adverbier på hhv. italiensk og dansk”. In *Ny forskning i grammatik*.

tik 9. Sandbjergsymposiet 2001, a cura di Hanne Leth Andersen et alii, 121–140. Odense: Odense Universitetsforlag.

Korzen, Iørn. 2021. “Are some languages more complex than others? On text complexity and how to measure it”. *Globe. A Journal of Language, Culture and Communication* 12: 18–31.

Korzen, Iørn. 2018. “L’italiano: una lingua esocentrica. Osservazioni lessicali e testuali in un’ottica tipologico-comparativa”. *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata* 47, 1: 15–36.

Korzen, Iørn. 2017. “Struttura testuale e interpretazione nella traduzione da una lingua scandinava all’italiano”. In *Edito, inedito e riedito*, a cura di Vera Nigrisoli Wärnhjelm, Alessandro Aresti, Gianluca Colella, e Marco Gargiulo, 59–74. Pisa: Pisa University Press.

Korzen, Iørn. 2016. “Endocentric and Exocentric Verb Typology: Talmy Revisited – On Good Grounds”. *Language and Cognition* 8, no. 2: 206–236. DOI: <https://doi.org/10.1017/langcog.2014.42>

Korzen, Iørn. 2005. “Endocentric and exocentric languages in translation”. *Perspective: Studies in Translatology* 13, no. 1: 21–37. DOI: [10.1080/09076760508668961](https://doi.org/10.1080/09076760508668961).

Korzen, Iørn. 2000. “Tekstsekvenser / Reference og andre sproglige relationer”. In *Italiensk–dansk sprogbrug i komparativt perspektiv. Reference, konnexion og diskursmarkering*, a cura di Gunver Skytte e Iørn Korzen, vol. I–III: 65–99 / 161–619. Copenhagen: Samfundslitteratur.

Littlemore, Jeannette. 2011. *Applying cognitive linguistics to second language learning and teaching*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.

Lucy, John A. 1992. *Language, diversity and thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

Moneglia, Massimo. 2010. “Predicati generali ad alta frequenza nei corpora orali delle lingue romanze”. In *Actes du XXV Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes Innsbruck, 3-8 septembre 2007*, Tome IV, a cura di Paul Danler, Maria Iliescu e Heidi Siller, 467–506. Berlin / Boston: Mouton de Gruyter.

- Müller, Henrik H. 2021. 2021. “Complementarity and division of labor between endo- and exocentric languages. The case of Danish and Spanish”. *Globe. A Journal of Language, Culture and Communication* 12: 4–17.
- Munday, Jeremy. 2009. *The Routledge Companion to Translation Studies*. London & New York: Routledge.
- Robinson, Peter, Nick C. Ellis. 2008. *Handbook of cognitive linguistics and second language acquisition*. London: Routledge.
- Römer, Ute. 2009. “The inseparability of lexis and grammar: Corpus linguistic perspectives”. *Annual Review of Cognitive Linguistics* 7: 140–162.
- Römer, Ute, Matthew B. O’Donnell e Nick C. Ellis. 2014. “Second Language Learner Knowledge of Verb—Argument Constructions: Effects of Language Transfer and Typology”, *The Modern Language Journal*, 98, no. 4: 952–975.
- Sapir, Edward. 1964. *Culture, Language and Personality*. Selected essays edited by David G. Mandelbaum. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Schleiermacher, Friedrich. 2007. “On the Different Methods of Translating”. *The Translation Studies Reader* (2.ed.), a cura di Lawrence Venuti, 43-63. London e New York: Routledge.
- Simone, Raffaele. 1996. “Esistono i verbi sintagmatici in italiano?”, *Cuadernos de Filologia Italiana* 3: 47-61.
- Talmy, Leonard. 2000. *Toward a cognitive semantics*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Talmy, Leonard. 1985. “Lexicalization patterns: semantic structure in lexical forms”. In *Language Typology and syntactic description*, a cura di Timothy Shopen, 57-149. Cambridge: Cambridge University press.
- Venuti, Lawrence. 2008. *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. London e New York: Routledge.
- Vygotsky, Lev S. 1962. *Thought and Language*. Cambridge, MA: MIT Press. DOI: 10.1037/11193-000.

Whorf, Benjamin L. 1956. *Language, Thought and Reality. Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. Cambridge: MIT.

Åfarli, Tor A. 1985. "Norwegian Verb Particle Constructions as Causative Constructions". *Nordic Journal of Linguistics* 8: 75–98.

Risorse online: dizionari

Bokmålsordboka/Nynorskordboka, <https://ordbok.uib.no>

Garzanti Linguistica, <https://www.garzantilinguistica.it>

il Sabatini Coletti, https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/

Ordnett, <https://www.ordnett.no>

Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/>

Andrea Romanzi is a fully funded AHRC doctoral researcher at the University of Reading and Bristol in the UK. His main research interests lie in comparative literature, translation studies and publishing history. He has recently published in journals such as *The Italianist* and *Ácoma* and is currently teaching Scandinavian languages and literatures at Sapienza Università di Roma and Università Statale di Milano. He translates literature from Norwegian and English into Italian, and directs the multilingual magazine for creative writing, literary translation, and the arts *Longitūdinēs*.

Pernille Thull
Sapienza Università di Roma

Tradurre o non tradurre il non standard?
Una riflessione su *L'Arminuta* di Donatella Di Pietrantonio
e la sua traduzione in norvegese

Abstract

The question we would like to ask goes beyond the well-known question of how to translate the non-standard, i.e., the strategies to be adopted, which we will deal with only in part (see especially Thull 2018). Rather, the more central question concerns the analysis of the writer's intention when using a dialect or sociolect with a certain narrative function, which can vary greatly from author to author (Issa Mehawesh, 2014). In other words, what is the role of language code alternation (e.g., code mixing or code switching) in the structure of the text being translated? Should the presence of non-standard variant, and thus code-switching (in crosstalk or diatopy) always and in all cases be reproduced by the translator, or are there fairly clear cases in which it can be considered a secondary phenomenon from a semiotic point of view, which one can voluntarily choose to miss?

1. Introduzione

La traduzione di un testo in cui sono presenti forme linguistiche non standardizzate (dialetti, socioletti o idioletti) che si alternano allo standard presenta dei problemi specifici e non sempre generalizzabili perché ogni testo rappresenta un'identità propria (Eco 2007; Bellos 2011). La domanda che ci vorremmo porre va oltre la nota questione sul come tradurre il non standard, ovvero sulle strategie da adottare, che tratteremo solo in parte (vedi soprattutto Thull 2018). La questione più centrale riguarda piuttosto l'analisi dell'intenzione dello scrittore nel momento in cui usa un dialetto o un socioletto con una determinata funzione narrativa che può variare notevolmente da autore ad autore (Issa Mehawesh 2014). In altri termini, qual è il ruolo dell'alternanza del codice linguistico (p.e. code mixing o code switching)

nella struttura del testo che si vuole tradurre? La presenza di una variante non standard, e quindi di variazione di codice (in diafasia o in diatopia) deve essere sempre e comunque riprodotta dal traduttore o ci sono casi abbastanza chiari in cui la si può considerare un fenomeno secondario dal punto di vista semiotico, che si può scegliere volontariamente di perdere? Questo articolo si propone di rispondere a queste domande presentando un'analisi del modo in cui Donatella Di Pietrantonio nel romanzo *L'Arminuta* usa differenti forme linguistiche italiane e dialettali. Verranno evidenziati tre luoghi testuali molto diversi tra di loro (i dialoghi con la sorella, la maga e il titolo) che hanno portato chi scrive a operare scelte altrettanto diverse, nella traduzione norvegese (Chams e Thull, 2019). Innanzi tutto cercheremo di localizzare le varietà linguistiche presenti nel testo rispetto al repertorio sociolinguistico italiano (Berruto 2012); poi di capire se la scrittrice le usa con una diversa funzione narrativa. La problematica ci sembra doppiamente interessante perché su di un piano teorico la situazione sociolinguistica del norvegese sembrerebbe ideale, grazie alla ricchezza di dialetti, e tale quindi da permettere al traduttore di trovare facilmente delle strategie per tradurre le forme non standard italiane.

L'articolo è organizzato nel modo seguente: all'inizio daremo una breve presentazione del romanzo: un'analisi dell'uso delle forme non standardizzate nel romanzo, con delle riflessioni ed interpretazioni sul che cosa la scrittrice vorrebbe comunicare con la mutazione tra diversi codici linguistici, e l'importanza della loro presenza. Poi metteremo a confronto le situazioni sociolinguistiche dei due paesi per mostrare quali problemi si pongono a monte nel trasporre il non standard, al di là delle strategie narrative. Per finire mostreremo due casi diversi in cui la traduzione del non standard sembra avere un peso differente.

2. Cenni sul romanzo¹

La storia è ambientata in Abruzzo, senza che i luoghi vengano nominati esplicitamente. *L'Arminuta* parla di una ragazza di tredici anni che inaspet-

¹ Donatella Di Pietrantonio è nata ad Arsita in Abruzzo nel 1962. Accanto alla scrittura lavora come dentista pediatrico. Comincia a pubblicare in circa 10 anni fa. Il suo primo romanzo esce nel 2011: *Mia madre è un fiume*; poi nel 2013 *Bella mia*; nel 2017, *L'Arminuta*. L'ultimo nel 2020: *Borgo Sud*. Per *L'Arminuta* Di Pietrantonio ha vinto il premio letterario Premio Campiello. *Borgo Sud* si è posizionato tra i cinque finalisti del Premio Strega 2021.

tatamente viene a sapere che quelli che lei aveva sempre creduto fossero i suoi genitori biologici, in realtà non lo sono. E senza sapere il perché viene riportata al paese dove era nata. Incontra così i suoi genitori e fratelli biologici, dei quali non conosceva l'esistenza fino ad allora. La voce narrante, Arminuta, racconta la sua storia in prima persona. Il soprannome lo riceve quando torna nel paese natale: «Ero l'Arminuta, la ritornata» (Di Pietrantonio 2017, 67). Il lettore non conoscerà mai il vero nome della protagonista, perché verrà chiamata così durante tutto il racconto. La sua nuova vita è in forte contrasto con la realtà che aveva vissuto prima: viene spostata da una famiglia benestante di città a un ambiente povero di provincia. Si è sempre creduta figlia unica mentre la nuova famiglia è piuttosto numerosa. Arminuta ha difficoltà a trovare il suo posto nella sua famiglia biologica, lei si sente diversa, e sente che anche loro la percepiscono come diversa. La sua salvezza saranno la sorella più piccola e la sua nuova insegnante nel paese. Arminuta tornerà in città e farà il liceo, ma non ritornerà dalla famiglia dove ha vissuto fino a 13 anni, ma vivrà in casa di un'altra famiglia affidataria. Il tema del romanzo è dunque l'abbandono, un doppio abbandono: a 13 anni viene a conoscenza del fatto che da neonata è stata allontanata dai suoi genitori biologici; viene restituita ai suoi genitori biologici, ma allo stesso tempo non vedrà più i genitori acquisiti: Il problema con il mondo materno rimane come un nodo non risolto per Arminuta fino alla fine:

Non sapevo come attirare a me l'attenzione della donna di là, non riuscivo a chiamarla mamma. Al posto della sequenza di M e A ho vomitato grumi di latte acido nell'acqua che scendeva. Non ricordavo più nemmeno il suo nome, se anche avessi voluto invocarlo. [...] Non l'ho mai chiamata, per anni. Da quando le sono stata restituita, la parola mamma si è annidata nella mia gola come un rospo che non è più saltato fuori. [...] Oggi davvero ignoro che luogo sia una madre. Mi manca come può mancare la salute, un riparo, una certezza" (Di Pietrantonio, 2017, 15).

Il rapporto figlia/madre è dunque centrale così come quello della sorellanza (Faccini 2018 e Karagoz 2020). Karagoz (2020), applicando la teoria della filosofa Adriana Cavarero, fa un'analisi profonda sulla relazione figlia/madre: Arminuta e la madre biologica, Arminuta e la madre adottiva. Inoltre mette in rilievo il tema della sorellanza tra Adriana e Arminuta, una relazione che comincia e che si sviluppa in un fortissimo legame fraterno quando Arminuta torna dalla sua famiglia biologica. Per i nostri fini, è importante sottolineare

subito che il cuore di questo testo è di natura psicologica e che gli elementi che potrebbero far pensare ad un romanzo con ambizioni anche sociologiche, pur presenti, sono del tutto secondari.

2.1 Forme e funzione del non standard ne *L'Arminuta*

Basandoci sullo schema di Berruto (2012, 25), possiamo dividere il repertorio sociolinguistico italiano de *L'Arminuta* in tre varietà: italiano standard, italiano regionale e il dialetto abruzzese. Lo standard dell'italiano Berruto lo definisce come “una lingua di livello letterario, appoggiata sulla tradizione letteraria” (Berruto 2012, 23). L'italiano standard letterario segue le regole dei manuali di grammatica, e non dovrebbe essere troppo marcato né diatopicamente né socialmente, anche se, per ragioni storiche, si potrebbe dire che l'italiano standard letterario, se è parlato, “manifesta un lieve grado di marcatezza diastratica. [...] dato che rimanda pur sempre a una base fiorentineggiante” (Berruto 2012, 23). Per l'italiano regionale Berruto intende invece “una gamma di fenomeni compresa fra l'italiano della tradizione letteraria e il dialetto; e si mette in rilievo che in Italia la prima fonte di diversificazione degli usi linguistici è quella legata alla distribuzione geografica,² lungo l'asse diatopico” (Berruto 2012, 13). Berruto però sottolinea che l'etichetta “italiano regionale” “non è sufficiente per cogliere la complessità e polimorfia di comportamenti linguistici” (Berruto 2012, 14). Per dialetto si intende comunemente una varietà regionale diversa rispetto allo standard.

Queste tre varietà trovano una precisa collocazione nel romanzo a seconda dei personaggi. La voce narrante, che descrive in prima persona, parla in italiano standard così come i personaggi che provengono dalla città: la protagonista stessa, i genitori adottivi, gli amici e i compagni di classe. Invece la maggior parte dei personaggi del paese mischiano lo standard con l'italiano regionale in cui emergono dei dialettismi: i genitori biologici, tutti i fratelli e i compagni della scuola. Eccone un esempio:

² La stessa situazione si verifica in Norvegia vedi infra.

Italiano regionale	Traduzione letterale italiana
«Se ti cominci a senti' male non puoi dirlo subito, al posto di aspetta' il peggio?» (p. 15)	Se tu cominci a sentirti male non puoi dirlo subito, invece di aspettare il peggio?
«Scì, proprio! Levatelo dalla coccia, a te ecco non ti sognava nisciuno, – ha detto Sergio il più crudele. – A ma', – ha strillato poi verso l'esterno, – per davvero te la sei ripigliata tu 'sta sturdullita?» (p. 27)	Sì, proprio! Toglitele dalla testa, qua nessuno ti voleva, – ha detto Sergio il più crudele. – Mamma, ha strillato poi verso l'esterno, – ma davvero te la sei ripresa tu questa scema?

I regionalismi si collocano essenzialmente più ad un livello lessicale che sintattico: *ecco* per dire “qui”; *mo* per dire “adesso”; *coccia* per dire “testa”, e *esso/essa* per dire “lui/lei”. Il verbo *tenere* compare con il senso di “avere”, un'altra caratteristica di italiano regionale abruzzese (Grassi et al. 2012); *al posto di* per dire “invece di”; *ripigliare* per dire “riprendere”, e *pigliare* invece di “prendere”. Al livello fonetico-fonologico, sono presenti alcuni fenomeni che vengono registrati dalla grafia regionalizzante adottata dall'autrice. Può cadere per apocope la sillaba o la vocale finale in una parola: *senti'* invece di “sentire”; *aspetta'* invece di “aspettare”, *ma'* invece di “mamma”. Sono presenti anche esempi di aferesi, cioè quando cade la prima sillaba di una parola: *'sta/'sto* per dire “questa/questo”. Sempre parlando di fenomeni fonetici-fonologici possiamo commentare il suono [ʃ], reso con il grafema <sc> in *scì*, per dire “sì”, e *nisciuno* per dire “nessuno”. Ecco un esempio di dialogo tra Arminuta (AR) e la sorella Adriana (AD), che illustra alcuni di questi fenomeni:

AD.: Pure 'sto vestito te l'ha pigliato quello là? – ha chiesto piano.

AR.: Me l'ha preso ieri proprio per tornare qui.

AD.: Ma chi ti è? – si è incuriosita.

AR.: Uno zio alla lontana. Sono stata con lui e sua moglie fino a oggi.

AD.: Allora la mamma tua qual è? – ha domandata scoraggiata.

AR.: Ne ho due. Una è tua madre.

AD.: Qualche volta ne parlava, di una sorella più grande, ma io non ci credo tanto a essa.

(p. 5)

Solo un personaggio parla in dialetto stretto. Si tratta della maga anziana del paese, una guaritrice, che peraltro compare una sola volta nel romanzo:

Dialetto stretto abruzzese	Traduzione letterale italiana
«- Commara Carme', (...)». (p. 113)	<i>Commara</i> = un modo per chiamare la madrina; <i>Carme'</i> = abbreviato il nome Carmela
«- Sacce tutte, la fija mi', li sacce cuma ti sinte, (...)». (p. 113)	So tutto figlia mia, so come ti senti
«- Pi lu male chi ti' tu, ji la midicine ni lli tinghe, (...)». (p. 113)	Per il male che tu c'hai, io la medicina non ce l'ho
«- Tu si nata sott'a 'na pianeta cattiva, ma quesse ti fa 'na bella riuscita, (...)» (p. 114)	Tu sei nata sotto una cattiva stella (sei sfortunata), ma questa figlia ti darà delle soddisfazioni

Dal punto di vista funzionale, dunque, queste variazioni linguistiche aiutano a sottolineare, insieme ad altri elementi testuali, i contrasti tra le classi sociali (colto/non colto), le differenti culture (città/paese), e la differenza tra generazioni (giovani/anziani). Questo fatto, del resto, emerge chiaramente dai dialoghi stessi come il seguente tra Arminuta e Adriana:

AR: «- Ma quello che gli hai detto cosa significa di preciso? – ho domandato.

AR: – Non ho capito proprio bene.

AD: – Tu se vuoi sta' ecco, i verbi te li devi imparà' pure in dialetto».

(p. 71)

Per finire, è bene sottolineare che i personaggi che parlano non standard sembrerebbero convinti, invece, di parlare in dialetto, come vediamo nell'esempio appena citato.³ Da una osservazione strettamente linguistica è facile verificare che le battute sono in un italiano appena colorato da tratti regionali. *L'Arminu-*

³ Questo succede spesso in Italia. A tal proposito possiamo ricordare la nozione di continuum presente in Grassi et al. (2012:173): «Se volessimo collocare i testi realmente prodotti sulla scala delle varietà, riusciremmo ad attribuirne solo una piccola parte a una delle varietà che abbiamo descritto nei paragrafi precedenti. La maggior parte la dovremmo collocare fra un gradino e l'altro della scala, in quanto ha un po' delle caratteristiche dell'uno e un po' di quelle dell'altro».

ta non è quindi da classificare come un esempio di letteratura dialettale, visto che tutto il testo non è scritto in dialetto. Quello che domina il testo è piuttosto la psicologia dei personaggi, il dramma in sé, e non il valore sociale ed estetico che esprimono i vari codici linguistici. Questo è il punto. Come sarà commentato meglio successivamente, ciò ha una grande importanza sul piano traduttivo. Poiché il non standard sembrerebbe stare, in alcuni casi, in secondo piano rispetto ad altri elementi testuali, il traduttore può considerarsi libero (o quasi) di non tenerne conto? E se sì in che misura lo allontana dal testo di partenza?

3. La situazione sociolinguistica in Norvegia e in Italia: affinità e differenze

Come è noto, per motivi storici in ogni società ci sono più varietà linguistiche. Tra queste la lingua detta nazionale o standard è la varietà di riferimento, quelle non standard sono invece marcate socialmente o geograficamente (Vikør 1989). Ad un primo sguardo, potrebbe sembrare che le situazioni sociolinguistiche della Norvegia e dell'Italia siano estremamente vicine per la presenza ancora abbastanza viva, in entrambi i paesi, dei dialetti e delle varietà regionali che si distinguono nettamente dallo standard così come è rappresentato nelle istituzioni, in primis la scuola e nei media.

Questo potrebbe indurre a pensare che la presenza del dialetto (o di una varietà vicino allo standard anche se fortemente colorata da regionalismi) in un testo italiano sia immediatamente (o quasi) traducibile in una varietà presente in Norvegia e che il problema sia facilmente risolvibile. Proveremo ora a mostrare il contrario. Infatti già da questa schematizzazione si dovrebbe evincere quanto invece la situazione sia più sfumata (dove X sta per «presenza» e Ø per «assenza»):

	italiano	norvegese
Presenza di una grande variazione diatopica	x	x
Intercomprensione	Ø	x
Prestigio delle varietà non standard	Ø	x
Presenza di uno standard parlato orale.	x	Ø
Presenza di uno standard parlato scritto.	x	Ø

Difatti sia in Italia che in Norvegia abbiamo una grande ricchezza diatopica che ha dato luogo del resto a una letteratura dialettale nonché a delle forme di oralità che sono geograficamente ben definibili (contrariamente ad altre realtà sociolinguistiche, tipicamente quella francese, dove c'è stato invece un forte livellamento operato dalla scuola e dai media). Tuttavia le due situazioni non combaciano perché in Italia spesso non c'è intercomprensione tra i vari dialetti. Per esempio, non è detto che un locutore che parli in siciliano sia immediatamente capito, sia oralmente che per iscritto, da un locutore che parli in dialetto milanese. Invece in Norvegia la situazione è diametralmente opposta. Un locutore di Trondheim, che quindi parla un dialetto del Nord, capisce senza troppe difficoltà un locutore del Sud, per esempio di Kristiansand. Inoltre, nella conversazione, e questo è un aspetto sociolinguistico molto importante, si tende a evitare di parlare la varietà di Oslo, che alcuni (soprattutto stranieri) tendono a considerare standard. Questo accade tanto nelle conversazioni informali che in quelle formali. La valorizzazione dei dialetti è tale che il primo Ministro stesso mantiene il suo dialetto quando si rivolge alla Nazione. Questo fa sì che l'esistenza di uno standard parlato è incerta, nel senso che la varietà di Oslo serve piuttosto come modello per coloro che vogliono imparare la lingua norvegese, ma rimane in fondo una varietà tra le altre, senza un ruolo preponderante e unificante come è stata invece la varietà fiorentina per l'Italia. Del resto, è dagli anni 70 che si discute sul fatto che la Norvegia non abbia una lingua ufficiale parlata, ovvero che manchi una standardizzazione della lingua.⁴

Va inoltre ricordato che, a differenza dell'Italia, in Norvegia coesistono due norme ortografiche. Difatti attualmente ci sono due lingue standard scritte, vale a dire l'ortografia *bokmål* e quella *nynorsk*. Entrambe questi codici scritti si collegano indirettamente a due sottofamiglie di parlate norvegesi. Entrambe sono considerate valide dal punto di vista scolastico e quindi rappresentano a tutti gli effetti due norme linguistiche nazionali e ufficiali all'interno della comunità norvegese.⁵

4 Questo movimento per la antistandardizzazione è stato anche una rivolta delle varie regioni contro la dominanza culturale di Oslo. Dopo gli anni '70, i giovani consapevolmente e apertamente hanno cominciato a rifiutare le norme tradizionali identificandosi invece con le forme dialettali. (Vikør, 1989, 50).

5 C'è però da precisare il fatto che il governo norvegese considera il *nynorsk* come una variante minore che dovrebbe essere promossa. Su questo aspetto si può consultare la voce "Språkpolitikken" del sito ufficiale del governo norvegese regjeringen.no.

4. Problemi traduttivi

4.1 Quanto è necessario restituire nella traduzione i passaggi in non standard?

Ricordiamo brevemente, che il problema del come tradurre il non standard italiano in norvegese è stato già affrontato in Thull (2018) attraverso l'analisi di due romanzi di autori differenti (Camilleri e Agnello Hornby) e l'intervista ai relativi traduttori. Ne è emerso un quadro molto complesso e tutto sommato negativo. Molto sinteticamente: se si sceglie di sostituire un dialetto italiano con uno norvegese, si corre il rischio che il lettore riceva delle associazioni linguistiche e culturali erranee che lo farebbero immergere in un ambiente e in un luogo che non corrispondono affatto a quelli da cui provengono i personaggi della storia.

L'ipotesi che difenderemo qui è che per rispondere alla domanda espressa nel titolo di questo paragrafo bisogna capire come funziona il dialetto ne *L'Arminuta*. Una risposta generale non è possibile. Nel caso specifico che ci interessa cercheremo di dimostrare che in questo romanzo il ruolo delle forme regionali e substandard è primario nel caso della maga e per certi versi del titolo, mentre è del tutto secondario nei dialoghi con Adriana, il che giustifica un trattamento diversificato in fase di traduzione. Questo dato appariva in parte in Thull (2018: 87), ma lì non era sviluppato perché il focus della ricerca era diverso. Da una conversazione avuta con Simonetta Agnello Hornby, infatti, la scrittrice affermava che nei suoi romanzi il fatto di mantenere una patina dialettale non avrebbe comportato una grande perdita. Questo dato è in linea con quello che cerchiamo di dimostrare in questo articolo. Nel caso della maga e del titolo, invece, più soluzioni sarebbero possibili, non necessariamente la scelta di un dialetto (anche se non da escludere). Tutte però dovrebbero tenere conto della funzione narrativa particolare che il non standard ha in questi due luoghi testuali per cercare di non perderla nel testo di arrivo.

4.2 Il caso di Adriana

Per quanto riguarda il linguaggio di Adriana (e degli altri abitanti del paese) abbiamo visto che possiamo definirlo come italiano regionale. Il suo modo di esprimersi si differenzia da quello di Arminuta stessa e delle altre persone che provengono dalla città. La linea interpretativa che difendiamo è che il linguag-

gio di Adriana (e dei paesani) è un colore, un qualcosa che aiuta a mettere in evidenza il contrasto tra paese e città, tra un ambiente benestante e colto e uno povero, tra un livello di istruzione alto e uno basso. Tuttavia questi contrasti si percepirebbero anche in assenza di questa colorazione regionale che a nostro avviso è secondaria rispetto ai temi portanti del romanzo. In questi dialoghi in cui predomina l'alternanza tra codici, non è la sfumatura regionale che genera, a nostro avviso, i contrasti tra le varie realtà culturali che si oppongono. Nella traduzione norvegese, di conseguenza, è stato scelto di evitare di usare un altro dialetto norvegese. Si è provato invece a utilizzare un linguaggio leggermente colloquiale, meno pulito ed educato. Vediamo un esempio di un dialogo tra il fratello Vincenzo (VI), il fratello Sergio (SE) e Arminuta (AR) stessa:

Originale italiano	Traduzione norvegese
<p>VI: -Allora? Perché sei tornata ecco?- ha insistito Vincenzo indicando tutto intorno con un gesto rosso.</p> <p>AR: -Non l'ho mica deciso io. Mia madre ha detto che ero cresciuta e i veri genitori mi rivolevano indietro.</p> <p>Adriana ascoltava attenta con gli occhi su di me, non aveva bisogno di guardare le mani e il coltello che stava usando.</p> <p>SE: «Scì, proprio! Levatelo dalla cocchia, a te ecco non ti sognava nisciuno, – ha detto Sergio il più crudele. – A ma', – ha strillato poi verso l'esterno, – per davvero te la sei ripigliata tu 'sta sturdullita?» (p. 27)</p>	<p>VI: «Nå? Hvorfor har du kommet tilbake?» spurte Vincenzo og pekte rundt seg med en rød hånd.</p> <p>AR: «Det er vel ikke noe jeg har bestemt. Moren min sa at jeg var blitt stor, og at de virkelige foreldrene mine ville ha meg tilbake.»</p> <p>Adriana lyttet oppmerksomt, med blikket rettet mot meg. Hun trengte ikke engang se ned på hendene når hun brukte kniven.</p> <p>SE: «Ja, liksom! Det kan du bare glemme! Det var ingen her som drømte om å få deg tilbake», sa Sergio, den mest ondskapsfulle av dem.</p> <p>«Mamma», ropte han ut til moren, «er det sant at du ville ha denne teite jenta tilbake?» (p. 35-36)</p>

Nel caso di “Det er vel ikke noe jeg har bestemt”, la colloquialità è resa dall'avverbio *vel* che può avere più significati e usi. In generale *vel* esprime l'attitudine del parlante rispetto al contenuto nella dichiarazione, e il rapporto tra il contenuto e la verità. Il parlante dà per scontato che il contenuto della dichiara-

zione sia vero, e allo stesso tempo cerca una conferma da parte dell'interlocutore (Farlund et al. 1997, 825). Passiamo a *Liksom*. Questo è morfologicamente composto dall'aggettivo *lik* (uguale) e la preposizione *som* (come) e la funzione di base è quella di esprimere un paragone (sammenligningspreposisjon), cioè sottolineare l'uguaglianza tra due oggetti o casi, per esempio: "Han er flink, liksom resten av familien" (lui è bravo, come il resto della famiglia) (Fretheim 2019, 176). Tuttavia questa parola può anche avere un'altra funzione (partikler/funksjonsord) che si è sviluppata nel tempo. Difatti l'uso di *liksom* in questo passaggio serve unicamente a esprimere l'ironia e la distanza da quello che l'altro sta dicendo: "Ja, liksom! det kan du bare glemme!"; un tale valore emerge di colpo nella comunicazione orale e si distanzia dal significato di base che è quello di "come".⁶ Il caso di "Er det sant at du ville ha denne teite jenta tilbake?" è, invece, diverso. Nell'originale abbiamo presente in questo caso una parola dialettale *sturdullita* che significa "stupida", "tonta". Si è pensato di scegliere un aggettivo che avesse lo stesso senso, *teit*, ma il cui uso fosse più frequente in contesti informali. Quindi, come si può vedere in questi casi, non è necessario fare uno sforzo per connotare diatopicamente la lingua di Adriana.

4.3 Tradurre la lingua della maga

Per quanto riguarda la maga, abbiamo visto prima che è l'unica in tutto il romanzo che parla in dialetto abruzzese stretto senza immetterci dell'italiano regionale. Appare solo una volta nella storia e la sentiamo parlare in un unico dialogo. Capiamo dalla descrizione che si tratta di una persona anziana, rispettata, solenne, una guaritrice con una grande cultura medica:

Ho seguito la madre in quella direzione, senza capire. Solo a pochi passi di distanza l'ho vista e mi sono fermata di colpo. Occupava una sedia alta, dallo schienale rozzamente intagliato, come un rustico trono all'aperto. Era vestita di un grembiulone abbottonato sul davanti, del colore dell'ombra che la copriva. Sono rimasta lì a guardarla, incantata dalla sua fiabesca imponenza. La pelle del viso riarsa dal sole di cento estati si mimetizzava con la corteccia dell'albero retrostante, avevano la stessa immobilità, la stessa trama di crepe. Ai miei occhi entrambe apparivano eterne, la vecchia e la quercia (pp. 112- 113).

⁶ Per un esame più dettagliato si rinvia a Fretheim (2019) e la bibliografia lì citata.

A nostro giudizio, in questo caso, il dialetto ha una funzione narrativa centrale e dovrebbe essere riprodotto, in qualche modo. Qui la funzione del dialetto è infatti quella di comunicare la differenza di generazioni e di culture, l'autorevolezza di chi parla, il mistero di quello che dice e che deve rimanere oscuro e nascosto. Difatti, come abbiamo visto prima, le battute della maga in dialetto sono quasi incomprensibili. Questo aiuta anche a creare un'atmosfera mistica intorno a questa donna. Non c'è tanto una volontà di descrivere una scena il più realisticamente possibile quanto quella di usare il dialetto come uno strumento, insieme ad altri, per creare un effetto di mistero e di rispetto. Eccone un esempio:

Originale italiano	Traduzione norvegese
<p>– Commara Carme' ... – l'ha chiamata la figlioccia, con la voce già rotta. – Sacce tutte, la fija mi', li sacce cuma ti sinte, – e l'ha invitata a sé, con un gesto minimo di un solo braccio. (...). – Pi lu male chi ti' tu, ji la midicine ni lli tinghe, – ha confessato senza colpa. (...). – Tu si nate sott'a 'na pianeta cattive, ma quesse ti fa 'na bella riuscita, (...).” (p.113- 114)</p>	<p>“Gudmor Carmela”, ropte moren med bristende stemme. ”jeg vet alt, jenta mi, jeg vet hvordan du har det”, sa hun og ga tegn til at hun skulle komme nærmere med en nesten usynlig bevegelse. (...). “Det finnes ingen medisiner mot den smerten du kjenner”, tilsto hun uten å føle skyld. (...). “Du er født under en ond stjerne, men hun her har du vært heldig med” (...). (p. 131- 132)</p>

Ci si può domandare se in questa prima traduzione norvegese, la resa della solennità sia davvero riuscita. Innanzi tutto, si è scelto di evitare un qualsiasi dialetto norvegese, perché nella prima intuizione delle traduttrici questo avrebbe inevitabilmente fatto perdere quell'atmosfera mistica che è invece l'elemento davvero importante da mantenere. Come si sta cercando di dimostrare in questo articolo, una posizione radicale come questa rischia tuttavia di essere eccessivamente riduttiva (e quindi una traduzione che utilizzasse un dialetto norvegese non sarebbe neanche da escludere). Rimane però il fatto che i dialetti norvegesi sono diffusi e presenti tra tutte le generazioni. Proprio per questa ragione, piuttosto che scegliere di usare uno dei tanti dialetti norvegesi, la scelta che era stata fatta, forse troppo timida, era stata quella, invece, di cercare una lingua dal sapore antico, con l'intento di creare uno stacco con le forme più standard e informali delle altre parti del romanzo. Si potrebbe allora tentare di fare una seconda traduzione

del dialogo della maga per mettere ancora più in evidenza la distanza tra il suo modo di parlare e quello degli altri personaggi nel romanzo, che è poi il riflesso di una differenza radicale di mondi culturali. Eccone un esempio:

Traduzione norvegese	Nuova proposta di traduzione	Traduzione letterale italiana
<p>“Gudmor Carmela”, ropte moren med bristende stemme. “jeg vet alt, jenta mi, jeg vet hvordan du har det”, sa hun og ga tegn til at hun skulle komme nærmere med en nesten usynlig bevegelse. (...). “Det finnes ingen medisiner mot den smerten du kjenner”, tilsto hun uten å føle skyld. (...). “Du er født under en ond stjerne, men hun her har du vært heldig med” (...). (p. 131- 132)</p>	<p>“Gudmor Carmela”, ropte moren med bristende stemme. “kom her min lille pike, jeg er blitt fortalt alt, jeg vet hva du føler”, sa hun og ga tegn til at hun skulle komme nærmere med en nesten usynlig bevegelse. (...). “Mot den smerten du kjenner, finnes det dessverre ingenting som kan helbrede”, tilsto hun uten å føle skyld. (...). “Du er født under en ond stjerne, men med henne har du vært heldig” (...).</p>	<p>“Madrina Carmela”... chiamò la madre, con voce già rotta. “vieni qua bambina mia mi è stato raccontato tutto, so come ti senti”, le fece cenno di avvicinarsi, con un gesto quasi impercettibile (...). “Per il dolore che tu provi, non esiste purtroppo niente che può guarire”, confessò senza sensi colpa. (...). “Tu sei nata sotto una cattiva stella, ma con lei sei stata fortunata” (...).</p>

Oltre ad aggiungere espressioni che servono a rendere un’atmosfera misteriosa (*kom her, dessverre*, ecc.), per creare un effetto ancora più arcaizzante si potrebbero utilizzare delle parole poco attuali (per esempio *pike* rispetto al più comune *jente*; *å helbrede*, verbo che è spesso usato nella Bibbia, rispetto al più comune *å gjøre frisk*) nonché delle strutture sintattiche meno frequenti (l’utilizzo, per esempio, del passivo in “jeg er blitt fortalt”).

4.4 Il titolo

Anche il titolo del romanzo merita di essere commentato perché qui si pone un problema che non è riducibile né a quello dei dialoghi con Adriana né alla scena della maga. Arminuta è una parola abruzzese che si può tradurre in italiano con

«colei che ritorna». La parola è quindi pienamente dialettale e non è immediatamente accessibile a un italiano medio che non conosca il dialetto abruzzese. L'idea dell'autrice ci sembra essere quella di aver cercato una parola che suonasse "straniante" per il pubblico italiano e che rappresentasse bene il senso di straniamento che prova la protagonista nella nuova realtà in cui è stata catapultata a forza. A partire da questa interpretazione, la traduzione norvegese ha deciso di mantenere il titolo originale con l'intento di riprodurre lo stesso straniamento. L'obbiettivo era di provare a «produrre lo stesso effetto a cui mirava l'originale» (Eco 2007: 80). La parola «arminuta» per un norvegese risulta straniera. Per un lettore italiano medio invece percepisce che questa parola sconosciuta fa comunque parte dell'aria linguistica italiana. Quindi non si è trattato tanto di rimanere fedeli al titolo dialettale quanto di riprodurre un effetto di lingua "altra". Non ci troviamo più nella situazione che abbiamo visto per la maga. Il codice in sé non ha alcuna importanza. La traduzione norvegese ha quindi mantenuto il titolo originale, e ha tolto anche l'articolo determinativo perché ritenuto un elemento disturbante per il lettore. Nel frontespizio però, è stato aggiunto un sottotitolo: "Den hjemvendte", che letteralmente significa "la ritornata". È importante sottolineare che la parola *hjemvendte* è un sostantivo composto del sostantivo: *hjem* che significa "casa", e il verbo *vende* (*vendte* è il passato) che può avere il significato di "tornare", "å vende hjem" significa allora soltanto "tornare a casa", non "tornare in qualsiasi posto".

Da un punto di vista comparativo, è interessante vedere come il titolo è stato tradotto in altre lingue di cui abbiamo potuto controllare la traduzione (danese, svedese, tedesco e francese). Qui sotto cerchiamo di riassumere i dati fornendone un commento:

Lingua	Titolo	Traduzione letterale
Danese	Pigen de sendte tilbage	La ragazza che hanno rispedita

Il traduttore danese ha scelto di tradurre letteralmente il significato di "Arminuta". L'effetto di straniamento non viene riprodotto in danese, il titolo è neutro. E con cambio di ritmo e di lunghezza.

Lingua	Titolo	Traduzione letterale
Svedese	Den återlämnade flickan	La ragazza abbandonata

Il traduttore svedese ha scelto di non tradurre letteralmente il significato del titolo, ma invece ha creato un titolo che riassume il *plot* del romanzo, appunto l'abbandono. Come nel titolo danese, l'effetto di straniamento non viene riprodotto in svedese, e il titolo è neutro.

Lingua	Titolo	Traduzione letterale
Tedesco	Arminuta	-

Il traduttore tedesco ha fatto la stessa scelta delle traduttrici norvegesi, il titolo è mantenuto nel codice linguistico di partenza ed anche l'articolo determinativo è tolto. L'effetto per il lettore tedesco è identico a quello norvegese.

Lingua	Titolo	Traduzione letterale
Francese	La revenue	La ritornata

La traduttrice francese ha scelto di tradurre il significato di *arminuta* letteralmente in francese, cioè "la ritornata". *Revenue* è in realtà il participio passato femminile come in italiano "tornata". In francese però non si usa come aggettivo sostantivato; in più mettendo l'articolo determinativo femminile "la" l'espressione risulta insolita. Non si tratta di un dialetto francese, ma comunque di un gioco di parole che riesce in qualche modo a creare un effetto di straniamento.

Come si vede, anche le traduzioni tedesca e francese vanno nella nostra direzione e sembrano implicitamente indicare che nel titolo il dialetto è l'elemento principale. L'importante è invece provare a ricreare un effetto di "distanza" nella traduzione.

5. Conclusioni

Come veniva fuori dalle interviste ai due importanti traduttori norvegesi di letteratura italiana, Jon Rognlien e Tommy Watz (Thull 2018), la domanda principale che ci si pone di fronte alla presenza di forme non standard è quella se cercare di trovare un equivalente o meno in norvegese, attraverso l'uso del dialetto. Jon Rognlien rispondeva negativamente, affermando che l'uso di un dialetto norvegese, tranne rari casi, porta comunque a un peggioramento della

qualità del testo. La posizione di Tommy Watz è anch'essa molto interessante giacché egli afferma esplicitamente che in tutti i libri italiani da lui tradotti, non ha mai usato altro che *bokmål*. Come si è cercato di sostenere in questo articolo, la questione del come concretamente tradurre il non standard, del come renderlo in norvegese, non deve oscurare un problema secondo noi altrettanto importante che è quello del senso che ha questo tentativo, sia esso fattibile sia esso impossibile (come sostiene Watz). Abbiamo provato ad argomentare che nel caso della maga o del titolo, per esempio, l'utilizzo di una variante norvegese arcaica potrebbe invece risultare utile perché più rispondente alle intenzioni dell'autrice, al di là delle diverse associazioni che il dialetto norvegese potrebbe suscitare rispetto a quello italiano. Questa però non è la scelta che abbiamo fatto per le ragioni esposte sopra.

Senza quest'analisi semiotica preliminare, che screma tra ciò che è testualmente primario e ciò che è secondario, una posizione sempre negativa rispetto ai dialetti, come quella dei due traduttori citati, rischia di essere eccessivamente riduttiva.

Bibliografia

- Berruto, Gaetano. 2012. *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: Carocci.
- Chams, Camilla, e Thull, Pernille. 2019. *Arminuta, Den hjemvendte*. Oslo: Cappelen Damm.
- Di Pietrantonio, Donatella. 2017. *L'Arminuta*. Torino: Einaudi.
- Eco, Umberto. 2007. *Dire quasi le stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- Faccini, Francesca. 2018. "Recensione a Donatella Di Pietrantonio, *L'Arminuta*." *Horizonte-Neue Serie* 3: 249- 252.
- Farlund, Jan Terje, Lie, Svein e Ivar Vannebo, Svein. 1997. *Norsk referansegrammatikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Fretheim, Thorstein. 2019. "Partikkelen liksom- et polysemt grammatikaliseringsprodukt?" *Norsk Lingvistisk Tidsskrift*, 173-206.
- Grassi, Corrado, Sobrero, Alberto e Telmon, Tullio. 2012. *Fondamenti di dialettologia italiana*. Roma-Bari: Laterza.
- Isnardi, Gianni Chiesa. 2015. *Storia e cultura della Scandinavia, uomini e mondi del nord*. Milano: Bompiani.
- Karagoz, Claudia. 2020. "Of Mothers and Sisters: Donatella Di Pietrantonio's *L'Arminuta*." *Altrelettere*: 50- 77.
- Mehawesh, Mohammad. 2014. "The Socio-Semiotic Theory of Language and Translation: An Overview." *International Journal of languages and Literatures* 2: 251- 269.
- Thull, Pernille. 2018. "Problemi di traduzione di due romanzi italiani in norvegese: tra la lingua e il dialetto." *Oslo Studies in Language* 10: 67- 90.
- Vikør, Lars S. 1989. "The Position of Standardized vs. Dialectal Speech in Norway." *International Journal of the Sociology of Language* 80: 41- 59.

Tradurre o non tradurre il non standard?, SQ 2I (2021)

Pernille Thull teaches Norwegian language at Sapienza University of Rome. She has dealt with the problems of translating into Norwegian texts that use standard Italian, regional varieties and dialects, and that manifest a complex cultural and stylistic meaning through this gap, which causes a complexity of procedures in the translation.

Elizaveta Khachaturyan
Universitetet i Oslo

Caratteristiche sonore del messaggio comunicativo nei dialoghi
trascritti: uno studio del verbo italiano *esclamare* e del verbo
norvegese *å utbryte*

Abstract

The paper investigates how the sonority of a communicative message is transmitted in fictional dialogues through the verba dicendi *esclamare* and *å utbryte* used to introduce direct speech. It compares dialogues from nine novels (four originals in Italian, and five in Norwegian) and their translations. The analysis of contexts of use of both verbs shows that *esclamare* is used to introduce various types of exclamative sentences and interjections. These forms of direct speech are introduced by a neutral verb *å si* in Norwegian narrations, that is translated in Italian by *esclamare*. However, in the Norwegian translations from Italian, in the same type of context the verb *å utbryte* is used. This divergence between the original and translated texts is interpreted from the point of view of the semantico-contextual properties of the verbs analyzed. The analysis leads to a discussion on how a communicative message is created and the process of communication is narrated in two languages, and how these differences may influence the perception of one language as more emotional than the other.

1. Introduzione

Il tono e il volume della voce usati dal parlante, costituiscono indizi importanti che aiutano l'interlocutore a interpretare il messaggio ricevuto e lo stato emotivo del parlante. Gli studi sperimentali dimostrano come possano variare questi indizi a seconda della lingua (p.es., Anolli et al. 2008; De Marco & Paone 2014; De Marco et al. 2017).

Ogni sistema culturale, infatti, codifica e decodifica la realtà in base ad una diversa percezione del mondo. Ciò determina anche una visione estremamente variabile dei processi comunicativi all'interno dei quali culture diverse operano una selezione di ciò che può o

non può essere esplicitato attraverso le parole, i gesti, le espressioni facciali, ecc., in virtù del contesto di riferimento. (De Marco et al. 2017, 59).

Tuttavia, le informazioni riguardanti le caratteristiche acustiche del messaggio comunicativo si perdono quando il messaggio viene riprodotto nello scritto. Per fornire al lettore le informazioni necessarie, il narratore deve fare ricorso a diversi elementi lessicali, tra i quali si trovano i verbi che introducono o commentano il discorso diretto, spesso chiamati *speech act verbs* (Wierzbicka 1987), *speech framing expressions* (Caballero & Paradis 2018), *linguistic action verbs* (Verschueren 1987), *verbs of saying/utterance/communication* (Goosens 1990), *commenting verbs*, oppure *verba dicendi*. Qui li chiameremo *verba dicendi* con proprietà sonora.

L'analisi di questi verbi in prospettiva contrastiva può fornirci delle indicazioni utili non solo riguardo alle differenze semantiche tra alcuni lessemi, ma anche alle proprietà interculturali che caratterizzano l'interazione verbale in diverse lingue. Il presente studio intende esplorare l'insieme delle proprietà linguistiche e culturali del verbo italiano *esclamare* usato nella narrativa per introdurre il discorso diretto e il verbo *å utbryte* che viene presentato dai dizionari bilingui come un verbo corrispondente al verbo italiano *esclamare*. In effetti, nelle traduzioni dall'italiano al norvegese il verbo *esclamare* è spesso tradotto con il verbo *å utbryte*, come in (a), nonostante il punto esclamativo sia omissso nella traduzione.

(a) "Che cosa meravigliosa!" **esclamai**. (Eco 1980, dal corpus RuN-Euro)
«Noe så vidunderlig.» **utbrøt** jeg.

Tuttavia, nelle traduzioni dal norvegese all'italiano il verbo *esclamare* è spesso usato per tradurre il verbo norvegese neutro *å si* ('dire') che nei testi originali norvegesi può introdurre una frase con il punto esclamativo, come in (b).

(b) Meget gledelig! **sa** prosten (Wassmo 1989, dal corpus RuN-Euro)
«Che bella notizia!», **esclamò** il pastore.

Queste scelte traduttive possono influire sull'interpretazione della conversazione da parte del lettore. Può sembrare, infatti, che i dialoghi originali italiani tradotti in norvegese siano pronunciati in maniera più enfatica e a voce più alta rispetto ai dialoghi originali norvegesi dove con la stessa forma del discorso diretto viene usato il verbo neutro *å si*.

Ci siamo chiesti se fosse possibile trovare una spiegazione linguistica a queste trasformazioni lessicali che caratterizzando il modo di parlare dei protagonisti possono motivare il loro comportamento e in questo modo influenzare la percezione dell'intera linea narrativa suggerita al lettore. Per rispondere a questa domanda analizzeremo i contesti d'uso del verbo *esclamare* nei dialoghi originali e in quelli tradotti e lo confronteremo con l'uso del verbo norvegese *å utbryte*. Cominciamo l'analisi (sezione 2) con una panoramica di alcuni concetti teorici usati come punto di partenza per lo studio e con la descrizione del materiale (sezione 3). Proseguiamo con l'analisi semantico-contestuale (sezione 4) e concludiamo con una riflessione sui modelli culturali e comportamentali descritti dai verbi analizzati e legati alla loro semantica (sezione 5). Inoltre, attraverso la descrizione dei cambiamenti nell'uso verbale che si verificano nella traduzione, ci proponiamo di illustrare l'uso delle traduzioni in un'analisi cross-linguistica dei modelli comunicativi.

2. Alcune osservazioni teoriche

2.1 Studi sui *verba dicendi*

Alcuni studi basati sull'analisi dei corpora hanno dimostrato l'esistenza di una maggiore varietà nell'uso dei *verba dicendi* nelle lingue romanze (in particolare, in spagnolo e in portoghese) rispetto all'inglese (Caballero 2015, Caballero & Paradis 2018 analizzano i testi narrativi in inglese e in spagnolo; Freitas et al. 2016 esamina i testi giornalistici in portoghese e in inglese). Questi studi mettono in evidenza le differenze che distinguono i *verba dicendi* (nelle lingue romanze analizzate) dai verbi di movimento. Vari studi contrastivi (per citarne solo alcuni: Korzen 2005, Slobin 2004, Talmy 1988) hanno osservato che i verbi di movimento nelle lingue germaniche, a differenza delle lingue romanze, specificano "il modo in cui si svolge il movimento" (Korzen 2005, 212), cfr. i verbi in danese come *gå*, *køre*, *cykle* corrispondono al verbo italiano *andare* al quale può essere aggiunto un "satellite avverbiale" come, per esempio, *a piedi*, *in automobile*, *in bicicletta*. A differenza dei verbi di movimento, nella descrizione dell'azione legata al processo comunicativo sono i *verba dicendi* nelle lingue romanze ad essere più specifici.

Lo studio di Caballero (2015) analizza le traduzioni dall'inglese allo spagnolo. Il suo corpus contiene dodici romanzi e/o novelle (*fictional narratives*)

scritti in inglese e tradotti in spagnolo. L'analisi quantitativa dimostra non solo una maggiore presenza di *verba dicendi* (*verbs of saying*) nelle traduzioni spagnole dei testi inglesi, ma anche un maggior numero di verbi il cui significato è collegato con la cognizione e il ragionamento (“related to cognition and reasoning”) nei testi spagnoli. In particolare, “say and tell abound in the English originals, while the Spanish translations use words for much more specific meanings such as *aconsejar* ‘advise’ or *precisar* ‘specify’” (Caballero & Paradis 2018, 50, riferendosi allo studio di Caballero, 2015).

Un altro studio effettuato da Caballero & Paradis (2018) è basato sull'analisi contrastiva di testi originali scritti in spagnolo e in inglese. Il corpus, costituito da sette milioni di parole, si basa su 60 testi di narrativa scritti in inglese e in spagnolo, equamente distribuiti per genere e per sesso dell'autore. Anche questo studio dimostra la presenza di una maggiore varietà di verbi nei testi spagnoli:

Say occurs 12,960 times and *tell* 671 times, while their Spanish equivalents *decir* and *contar* only occur 6,848 and 12 times, respectively. Moreover, Spanish also features a much greater variety of verbs of saying with some other aspect of meaning included in the mould, e.g., *comentar* ‘comment on’, *anunciar* ‘announce’, *declarar* ‘declare’, *exponer* ‘expound’, *manifestar* ‘declare’, *notificar* ‘notify’. Naturally, similar possibilities are also available in English, but our corpus data show that they are not the preferred option. (2018, 57)

I dati raccolti sono commentati dagli studiosi in una prospettiva di linguistica cognitiva: “in contrast to the mental focus in Spanish, there is a tendency in English to focus on physical and dynamic aspects of speech events. The English texts make more frequent use of manner verbs concerned with the physical-auditory component of speech” (Ibid.: 69). Basandosi su questi risultati Caballero & Paradis giungono alla conclusione che esistono dei modelli culturali (“cultural patterns”) che determinano il modo in cui il narratore tende a guidare la comprensione del lettore: “how narrators tend to guide their readers’ understanding of what the speakers communicate” (Ibid.: 70). Né il verbo spagnolo *esclamar*, né gli altri verbi con proprietà sonore sono oggetto di un'analisi specifica negli studi citati sopra.

Nel presente studio, useremo una prospettiva linguistico-culturale per un'analisi contrastiva dei verbi *esclamar* e *à utbryte*. Ci proponiamo di interpretare l'uso di questi verbi come descrizione di un comportamento associato ad una forma specifica di messaggio comunicativo.

2.2 Emotività e modelli comportamentali

I *verba dicendi* come *esclamare* e *å utbryte*, oltre a descrivere l'atto di parlare specificano anche il modo di parlare. Il modo di parlare rappresenta non solo proprietà individuali del parlante, ma fa parte dei modelli comportamentali che caratterizzano i membri della stessa società appartenenti alla stessa cultura. Seguendo la definizione proposta da van Lier “culture is the way we do things round here” (van Lier 2004, 183), il modo di fare che caratterizza le persone – “the way we do things” – fa parte delle differenze culturali. Anche gli studi sull'identità nazionale tra le caratteristiche condivise dai rappresentanti della stessa identità nazionale segnalano il comportamento e le attitudini simili:

we assume ‘national identity’ to imply a complex of similar conceptions and perceptual schemata, of similar emotional dispositions and attitudes, and of similar behavioural conventions, which bearers of this ‘national identity’ share collectively and which they have internalised through socialisation (education, politics, the media, sports or everyday practices)” (Wodak et al. 2008, 4; sottolineato da me).

I parlanti plurilingui notano come cambia il modo di parlare a seconda della lingua usata. Riportiamo un esempio che, a prima vista, può sembrare molto soggettivo: un osservatore di madre lingua inglese descrive il comportamento dei nonni italiani nei confronti del loro nipote. Tale descrizione può essere interpretata come un *case study*, il quale presenta le norme comportamentali facendo ricorso alle caratteristiche sonore ed espressioni verbali usate dai parlanti italiani in una situazione comunicativa specifica:

It would truly be hard to exaggerate the cooing and crying and sighing and kissing and nose-tweaking and exclamations and tears and tickles and cuddle that now have to take place. The children must imagine they are the only people in the whole universe. Nonna lifts up Michele and dances round and round with him and ‘O che bel bambino! O che ometto splendido! O che spettacolo’ [...]. It’s what the Italians enthusiastically call fare *fiesta a qualcuno* (Parks 1995, 105-106).

Allo stesso tempo, le osservazioni simili sono state ottenute negli studi in prospettiva sociolinguistica basati sui questionari. In uno studio descritto in Pavlenko (2006) 1039 informanti (bi- e pluri-lingui) rispondendo alle domande del web questionario notano le differenze di carattere emotivo che gli sembra-

no imposte dalla lingua utilizzata. Per esempio: “Yes, when I am using Italian, especially, I am more emotional and use my hands more. My husband has also commented that I adopt the Icelandic attitudes when I am using Icelandic, especially when speaking to officials” (Ibid.: 12).

Possiamo osservare che le differenze comportamentali sono descritte attraverso il modo di esprimere lo stato emotivo. I parlanti notano come l'esibizione o l'inibizione degli stati emotivi dipendano dalla lingua utilizzata (p.es., Deawaele 2006, Pavlenko 2006). Di conseguenza, il fatto di diventare un'altra persona parlando un'altra lingua, messo in evidenza dai partecipanti allo studio di Pavlenko (2006) e di Dewaele (2006) può avere sia una spiegazione linguistica che culturale. Da un lato, la lingua mette a disposizione del parlante le forme linguistiche da usare in una situazione specifica, dall'altro lato, le norme comportamentali e le convenzioni conversazionali prescrivono come usare queste forme.

Le differenze cross-linguistiche nel modo di parlare sono descritte anche dall'analisi acustica sperimentale la quale dimostra la presenza di pattern acustici non-universali nell'espressione delle emozioni vocali (De Marco & Paone 2014, De Marco et al. 2017). Per esempio, lo studio di De Marco & Paone (2014) destinato a esplorare l'espressione e la percezione delle emozioni vocali nell'italiano nativo e non-nativo conferma i pattern acustici condivisi dai parlanti nativi d'italiano, ma non sempre percepiti (ovvero *decoded*) e riprodotti (*encoded*) dai parlanti non-nativi. Con la frase *non è possibile*, per esempio, il parlante nativo può esprimere sei emozioni primarie (gioia, sorpresa, tristezza, paura, collera e disgusto) di cui solo alcune possono essere riprodotte dagli apprendenti d'italiano L2 senza un “training specifico” (De Marco et al. 2017, 64). Possiamo supporre, quindi, che il modo di parlare possa avere una funzione distintiva nella conversazione e, di conseguenza, debba essere specificato nei dialoghi trascritti.

Va aggiunto che anche gli studi di psicologia comportamentale prendono in considerazione la componente culturale nella descrizione del carattere di una persona. Così, per esempio, lo studio di Gaias et al. (2012) fa notare come il temperamento e la personalità dell'individuo dipendano dalle norme comportamentali che variano attraverso le culture:

temperament and personality profiles in individuals from different cultures may also be shaped by societal norms, moral climates, group dynamics, typical child-rearing practices, values, and expectations regarding traits, which differ substantially across cultures” (Gaias et al. 2012, 119).

Come vediamo, studi basati su approcci diversi menzionano la presenza delle norme comportamentali condivise dai membri della società appartenenti alla stessa cultura. Tali norme riguardano anche l'espressione dell'emotività che si manifesta attraverso le parole, ma anche attraverso il modo di parlare. I *verba dicendi* usati nei testi narrativi specificano come si svolge la conversazione. A seconda dell'informazione codificata nella loro semantica cambia anche il modo in cui la conversazione viene presentata o narrata al lettore. Nel presente studio, ci proponiamo di analizzare l'uso dei *verba dicendi exclamare* e *å utbryte* adoperati per introdurre il discorso diretto nella narrativa e i cambiamenti apportati alle loro traduzioni. L'obiettivo dell'articolo non consiste nel valutare le traduzioni, ma nel descrivere come cambia la presentazione del messaggio comunicativo nel testo tradotto rispetto al testo originale e nell'analizzare i motivi di questo cambiamento.

3. Metodologia e materiale utilizzato

3.1 Considerazioni metodologiche

Il presente studio si basa sull'analisi di due tipi di dati che chiameremo dialoghi originali e dialoghi tradotti. I dialoghi originali contengono una selezione di dialoghi narrativi provenienti dai romanzi italiani e norvegesi. I dialoghi tradotti includono le traduzioni ufficiali (pubblicate) dei dialoghi originali rispettivamente in norvegese e in italiano. Tale selezione del materiale offre all'analisi due prospettive: 1) nella prospettiva monolingue analizzeremo le proprietà semantiche di ciascuno verbo e il suo uso nei dialoghi originali e tradotti, 2) nella prospettiva contrastiva metteremo a confronto i dialoghi originali, ma anche le traduzioni. Tale combinazione di dati ci aiuterà ad individuare le differenze tra i sistemi linguistici, le quali ci porteranno a discutere le scelte traduttive usate per trasmettere le convenzioni conversazionali. Ciò che ci farà riflettere sui modelli comportamentali associati al modo di parlare e tipici di una società.

I vantaggi dell'uso delle traduzioni nell'ambito di uno studio contrastivo sono già stati osservati nelle ricerche precedenti basate su un'analisi dei corpora. Per esempio: "The advantage of using translation corpora is that the expression of the same meaning in the same context can be compared across languages" (Viberg 2016, 103). L'assenza di un corpus parallelo italo-norvegese impedisce di

coinvolgere un numero elevato di occorrenze per effettuare un'analisi puramente quantitativa. Comunque, il materiale raccolto per il presente studio varia in base a diversi parametri (v. sezione 3.2, tabella 1), ciò permette di effettuare un'analisi linguistica qualitativa. Non si tratta, quindi, di un'analisi delle scelte personali del traduttore, ma di un'analisi dei cambiamenti imposti dal sistema linguistico.

Alcune differenze osservate nel testo di arrivo rispetto al testo di partenza, in particolare nella traduzione dei dialoghi, possono essere interpretate non solo in termini linguistici ma anche in termini delle convenzioni conversazionali e dei modelli comportamentali condivisi dai parlanti appartenenti alla stessa cultura. Così l'uso dei *verba dicendi* diventa importante a livello narrativo in quanto aiuta a descrivere il comportamento dei protagonisti e a rendere chiaro i motivi delle loro azioni. Il traduttore effettuando il passaggio da una lingua ad un'altra valuta quali informazioni vanno omesse o aggiunte per rendere il testo più facile da seguire al lettore. Tali informazioni sono spesso situate all'incrocio tra la lingua e la cultura. Nel presente studio la questione dei cambiamenti apportati alla traduzione verrà affrontata, quindi, attraverso l'analisi del verbo *esclamare* usato sia nei testi originali che nei testi tradotti dal norvegese. Quest'analisi ci ha condotto a indagare anche sul verbo norvegese *å utbryte*.

Lo studio si articola in quattro parti. In una prima parte mostreremo quando viene usato il verbo *esclamare* nei testi originali e come viene tradotto in norvegese (4.1.1). Seguirà l'analisi dell'uso di *esclamare* nei dialoghi tradotti (4.1.2) e del suo corrispondente norvegese *å utbryte* nei dialoghi originali (4.2). I dati ricavati ci permetteranno di mettere a confronto le proprietà semantico-contestuali dei verbi *esclamare* e *å utbryte* (4.3). Quest'analisi ci permetterà di riflettere (nella sezione 5) su come cambi la descrizione dell'interazione verbale in base alla lingua usata e come venga costruita la narrazione.

3.2 Materiale utilizzato

Il presente studio è basato sull'analisi di nove romanzi moderni, quattro dei quali scritti nella seconda metà del ventesimo secolo e i restanti cinque all'inizio del ventunesimo secolo. Di questi nove romanzi quattro sono in italiano, tradotti in norvegese (*bokmål*), e cinque sono romanzi norvegesi (scritti in *bokmål*), tradotti in italiano. Di questi ultimi, due sono romanzi per ragazzi e adolescenti. Non abbiamo trovato nessun romanzo italiano per ragazzi tradot-

to in norvegese adatto agli obiettivi dello studio. La tabella 1 riporta i dati che riguardano tutti i libri presi in esame (in ordine cronologico per lingua). Gli esempi dai romanzi di U. Eco e di H. Wassmo sono stati ottenuti tramite il corpus RuN-Euro, mentre tutti gli altri esempi sono stati raccolti manualmente.

Autore	Titolo originale	Abbreviazione usata	Lingua originale	Anno della pubblicazione / traduzione	Traduttore
Umberto Eco	Il nome della rosa	UE	Italiano	1980/1984	Carsten Middelthon
Antonio Tabucchi	Sostiene Pereira	SP	Italiano	1994 / 1995	Tor Fotland
Paolo Giordano	La solitudine dei numeri primi	SNP	Italiano	2008 / 2009	Lisbet Resløykken
Domenico Starnone	Lacci	L	Italiano	2014 / 2018	Lisbet Resløykken
Knut Faldbakken	Bryllupsreisen	BR	Norvegese	1984 / 2001	Pierina M. Marocco
Herbjørg Wassmo	Dinas bok	DB	Norvegese	1989 / 2005	Alice Tonzig
Merete Morken Andersen	Hav av tid	HT	Norvegese	2002 / 2004	Laura Cangemi
Jo Nesbø	Doktor Proktors prompepulver	DPP	Norvegese	2007 / 2014	Lucia Barni
Bjørn Ingvaldsen	Den gule flod eller Jimi Hendriksens kriser	GF	Norvegese	2008 / 2011	Alessandro Storti

Tabella 1. I libri usati per l'analisi.

Come presentato nella tabella 1, i dati sono stati raccolti da testi narrativi le cui caratteristiche variano in base a: autore, traduttore, genere e anno della

pubblicazione. Tutte queste variabili permettono di analizzare le trasformazioni nelle traduzioni da un punto di vista linguistico, anziché come scelta individuale.

4. Analisi

4.1 Il verbo *esclamare*

Per individuare le proprietà semantico-contestuali del verbo *esclamare* e i suoi possibili corrispondenti norvegesi analizziamo la forma del discorso diretto con la quale viene usato.

4.1.1 Il verbo *esclamare* nei testi originali italiani e le sue traduzioni in norvegese

Il verbo *esclamare* si incontra in tre tipi di contesto d'uso. Per motivi di spazio riportiamo agli esempi in italiano anche le traduzioni in norvegese, che però discuteremo più avanti.

Tipo 1. Nel discorso diretto esistono degli elementi che sono caratterizzati dall'intonazione esclamativa. Tra questi, le frasi con il pronome esclamativo, le frasi iussive con il verbo all'imperativo, le frasi ottative con il congiuntivo (per esprimere il desiderio), il vocativo. In questi casi il verbo *esclamare* non aggiunge una nuova informazione ma descrive l'intonazione già prevista dalla forma del discorso diretto.¹

(1) “Inutile che ti dica che se avrai segnato sul bordo del vaso, in relazione a tramontana, anche le posizioni di austro, aquilone e così via, tu saprai sempre da che parte muoverti in biblioteca per raggiungere il torrione orientale.” “Che cosa meravigliosa!” **esclamai**. (UE)
«Noe så vidunderlig», **utbrøt** jeg.

(2) Che delizia, **esclamò** Monteiro Rossi, non la mangio da secoli. (SP)
«Så deilig,» **utbrøt** Monteiro Rossi, «jeg har ikke spist spaghetti på hundre år.»

(3) In quel mentre ci raggiunse Severino. Portava in mano le lenti di Guglielmo, quelle che gli erano state sottratte due notti prima.” “Li ho trovati nel saio di Berengario,” disse. “Li

¹ La punteggiatura negli esempi riportati rispetta la punteggiatura originale.

ho visti sul tuo naso, l'altro giorno nello scriptorium. Sono i tuoi, vero?” “Dio sia lodato,”
esclamò gioiosamente Guglielmo. (UE)
«Gud være lovet,» **utbrøt** min læremester lykkelig.

Tipo 2. Il discorso diretto ha la forma di un'interiezione – un elemento che secondo la definizione fornita dalla *Grande grammatica di consultazione* (1996) esprime “lo stato della mente del parlante” (Poggi 1996, 407) e comunica “in gran parte emozioni, sentimenti, stati soggettivi del parlante” (Ibid.: 411). Le interiezioni sono spesso pronunciate con un'intonazione esclamativa e accompagnate nello scritto da un punto esclamativo.

(4) “Ah ah!” **esclamò** Bernardo con tono di gran preoccupazione, “gatto e gallo nero ... Ma io li conosco questi parafernali...” (UE)
«Aha, ser vi det,» **utbrøt** Bernardo, han så svært bekymret ut, «svart katt og svart kylling, jovisst, dette har vi sett før.»

(5) Chissà perché hanno usato proprio quest'arma ...” “Era a portata di mano.” “Può essere. C'erano anche altre cose, vasi, strumenti da giardiniere ... È un bell' esempio di ane dei metalli [sic!] e di scienza astronomica. Si è rovinato e ... Santo cielo!” **esclamò**. (UE)
«Nå ødelagt ... men du store himmel!» **utbrøt** han.

Tipo 3. La forma della frase non richiede l'uso obbligatorio dell'intonazione esclamativa. Ma il tono con il quale viene pronunciata la frase è importante per la sua interpretazione. Così, gli esempi (6) e (7) saranno interpretati non come una semplice domanda (6) o come una domanda di verifica (7), ma come una domanda retorica e un'espressione di sorpresa. La frase *non è possibile* in (8) può esprimere una varietà di emozioni a seconda dell'intonazione con la quale viene pronunciata.²

(6) Ma in che mondo vivi, Pereira, **esclamò** padre Antonio. (SP)
«Men hva slags verden er det du lever i, Pereira?» **utbrøt** pater Antonio.

(7) Andarlo a trovare, **esclamò** Pereira, inseguirlo in Alentejo, nei suoi spostamenti clandestini, e poi andarlo a trovare dove, se non so neppure dove abita? (SP)
«Oppsøke ham?» **utbrøt** Pereira, «følge etter ham til Alentejo, hvor han reiser fra sted til

2 È interessante osservare che nelle traduzioni norvegesi è stato aggiunto anche il punto interrogativo che mette in evidenza il carattere interrogativo della frase.

sted i dypeste hemmelighet, og hvor skulle jeg oppsøke ham, tør jeg spørre, når jeg ikke engang vet hvor han bor?»

(8) Non è possibile, – **ha esclamato** l'uomo che sedeva al volante (L)
«Er det mulig?» **utbrøt** mannen som satt ved rattet...

Come vediamo dalle traduzioni riportate, nella maggior parte dei contesti di tipo 1 e 2 per tradurre il verbo *esclamare* viene utilizzato il verbo *å utbryte*. Nel tipo 3, invece, dove il tono della voce è importante per interpretare il messaggio, possono essere usati anche altri verbi, come per esempio, il verbo più intenso *å rope ut* ('gridare') in (9) o il verbo *å spørre* ('domandare') in (10) che esplicita la forza illocutiva del messaggio.

(9) “E fu colpita la terza parte del sole e la terza parte della luna e la terza parte delle stelle ... “ recitò. Conoscevo troppo bene il testo di Giovanni apostolo: “ La quarta tromba!” **esclamai**. “Infatti. Prima la grandine, poi il sangue, poi l'acqua e ora le stelle ... “ (UE)
Jeg kjente mer enn godt nok tekstene til apostelen Johannes, og jeg nesten **ropte** det **ut**:
«Det fjerde støt i basunene! “

(10) Tempo fa, nella cattedrale di Colonia vidi il cranio di Giovanni Battista all'età di dodici anni.” “Davvero?” **esclamai** ammirato. (UE)
«Er det virkelig sant?» **spurte** jeg imponert.

Va menzionato che in ogni tipo di contesto d'uso è presente un esempio dove il verbo *esclamare* è accompagnato da un'espressione che specifica lo stato del parlante: *gioiosamente* in (3), *con tono di gran preoccupazione* in (4) e *ammirato* in (10).

4.1.2 Il verbo *esclamare* nei testi tradotti dal norvegese

Nei testi norvegesi originali le corrispondenze di *esclamare* sono diverse. Dagli esempi che seguono vediamo che *esclamare* viene usato negli stessi tipi di contesto che abbiamo individuato per i testi originali italiani, ma corrisponde spesso (in particolare, nei contesti di tipo 1 e di tipo 2) al verbo norvegese neutro *å si* ('dire').

Tipo 1. Le frasi esclamative (es. 11 e 14) e iussive (es. 12 e 13) sono introdotte dal verbo neutro *å si*. Nella traduzione italiana è usato il verbo *esclamare*.

(11) Dina! **sa** Dagny lavt, men strengt. (D)
“Dina!”, **esclamò** Dagny con voce bassa, ma severa.

(12) Så fortell meg om den andre musikken, hvis den er så viktig! Vis meg den! **sier** hun.
(HT)
“E allora parlami di quest'altra musica, se è così importante! Mostramela” **esclama** lei.

(13) Ikke snakk til meg på den måten! **sier** hun og griper fatt i håndleddene hans, trekker dem til seg og rister dem. (HT)
“Non parlarci in questo modo!” **esclama** Judith afferrandogli i polsi e scuotendoli.

(14) Meget gledelig! **sa** prosten (D)
“Che bella notizia!”, **esclamò** il pastore.

È interessante osservare che in (11) il verbo *esclamare* è usato in combinazione con una descrizione del basso volume della voce (*con voce bassa, ma severa*). Ciò dimostra che il volume è meno importante rispetto ad un tono particolare. Entrambe le caratteristiche fanno parte delle proprietà sonore del messaggio comunicativo.

Tipo 2. Le interiezioni sono di solito accompagnate dal verbo *å si* che viene tradotto in italiano con *esclamare*. L'esempio (17) con il verbo *å utbryte* può sembrare quasi un'eccezione rispetto agli altri esempi. Torneremo a questo esempio nella sezione successiva.

(15) “Å nei!” **sa** doktor Proktor. (DPP)
“Oh no!” **esclamò** il dottor Proktor nascondendosi il viso tra le mani.

(16) Og dette var det jeg som ødela? Fordi jeg planter georginer fra mammas hage rundt huset her? (...) Det er vanskelig å ta deg alvorlig når du snakker sånn, Johan. Det med blomstene er bare et eksempel, for helvete, **sier** han. Men det var slik jeg oppfattet det. (HT)
Ed è questo che ho rovinato? Per aver piantato le dalie del giardino di mia madre? È difficile prenderti sul serio, Johan”. “Quello dei fiori è solo un esempio, accidenti!” **esclama** lui. “Ma è così che l'ho vissuto.”

(17) Tomas smakte på vinen. Og for å skjule at han ble rørt over omtanken, **utbrøt** han: Deskussen!! Oline mumlet brysk at hun nok lenge hadde visst hvor Benjamin hadde lært de ugudelige uttrykkene. (D)
Tomas assaggiò il vino. E per nascondere che la premura di Oline l'aveva toccato, **esclamò**: “Porco Giuda!!!”. Oline borbottò brusca che aveva capito da tempo dove Benjamin avesse imparato quelle espressioni empie.

Tipo 3. Nelle situazioni in cui il verbo specifica l'atteggiamento del parlante e in questo modo contribuisce all'interpretazione della frase pronunciata, il verbo esclamare traduce spesso diversi verbi norvegesi (*å rope, å smelle, å utbryte*), tra i quali bisogna notare il verbo *å rope* ('gridare') che descrive un volume di voce alto (*bruke sterk stemme, skrike, kalle*, secondo Bokmålsordboka – 'usare una voce forte, urlare, chiamare') e può sembrare più intenso rispetto a *esclamare*. Il verbo *å rope*, infatti, è più spesso tradotto con *gridare* (come in 19).

(18) Men han forsto henne ikke! **roper** han, plutselig overveldende irritert, som om følelsen fra den gangen har kommet uventet tilbake til ham. (HT)

«Ma lui non capiva!» **esclama** Johan, d'un tratto terribilmente irritato, come se la sensazione provata allora fosse tornata.

(19) Det gjør vondt! **roper** hun igjen. – Hva gjør vondt? Hvor? Hvor gjør det vondt? (HT)
“Fa male!” **grida** lei di nuovo. “Cosa ti fa male? Dove? Dove ti fa male?”

(20) Men han greide sjelden å leve opp til sin egen regel. Han greide det ikke denne gangen heller. «Jeg forklarer meg ikke om den tingen!» **smalt** Dagny i. Lensmannen forsto en tirret hunds bjeff og befalte Dina ut av rommet. (D)

Ma il prefetto riusciva di rado a seguire la sua stessa regola. Non ci riuscì nemmeno questa volta. “Non mi sento in dovere di spiegare!” **esclamò** Dagny. Il prefetto riconobbe il latrato di un cane innervosito, e ordinò a Dina di uscire dalla stanza.

(21) Det var virkelig hyggelig å se deg igjen! **utbryter** hun, som om en helt ny tanke plutselig har slått ned i hodet hennes. (KF)

“È stato davvero piacevole rivederti!” **esclama**, come se improvvisamente fosse stata colpita da tutt'altro pensiero.

Mettendo a confronto i dialoghi norvegesi tradotti dall'italiano e i dialoghi norvegesi originali, possiamo constatare che in norvegese la stessa forma del messaggio comunicativo può essere introdotta dal verbo neutro *å si* (nei testi originali) oppure dal verbo più espressivo *å utbryte* (nei testi tradotti). Se in italiano l'uso del verbo esclamare dipende dalla forma del discorso diretto e dalla punteggiatura, in norvegese la presenza del punto esclamativo non comporta l'uso obbligatorio del verbo più intenso. È l'intera situazione comunicativa in norvegese che può richiedere la sostituzione del verbo neutro *å si* con un verbo specifico. Così nello stesso romanzo, ma in due situazioni diverse, ritroviamo il verbo neutro *å si* che introduce un'esclamazione con un'interiezione (es. 22),

e il verbo intenso *å rope* che accompagna una frase contenente la stessa interiezione (es. 23). Nella traduzione italiana del romanzo, entrambi i verbi sono tradotti con *esclamare*, ma per trasmettere l'intensità dell'esclamazione viene modificata l'interiezione: le interiezioni norvegesi contengono la parola *helvete* ('inferno'), che è tradotta come *accidenti* – un'interiezione più attenuata – nel primo caso, e *i helvete* come *che cazzo* – un'interiezione molto più intensa – nel secondo (sottolineato nel testo da me).

(22) Og dette var det jeg som ødela? Fordi jeg plantet georginer fra mamma's hage rundt huset her? (...) det er vanskelig å ta deg alvorlig når du snakker sånn, Johann. – Det med blomstene er bare et eksempel, for helvete, **sier** han. Men det var slik jeg oppfattet det. (HT) “Ed è questo che ho rovinato? Per aver piantato le dalie del giardino di mia madre? È difficile prenderti sul serio, Johan”. – “Quello dei fiori è solo un esempio, accidenti!” **esclama** lui. “Ma è così che l’ho vissuto.”

(23) Hva i helvete er det du gjør? **roper** han. Hun er stumt og triumferende på ham. (HT) Ma che cazzo fai? **esclama** lui. Judith lo guarda, muta e trionfante.

Nella sezione successiva dimostreremo le proprietà semantico-contestuali del verbo norvegese *å utbryte*. Per farlo useremo come punto di partenza la definizione del dizionario e analizzeremo l'uso del verbo nei dialoghi originali.

4.2 Il verbo *å utbryte* nei testi originali norvegesi

Secondo il dizionario *Bokmålsordboka - Norsk ordbok*, *å utbryte* significa ‘plutselig si eller rope’ (‘dire o gridare’ all'improvviso'). Questa definizione mette in evidenza due importanti proprietà del messaggio comunicativo: 1) il carattere inaspettato della frase pronunciata (*plutselig* ‘all'improvviso’), e 2) il volume della voce che può essere non-marcato (*å si* ‘dire’) o marcatamente alto (*å rope* ‘gridare’). È interessante menzionare che anche nella definizione di *esclamare* fornita dal Vocabolario Treccani è preso in considerazione il carattere inaspettato del sentimento trasmesso attraverso le parole: “Pronunciare parole, per lo più a voce alta e con enfasi, per esprimere un sentimento vivo o improvviso”. L'uso del verbo norvegese è illustrato nel dizionario con il seguente esempio: *Hurra! utbrøt forsamlingen* (‘Hurra! esclamò l'assemblea’). Questo esempio avvicina l'uso di *å utbryte* all'uso del verbo *esclamare* (tipo 2 – uso con le interiezioni).

Nonostante questi tratti comuni, i due verbi sono usati nei contesti diversi. Nei testi originali norvegesi, il verbo *å utbryte* viene spesso adoperato per introdurre una replica imprevista dallo svolgimento della conversazione oppure la frase che inaspettatamente dà inizio a una conversazione.

(24) Og hun ser på meg og smiler og rister på hodet som om hun stirret på noe utrolig: – Du er akkurat som du var! **utbryter** hun. – Du har ikke forandret deg i det hele tatt! Hvordan kan det være mulig? – Jeg tar det som en kompliment. Jeg vet jeg holder meg godt. (KF)
Mi guarda, sorride e scuote la testa come se fissasse qualcosa di incredibile. “Non sei cambiato per niente!” **esclama**. “Sei esattamente come allora. Com’è possibile?” Lo prendo per un complimento. Lo so che mi conservo bene.

La situazione (in 24) descrive l’incontro di due ex-compagni di scuola che si rivedono dopo molti anni. L’interlocutore al quale è rivolto il messaggio della donna (*hun* ‘lei’) è anche il narratore della storia. *Du er akkurat som du var!* (‘Non sei cambiato per niente!’) – è la frase iniziale pronunciata dalla donna, che interrompe il silenzio. Prima c’è la descrizione delle azioni: *ser på meg, smiler, rister på hodet* (‘mi guarda, sorride, scuote la testa’). Per il locutore-narratore la frase non rientra nello svolgimento pianificato, perché non corrisponde alle sue aspettative su che cosa si dice in una situazione simile, di conseguenza, non sa come interpretarla. La frase successiva *Jeg tar det som en kompliment* (‘lo prendo per un complimento’) sottolinea che ci possono essere diverse interpretazioni.

Possiamo notare che anche nell’esempio (21), tratto dallo stesso romanzo, il carattere inaspettato della frase è evidenziato nel testo (*som om en helt ny tanke plutselig har slått ned i hodet hennes* ‘come se improvvisamente fosse stata colpita da tutt’altro pensiero’).

Nella situazione presentata in (25) invece il narratore cerca di descrivere l’atteggiamento del locutore che non si aspettava di trovare Dina in ufficio. L’utilizzo di *å utbryte* per introdurre la frase da lui pronunciata alla vista della donna, da un lato, aiuta a trasmettere il suo turbamento, dall’altro, può essere interpretato come l’inizio di una conversazione improvvisa e inaspettata per il suo interlocutore (Dina).

(25) En sen kveld Jacob kom fra Strandstedet, så han at det lyste fra kontorvinduet. Dina satt og bladde i regnskapsbøkene. Hun hadde revet ut alle protokollene fra hyllene og spredt dem utover bord og golv. «Hva er det du gjør!?» **utbrøt** han. (D)

Una sera in cui Jacob ritornò tardi da Strandsted, vide una luce provenire dalla finestra dell'ufficio. Dina era seduta lì e sfogliava i registri della contabilità. Li aveva tirati tutti fuori dagli scaffali, e sparpagliati sul tavolo e sul pavimento. “Cosa stai facendo?!” **esclamò** Jacob. (D)

Il carattere inaspettato o spontaneo di una frase introdotta dal verbo *å utbryte* si manifesta in diversi modi: di solito la frase non rispetta le norme conversazionali o comportamentali e può sembrare una reazione inappropriata o inadeguata. Per questo in (24) l'interlocutore non riesce ad interpretare lo scopo illocutivo della frase, in (25) il pronome *det* aggiunge un effetto più colloquiale alla domanda, cosicché la domanda sembra brusca e meno cortese.

In (26) l'interiezione *deskussen* è usata per nascondere l'imbarazzo del parlante, e suscita il malcontento dell'interlocutore. In (27), dove l'incontro dei protagonisti è inaspettato, il parlante manifesta la sua preoccupazione attraverso l'interiezione (*i Herrens navn* 'in nome del cielo').

(26) Tomas smakte på vinen. Og for å skjule at han ble rørt over omtanken, **utbrøt** han: Deskussen!! Oline mumlet brysk at hun nok lenge hadde vist hvor Benjamin hadde lært de ugudelige uttrykkene. (D)

Tomas assaggiò il vino. E per nascondere che la premura di Oline l'aveva toccato, **esclamò**: “Porco Giuda!!!” Oline borbottò brusca che aveva capito da tempo dove Benjamin avesse imparato quelle espressioni empie.

(27) Hvor har du vært, i Herrens navn! **utbrøt** han, da han fikk se den våte skikkelsen. (D)
Dove sei stata, in nome del cielo?”, **esclamò** quando vide quella figura bagnata.

Nell'esempio successivo (28) i protagonisti cercano di indovinare in quale occasione usare la polvere inventata dal dottore Prottore.

(28) «Nettopp! Og når vil de ha ting som smeller?» – «Nyttårsaften?» – «Ja!» ropte Bulle opphisset. «Og...og...og...?» – «17.mai!» **utbrøt** Lise og hoppet opp på bordet, hun også. «Det er jo snart 17.mai! Skjønner du ikke, professor?» (DPP)
“Esatto! E quand'è che piacciono specialmente i botti?” – “A Capodanno?”
“Sì!” gridò Bulle su di giri. “E...e...e?” - “Il giorno della festa nazionale, il diciassette maggio!”
Tina saltò sul tavolo.

Possiamo notare che i protagonisti parlano velocemente (frasi corte, senza nessun commento dell'autore) e in modo emotivamente marcato (ciò che viene trasmesso nel testo con il punto esclamativo che accompagna le parole *nettopp*

‘esatto’ e *ja* ‘sì’ e con il commento dell’autore – *ropte opphisset* ‘gridò eccitato’). In questa situazione, la replica *17.mai* (‘17 maggio’) introdotta dal verbo *å utbryte* diventa una replica conclusiva preparata dallo scambio di battute precedenti, e al contempo trasmette lo stato d’animo del parlante entusiasta per aver trovato una soluzione al problema che tutti i partecipanti alla comunicazione cercavano di risolvere, ossia ‘che cosa fare con la polvere inventata’. È interessante che proprio in questo caso il verbo *å utbryte* non è stato tradotto in italiano.

Se analizziamo i casi dove il verbo *å utbryte* viene omesso nelle traduzioni, vediamo che si tratta proprio di casi in cui è molto importante la situazione in cui si svolge o nella quale viene affrontata la conversazione. Possiamo notare che nelle situazioni dove *å utbryte* introduce una frase inaspettata, all’inizio della conversazione, nella traduzione italiana viene spesso sostituito con una costruzione diversa (come nell’esempio 29) oppure omesso (come in 28).

(29) «Hva?» **utbrøt** professoren forskrekket. (DPP)
“Cosa?” Il professore era orripilato. “Bulle! È vero?”

4.3 Il confronto dei verbi *esclamare* e *å utbryte*

Il verbo *esclamare* mette in evidenza il tono e il volume della voce che caratterizzano il messaggio comunicativo. Come abbiamo visto, il suo uso non varia nei testi originali o tradotti, ma dipende dalla forma del discorso diretto. Così gli enunciati con elementi esclamativi e/o con il punto esclamativo sono introdotti dal verbo *esclamare* che specifica il tono della voce e, in un certo senso, ribadisce un’informazione che è già presente nella forma della frase stessa.

Il verbo *å utbryte* sottolinea il carattere inaspettato della frase: che sia dal punto di vista dello svolgimento conversazionale (frase pronunciata all’improvviso) oppure a causa dello stato emotivo del parlante. In questa situazione il parlante di solito usa un’interiezione oppure una frase dalla forma esclamativa. Per questo motivo gli usi di *esclamare* e di *å utbryte* spesso si sovrappongono. Allo stesso tempo, l’uso del verbo italiano dipende solo dalla forma del discorso diretto, mentre per il verbo norvegese è importante la posizione nella conversazione.

Di conseguenza, il discorso diretto con la frase dalla stessa forma può essere introdotto da due verbi diversi: il verbo neutro nel testo norvegese originale e il

verbo espressivo nella traduzione norvegese dall'italiano. Per esempio, in tutti gli esempi corrispondenti al contesto di tipo 1, il discorso diretto contiene una frase esclamativa che nella traduzione dall'italiano viene accompagnata dal verbo *å utbryte*, mentre nel testo norvegese originale dal verbo neutro *å si*.

(30) Meget gledelig! **sa** prosten. (D)
«Che bella notizia!», **esclamò** il pastore.

(31) «Inutile che ti dica che se avrai segnato sul bordo del vaso, in relazione a tramontana, anche le posizioni di austro, aquilone e così via, tu saprai sempre da che parte muoverti in biblioteca per raggiungere il torrione orientale.» «Che cosa meravigliosa!» **esclama**i. (UE)
«Noe så vidunderlig,» **utbrøt** jeg.

(32) Che delizia, **esclamò** Monteiro Rossi, non la mangio da secoli. (SP)
«Så deilig,» **utbrøt** Monteiro Rossi, «jeg har ikke spist spaghetti på hundre år.»

Nell'esempio (30), nella traduzione italiana per la scelta del verbo il traduttore si è basato sulla forma del discorso diretto: la frase esclamativa. Nella traduzione norvegese (31), il traduttore ha tradotto il verbo esclamare: la replica *noe så vunderlig* ('che cosa meravigliosa') ha acquisito il carattere inaspettato che, in realtà, non è preannunciato dalla situazione in cui si svolge la conversazione, anzi sembra una reazione prevista nella conversazione. In (32) il disaccordo tra la replica nel discorso diretto *så deilig* ('che delizia') e il verbo che lo introduce è ancora più evidente: è una situazione tipica in cui bisogna fare i complimenti e l'espressione *så deilig* è una delle forme tipiche con cui si esprime un complimento, niente dimostra la violazione della norma prevista dalla situazione, l'uso del verbo *å utbryte* può sembrare esagerato. Se riguardiamo gli esempi di tipo 1 (3, 31 e 32), possiamo notare che il verbo *å utbryte* può essere sostituito con il verbo neutro *å si*. La replica del parlante è prevista dallo svolgimento conversazionale: è una reazione scatenata da un'azione (gli occhiali ritrovati in (3) o la pasta cucinata in (32)) o dalle parole (la spiegazione precedente in (31)). La stessa osservazione vale per gli esempi di tipo 2, dove il discorso diretto contiene un'interiezione.

Allo stesso tempo, il verbo *å utbryte* è usato frequentemente nelle traduzioni dall'italiano in quelle situazioni dove nei testi originali in norvegese sarebbe adoperato il verbo neutro *å si*. Questa trasformazione sistematica fa pensare a un cambiamento che può essere spiegato dal punto di vista linguistico. Cercheremo di farlo nella sezione successiva.

5. Il ruolo dei *verba dicendi*: tra lingua e cultura

Entrambi i verbi analizzati descrivono il modo in cui viene pronunciato il messaggio comunicativo, segnalando il coinvolgimento emotivo del parlante. Il verbo *esclamare* è focalizzato sul parlante e sulla forma di quello che dice: esso conferma l'esibizione dello stato emotivo da parte del parlante già introdotto nel discorso diretto attraverso la frase pronunciata. È usato con le frasi da una forma specifica (p.es., esclamative, iussive, ottative, come illustrato nel tipo 1, oppure con un'interiezione - nel tipo 2), ma non stabilisce nessun legame con lo svolgimento della conversazione. *Å utbryte* invece è meno concentrato sulla forma del messaggio. Questo verbo specifica lo status che assume nella situazione comunicativa la replica del parlante e sottolinea la sua posizione nello svolgimento conversazionale segnalando che si tratta di una replica spontanea, imprevista per l'osservatore. Per questo è usato nelle situazioni quando, per esempio, il parlante trova una soluzione (es. 28) o commenta quello che sta succedendo (es. 26 e 27).

L'uso del verbo *esclamare* si basa su una certa 'concordanza' con la forma espressiva del discorso diretto: il verbo – commento dell'autore – esplicita l'informazione già presente nel discorso diretto. L'informazione sul modo in cui viene pronunciato il messaggio, sembra già incorporata nella stessa forma del messaggio. In norvegese invece il modo di parlare diventa un tratto distintivo del messaggio comunicativo che può aggiungere una caratteristica supplementare alla descrizione della situazione comunicativa. L'uso del verbo *å utbryte* dipende dalla situazione comunicativa particolare anziché dalla forma della frase.

Pertanto, entrambi i verbi aggiungono informazioni supplementari che aiutano a interpretare il messaggio scritto come se fosse pronunciato. Il verbo *esclamare* agisce in un modo piuttosto locale, essendo focalizzato sulle parole usate dal parlante. Per questo è spesso usato con le espressioni che specificano lo stato emotivo del parlante. Il verbo *å utbryte* invece rimanda alla situazione comunicativa in generale, descrivendo le azioni del parlante. È interessante che è spesso usato con gli altri verbi che descrivono altre azioni (p.es., 26, 27, 28).

Se la forma della frase è associata a un modo di parlare specifico (come, per esempio, il tono della voce), il parlante, quando cambia la lingua, è costretto a cambiare anche il modo di parlare. Così, alcune lingue possono essere percepite come più emotivamente cariche. Se invece il modo di parlare è influenzato piuttosto dalla situazione comunicativa, può sembrare una caratteristica più individuale che dipende dal parlante.

In un testo narrativo, il modo di parlare e il coinvolgimento emotivo del parlante possono essere presentati in due modi diversi. In italiano, il modo di parlare costituisce una parte integrante del discorso diretto, così la descrizione del tono e del volume della voce sono presenti sia nei dialoghi originali che nei dialoghi tradotti. In norvegese, il coinvolgimento emotivo è collegato alla situazione comunicativa. Generalmente, sono solo il contenuto verbale e la forma del messaggio comunicativo che vengono sottoposti all'attenzione del lettore per aiutarlo a interpretare il messaggio. Allo stesso tempo, una descrizione più specifica del modo di parlare può aiutare il lettore norvegese a capire il comportamento del protagonista in una situazione particolare. Il comportamento viene associato alle parole pronunciate.

In italiano la traduzione della frase prevede anche la traduzione delle informazioni sulle proprietà sonore con le quali la frase viene pronunciata. Queste informazioni fanno parte del messaggio comunicativo e possono essere importanti per il lettore italiano. In norvegese invece le proprietà sonore del messaggio comunicativo costituiscono un'azione indipendente. È possibile che per questo motivo nelle traduzioni norvegesi il verbo *esclamare* sia considerato un'azione indipendente e venga tradotto con *å utbryte*.

6. Conclusioni

Il presente studio ha analizzato l'uso dei verbi *esclamare* e *å utbryte* nei dialoghi (usati nella narrativa) di due tipi: 1) dialoghi originariamente scritti in italiano e tradotti in norvegese, e 2) dialoghi originariamente scritti in norvegese e tradotti in italiano. Il punto di partenza è stata l'osservazione della non-corrispondenza tra i verbi *esclamare* e *å utbryte*. Nei dialoghi tradotti dal norvegese il verbo *esclamare* è spesso usato per tradurre il verbo neutro *å si* ('dire'), mentre nei dialoghi originariamente scritti in italiano e tradotti in norvegese, il verbo *esclamare* corrisponde spesso a *å utbryte*.

Ci siamo proposti di capire che ruolo hanno questi due verbi usati per introdurre il discorso diretto nella narrazione e come la percezione del messaggio comunicativo può cambiare a seconda del verbo che lo commenta. Per farlo abbiamo analizzato i contesti d'uso del verbo *esclamare* nei dialoghi originali con le traduzioni norvegesi. Abbiamo descritto poi l'uso del verbo *esclamare* nei dialoghi tradotti dal norvegese. Così abbiamo identificato le differenze fon-

damentali. In particolare, nei dialoghi norvegesi originali il verbo neutro *å si* è usato per introdurre il discorso diretto con le frasi esclamative, iussive, contenenti interiezioni e il vocativo, nonostante la presenza del punto esclamativo alla fine della frase. La stessa forma del discorso diretto, ma nei dialoghi tradotti dall'italiano è di solito introdotta dal verbo *å utbryte*.

In italiano la forma del messaggio comunicativo (il discorso diretto) risulta importante per la scelta del verbo. Il verbo intenso *esclamare* è sempre usato per introdurre le frasi con il punto esclamativo e le interiezioni. La sostituzione con il verbo neutro *dire* sarebbe interpretata come uso marcatamente neutro.

Analizzando i contesti d'uso del verbo *å utbryte* nei dialoghi originali, abbiamo notato che la replica (nel discorso diretto) introdotta da *å utbryte* ha spesso un carattere inaspettato che interrompe lo svolgimento previsto della conversazione oppure è inadeguata nella forma (p.es., *deskussen* in es. 17). Nelle traduzioni dall'italiano invece *å utbryte* compare di frequente in contesti nei quali non sarebbe usato nei dialoghi originali norvegesi. Il fatto che sia usato da traduttori diversi (come abbiamo visto) fa pensare che tale scelta goda di una certa accettazione formale che potrebbe essere spiegata dal funzionamento diverso dei due verbi nella lingua. L'analisi dei contesti d'uso ha dimostrato che i due verbi descrivono la situazione comunicativa in due modi diversi. In italiano è importante che cosa venga detto e il modo di parlare. In norvegese è preso in considerazione che cosa viene detto e in quale momento dell'interazione verbale viene pronunciata la frase.

Inoltre, basandoci sulla semantica verbale e sulle differenze tra i contesti d'uso del verbo *esclamare* e del verbo *å utbryte* nei testi originali abbiamo cercato di descrivere alcune differenze nella costruzione del messaggio comunicativo nei testi narrativi. Abbiamo osservato, per esempio, che in italiano l'uso di alcune parole nel discorso diretto può aiutare a intensificare il messaggio comunicativo (es. 22, 23), mentre in norvegese è il *verbum dicendi* che segnala l'intensità. Un'analisi più dettagliata delle trasformazioni di questo tipo nel futuro potrebbe far luce sul modo in cui intensità ed emotività vengono espresse in due lingue. Una descrizione più dettagliata di varie forme linguistiche usate per esprimere l'intensità e l'emotività in combinazione con le proprietà sonore associate a queste forme può portarci ad una migliore comprensione dei modelli comportamentali nell'interazione verbale che distinguono le due società.

Bibliografia

- Anolli, Luigi, Wang, Lei, Mantovani, Fabrizia e De Toni, Alessandro. 2008. "The voice of emotion in Chinese and Italian young adults." *Journal of Cross-Cultural Psychology* 39: 565–598.
- Bokmålsordboka https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=utbryte&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge
- Caballero, Rosario. 2015. "Making sense of sensory perceptions across languages and cultures." *Functions of Language* 22: 1–19.
- Caballero, Rosario e Paradis, Carita. 2018. "Verbs in Speech Framing Expressions: Comparing English and Spanish." *Journal of linguistics* 54: 45–84.
- De Marco, Anna e Paone, Emanuela. 2014. "L'espressione e la percezione delle emozioni vocali in apprendenti di italiano L2. Uno studio cross-linguistico." *EL.LE* 3: 483–500.
- De Marco, Anna, Sorianello Patrizia e Paone, Emanuele. 2017. "L'acquisizione delle emozioni nell'italiano non-nativo: un percorso didattico longitudinale". In *Romance Languages. Multilingualism and Language Acquisition*, a cura di Gudmundson, A., Álvarez López L., Bardel, C., 57-85. Frankfurt am Main, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien: Peter Lang.
- Dewaele, Jean-Marc. 2006. "Expressing anger in multiple languages". In *Bilingual Minds: Emotional Experience, Expression, and Representation*, a cura di Pavlenko A., 118–151, Clevedon: Multilingual Matters.
- Freitas, Cláudia, Freitas, Bianca e Santos, Diana. 2016. "QUEM DISSE?: Reported speech in Portuguese." *Proceedings of the Tenth International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2016)*. European Language Resources Association: 4410–4416.
- Gaias, Larissa M., Räikkönen, Katri, Komsu, Niina, Gartstein Maria A., Fisher, Philip A. e Putnam, Samuel P. 2012. "Cross-cultural temperamental differences in infants, children, and adults in the United States of America and Finland." *Scandinavian Journal of Psychology* 53: 119–128.

Goossens, Louis. 1990. "Metaphtonymy: The interaction of metaphor and metonymy in expressions for linguistic action." *Cognitive Linguistics* 1, no. 3: 323–340.

Korzen, Iørn. 2005. "Endocentric and exocentric languages in translation." *Perspectives – Studies in Translation Theory and Practice* 13: 21–37.

Korzen, Iørn. 2007. "Mr. Bean e la linguistica testuale comparativa. Considerazioni tipologico-comparative sulle lingue romanze e germaniche." In *Corpora e linguistica in rete*, a cura di Barbera, M., Corino, E., Onesti, C., 209–224. Perugia: Guerra Edizioni.

Parks, Tim. 1995. *An Italian Education: the further adventures of an expatriate in Verona*. New York: Grove press.

Pavlenko, Aneta. 2006. "Bilingual selves." In *Bilingual Minds: Emotional Experience, Expression, and Representation*, a cura di Pavlenko A., 1–33, Clevedon: Multilingual Matters.

Poggi, Isabella. 1996. *Interiezioni*. In *Grande grammatica di consultazione*, a cura di Renzi L., Salvi G., Cardinaletti A. vol. 3: 403–425.

RuN-Euro corpus: <https://www.hf.uio.no/ilos/english/research/projects/run/corpus/>

Slobin, Dan I. 2004. "The many ways to search for a frog: Linguistic typology and the expression of motion events." In *Relating events in narrative: Typological and contextual perspectives*, a cura di Strömquist, S., Verhoeven, L., 219–257, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.

Talmy, Leonard. 1988. "Force dynamics in language and cognition." *Cognitive Science* 12: 49–100.

Treccani, vocabolario on-line: <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/esclamare/>

Van Lier, Leo. 2004. *The Ecology and Semiotics of Language Learning. A Socio-cultural Perspective*. Boston: Kluwer academic publishers.

Verschueren, Jef e Roy Feedle. 1987. *Linguistic action: Some empirical-conceptual studies*. Norwood, NJ: Ablex.

Viberg, Åke. 2016. “What happens in translation? A comparison of original and translated texts containing verbs meaning SIT, STAND and LIE in the English-Swedish Parallel Corpus (ESPC)”. *Nordic Journal of English Studies*, 15, no. 3: 102–148.

Wierzbicka, Anna. 1987. *English speech act verbs: A semantic dictionary*. Sydney: Academic Press.

Wodak, Ruth, de Cillia, Rudolf, Reisigl, Martin, Liebhartet, Karin. 2008. *The Discursive Construction of National Identity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Elizaveta Khachatryan is Associate Professor of Italian Language at the University of Oslo (Norway). Her scientific interest lies primarily in the semantics of discourse markers and verbal semantics. Her current research focuses on linguistic and cultural differences in various types of discourses. As part of the research project ‘Discourses of the Nation and the National’, she created a corpus of interviews conducted in Italy and in Norway: SILaNa: *Spoken Italian – Interviews about Language and Nation* (<http://tekstlab.uio.no/silana/corpus.html>). Recently, she has edited a special issue of Oslo Studies in Language (OSLa 10(1), 2018) titled *Italiano e norvegese: Studi di lingua e di cultura*, and a collected volume (co-edited with A. Llosa Sanz), *Scandinavia through Sunglasses: Spaces of Cultural Exchange* (Peter Lang, 2019).

Oreste Floquet, Maria Antonietta Pinto e Pernille Thull
Sapienza Università di Roma

Giudizi metalinguistici di accettabilità in italiano e norvegese.
Aspetti dell'interpretazione della struttura argomentale in bambini
di scuola primaria e preadolescenti di scuola secondaria¹

Abstract

This study explores how children and preadolescents interpret a particular item of an Acceptability task where a given verb, whose standard argument structure is intransitive, is presented both in the standard and the nonstandard use, as transitive. Two groups of subjects have been recruited, one in Italy (27 primary school children; mean age: 10, 7 years) and another in Norway (25 Junior High school preadolescents; mean age: 12, 6 years) and administered an acceptability task drawn from an Italian validated metalinguistic ability test, recently translated into Norwegian. In each context, the language in which the task has been administered was the children's L1, as Italian or as Norwegian, respectively. Our study focused on the above item as this particularly challenges the ability to judge the unacceptability of the transitive form on purely linguistic grounds, and therefore is likely to illuminate how young, inexpert subjects process argument structures. The task assesses the performance at two levels of awareness: the first is epilinguistic, under the form of an intuitive, yes-or-no judgment, while the second is elicited by a request of justification of the previous response, and takes the form of a discursive, well-reasoned response, thus properly metalinguistic. Beyond language and age differences, the results of both groups were surprisingly similar. While nearly all subjects gave appropriate epilinguistic answers, stating that the transitive form of the verb was unacceptable, the metalinguistic justifications of these answers were dominantly based on extralinguistic factors. The transitive use of the verb was deemed unacceptable because the *action* it describes cannot be implemented in the extralinguistic world, and not because it violates the structural intransitivity of the verb as

¹ Questo lavoro è il frutto di un lavoro comune dei tre autori. Oreste Floquet ha scritto l'introduzione e parte delle conclusioni; Pernille Thull si è occupata della somministrazione del test norvegese e del paragrafo 2.3; Maria Antonietta Pinto ha scritto le restanti parti del capitolo 2, tutto il capitolo 3 e parte delle conclusioni.

such. However elementary these judgments can appear, they offer interesting insights into the lines of reasoning of young subjects on grammatical structures. As these reasonings have some consistency and plausibility on cognitive grounds, language teachers can usefully exploit them in order to integrate cognitive categories related to the outer world into specific linguistic categories and to make them aware that each language codifies mappings between aspects of cognition and aspects of language in a particular manner.

1. Introduzione

1.1 La struttura argomentale in una prospettiva evolutiva e didattica

L'ipotesi di base della grammatica valenziale (Tesnière 1959) è il verbocentrismo, ovvero l'idea che il perno della frase è il verbo, il quale seleziona obbligatoriamente un numero variabile di argomenti nucleari, e al quale si legano facoltativamente degli elementi marginali extranucleari, che, se assenti, non rendono agrammaticale la frase. Non entreremo nei dettagli del modello che è abbastanza noto, soffermandoci piuttosto su alcuni aspetti critici che hanno alcune ricadute sul piano della ricerca teorica ed applicativa.

Un primo problema è la stabilità del numero di valenze. La struttura argomentale di un verbo, poniamo *dare* (verbo a tre argomenti: *tuarg1 dai un libro arg2 a qualcuno arg3*), è sempre fissa? La teoria valenziale risponde positivamente. Nei casi in cui in un enunciato compare un verbo con un numero minore di valenze rispetto a quelle attese (p.e. *Cosa fai? Stai dando dei soldi Ø?*), si può parlare allora di *defaulting*, ovvero di ellissi temporanea di un elemento obbligatorio, relegando così l'anomalia ad un livello pragmatico-discorsivo (e non strutturale, ovvero essenziale), giacché l'informazione mancante sarebbe comunque recuperabile dal contesto (Ježek 2018; Larjavaara 2019; Lo Duca 2018b; Vanelli 2019). Questa spiegazione, che in ultima analisi si fonda sull'esistenza di un livello profondo astratto (il verbo con il suo numero di argomenti fissi) e di un livello superficiale, in cui può comparire un morfema zero (l'argomento sottinteso), pone un insieme di problemi. Innanzitutto, in tal modo, la teoria non è falsificabile in quanto non è possibile trovare dei controesempi. In secondo luogo, a seconda delle situazioni, si può sostenere che un dato verbo entra o meno in determinate costruzioni sintattiche ad uno, a due o a più complementi, con o senza modificazione del suo significato ritenuto più prototipico (Lazard 1994, 167-168, Serianni 2016). In quest'ottica, la transitività non

sarebbe più una proprietà categorica che un verbo possiede o non possiede, quanto piuttosto una nozione scalare con differenti livelli di integrazione.

Un secondo problema riguarda il confronto tra produzione linguistica nell'adulto, più o meno esperto, e produzione linguistica durante tutta la lunga fase evolutiva precedente, dai primi enunciati infantili fino alla preadolescenza. La questione che attraversa la letteratura psicolinguistico-evolutiva sulla sintassi nell'infanzia, fin dai tempi dell'opposizione estrema fra Skinner (1957), da un lato, e Chomsky (1965), dall'altro, è difatti quella di capire se i comportamenti linguistici dei bambini vanno gradualmente assomigliando a quelli degli adulti grazie all'esistenza di una presunta grammatica universale comune a tutti gli esseri umani oppure grazie alla esposizione sistematica ed ineludibile dei bambini agli input degli adulti.² È infatti concretamente osservabile che i bambini riproducono in gran parte le modalità espressive degli adulti attorno a sé, più o meno omogenee tra loro, ma che fungono comunque da riferimento, e da cui derivano implicitamente determinate regole di selezione (François 2016, Ambridge *et al.* 2013).

Alcuni studi di stampo usage-based (Tomasello 2000) rovesciano il presupposto secondo il quale è possibile studiare la sintassi dei bambini, soprattutto nella primissima infanzia, utilizzando come modello di riferimento quella degli adulti, come se le due competenze fossero omogenee. Se circoscriviamo il problema alla comprensione delle valenze del verbo, alcune evidenze empiriche recenti sembrerebbero mostrare che i bambini, durante tutta la fase della scuola primaria, tendono ad avere un approccio lessicalista alla struttura argomentale, ovvero considerano i verbi come elementi il cui comportamento sintattico deve essere appreso caso per caso (Tomasello 2000, 211) e non procedono, quindi, per schemi attanziali generali (Braine 1990).³ In una prospettiva diversa e focalizzata su una fascia più tardiva, gli studi di Lo Duca e collaboratori (Lo Duca 2018 e 2019a e 2019b) mostrano che i bambini italofofoni, tra i sette ai dieci anni, avrebbero invece già interiorizzato gli schemi valenziali, tanto da poter formulare dei

2 Un'ottima sintesi delle implicazioni linguistiche e psicolinguistiche di questo dibattito è Laks (2012).

3 L'ipotesi lessicalista, tuttavia, non riesce a spiegare tutti i comportamenti sintattici. In alcuni casi, quali, per esempio, la dislocazione, sono state avanzate proposte alternative che si ispirano alle teorie per schemi e quindi all'idea che alcune costruzioni sintattiche non sarebbero il frutto dell'interazione con gli adulti (Parisse 2008; Jourdain e Canut 2018).

giudizi di accettabilità conformi a quelli degli adulti. Il modello valenziale consentirebbe quindi “di agganciare facilmente la naturale competenza linguistica, già *maturata* (corsivo nostro) dai bambini, per cominciare a fare riflessione sulla lingua” (Lo Duca 2019b, 260). Sulle basi delle conoscenze implicite che ogni apprendente ha della propria lingua madre, le esperienze didattiche riportate da Lo Duca (2018 e 2019b) mirano a sviluppare la consapevolezza linguistica riguardo le frasi nucleari. In un primo tipo di esercizi, si pone l’accento sulla creatività: l’insegnante, attraverso la metafora teatrale, cerca di far costruire delle scenette a partire da singoli verbi (poniamo *baciare*) e chiede esplicitamente il numero di *attori* necessari perché la rappresentazione abbia un senso. In un secondo tipo di esercizi, si cerca di sviluppare la capacità di analisi degli alunni utilizzando il confronto, per esempio, tra frasi grammaticali e agrammaticali o tra frasi contenenti verbi con numero di valenze differente. Nell’insieme, queste attività sembrano fondamentalmente mirate a consolidare la consapevolezza di usi prototipici, considerati implicitamente standard, e non esplorano se esistano usi più periferici, meno attestati o devianti rispetto alla norma, ancorché legittimi, o, semplicemente, gradi di accettazione diversa rispetto all’opposizione grammaticale/non grammaticale. Inoltre, gli esempi che vengono commentati riguardano unicamente casi di *defaulting*, ovvero di assenza di un argomento atteso, e mai il contrario, ovvero la presenza di un argomento imprevisto. Questo fenomeno di estensione della struttura argomentale, che in questo lavoro intendiamo focalizzare, merita particolare attenzione per il fatto che sembra largamente attestato fin dalla prima infanzia. Difatti, come ricordano Ambridge *et al.* (2013, 48), molti dei cosiddetti *errori* dei bambini, basati sul meccanismo della sovraestensione di una regola, possono ritrovarsi anche in fasi evolutive più tardive. È il caso classico, per esempio, di *to disappear* (scompare), verbo che comunemente si inserisce in una costruzione intransitiva e che invece può essere usato transitivamente come in **Do you want to see us disappear our heads?* che in italiano darebbe qualcosa del tipo: *vuoi vedere che noi scompariamo le nostre teste?*

Per finire, si può notare che, nelle attività descritte da Lo Duca (2018 e 2019a) i bambini vengono sollecitati a produrre dei giudizi epilinguistici piuttosto che strettamente metalinguistici, il che rinvia ad una distinzione che chiariremo a breve, e che ha, nella nostra prospettiva, un valore illuminante ai fini dell’analisi dei dati. Si tratta, infatti, di due livelli di elaborazione cognitiva da tenere ben distinti, e che dovrebbero obbligare il didatta ad una maggiore prudenza circa la reale comprensione dei concetti e della terminologia linguistica che sta insegnando.

Dal nostro punto di vista, la questione che si pone non è tanto quella di verificare se un modello sintattico sia più o meno utilizzabile quando si insegna grammatica, quanto quello di capire, in primo luogo, fino a che punto le intuizioni grammaticali e le rappresentazioni della lingua di bambini e preadolescenti corrispondano a quelle di adulti o di linguisti. Se è evidente che i bambini molto piccoli usano tendenzialmente frasi grammaticali, ciò non vuol dire, di per sé, che le sappiano adattare appropriatamente ad ogni contesto utile, come, per esempio, nel caso dei vari condizionamenti morfosintattici (applicando l'accordo di numero, di persona, ecc.). Un conto, quindi, è la semplice produzione di enunciati, altro conto è la loro elaborazione cognitiva a livello di rappresentazione. Rimane da capire se questa problematica non si ponga, in realtà, in tutte le fasi evolutive, e quindi ben oltre i primi enunciati. Sarà questo l'oggetto del presente lavoro attraverso un'analisi teorica e pratica riguardante il giudizio di accettabilità.

1.2 Gradi di accettabilità

Normalmente, ogni locutore adulto è capace di monitorare spontaneamente le proprie produzioni linguistiche e quelle altrui, indicando se queste sono più o meno corrette relativamente alle regole che egli ha interiorizzato, se sono adeguate per il livello stilistico richiesto dalla situazione comunicativa, se hanno una connotazione geografica o sociale, se lasciano trapelare un certo livello di scolarizzazione, ecc. Questa capacità di saper discernere i tratti demarcativi degli enunciati, detta anche accettabilità – frutto di intuizioni più o meno condizionate dai discorsi sulla norma e sugli usi che circolano nei media, a scuola, in famiglia, ecc. – si applica a tutti i livelli di analisi (fonetico-fonologico, morfosintattico, semantico e pragmatico). Esso è inoltre uno strumento prezioso per i linguisti, che spesso lo usano per studiare sia gli effettivi comportamenti linguistici dei locutori che le loro rappresentazioni (Kremnitz 2013; Celata *et al.* 2020). L'accettabilità o la non accettabilità può essere intesa in senso radicale, nel senso che il locutore, non riconoscendo la regola che connette un'espressione ad un contenuto, rigetta completamente un enunciato come impossibile, come non facente parte del suo codice. Tuttavia, generalmente, l'accezione corrente di accettabilità è meno radicale, in quanto la si fa corrispondere ad un preciso livello di analisi. Per esempio, sul piano sintattico, il giudizio può essere di inaccettabilità se gli elementi presi singolarmente, parole o sintagmi, sono riconosciuti come facenti parte del codice

ma la loro regola di combinazione non è considerata legittima; sul piano semantico, se le regole di combinazione sono rispettate ma il significato dell'enunciato risulta incomprensibile. In entrambi i casi, poi, il giudizio può essere espresso in due modi; può essere categorico, e quindi valere per ogni contesto, oppure prendere in considerazione situazioni particolari, in cui una data sequenza diventa potenzialmente enunciabile (Desclés e Guentchéva 1991).

Nella nostra prospettiva, al di là del piano della lingua cui si applica il giudizio di accettabilità, che sia sintattico, semantico, o fonologico, o altro, ci pare determinante il grado di profondità della elaborazione del giudizio, che distingueremo in due principali livelli: epilinguistico e metalinguistico. Chiameremo epilinguistico, con Culioli (1990) e Gombert (1990), il livello di elaborazione che si basa su un'impressione immediata, e pertanto superficiale, in quanto il soggetto non sa darsi conto del perché di quella risposta, e metalinguistico il livello in cui, al contrario, intervengono interpretazione e giustificazione. Se, da un lato, questa maggior riflessività rallenta la risposta, dall'altro, essa rivela in maniera molto più autentica il *fondamento* del giudizio dato dal parlante. A livello teorico, i due livelli *epi* e metalinguistico, possono essere visti come un'è-semplificazione, nel campo della lingua, della distinzione fra processi automatici e controllati (Schneider e Shiffrin 1977), ben nota alla psicologia cognitiva. La risposta istintiva e spontanea, tipica del livello epilinguistico, tende ad essere schematica e binaria, in quanto polarizzata tra accettazione e non accettazione. La risposta mediata e controllata, invece, tipica del livello metalinguistico, assume la forma di un'argomentazione discorsiva, attraverso la quale si riprende, giustificandolo, quanto intuito di primo acchito. Che questa argomentazione sia più o meno legittima e ben realizzata, sta al ricercatore valutarlo, ma è proprio il punto che può maggiormente stimolare il suo interesse teorico, in quanto gli permette di accedere ad un livello più profondo di consapevolezza dei soggetti che studia. D'altro canto, la questione è anche metodologica, nel senso che il livello propriamente *meta* richiede che il ricercatore stesso trovi il modo di esplorare *al di là* di quello *epi*, ponendo esplicitamente delle domande sul fondamento delle risposte. Questa preoccupazione metodologica è ciò che ha animato fin dall'inizio la costruzione del test di abilità metalinguistiche denominato TAM (Pinto e Titone, 1989), per la fascia di età 9-13, poi divenuto TAM-2 (Pinto 1999), estendendo l'arco di età fino ai 14 anni. Nel nostro studio, pur circoscritto ad una sola tipologia di accettabilità, e basata su un solo item, abbiamo fatto nostra questa metodologia, che descriveremo operativamente

nella sezione *Ricerca*. Ricordiamo, comunque, che proprio dalla ricostruzione storica del TAM-2, ad opera di Pinto, Titone (1989), emerse che nelle prove che diedero il primo avvio al test, concepite da Hakes (1980) per la fascia 4-8 anni, solo alcuni bambini davano spontaneamente giustificazioni delle loro risposte di accettabilità, e nella grande maggioranza dei casi queste erano fondate su ragioni concrete, pragmatiche, il che denota ancora una difficoltà a tenere distinto il piano prettamente linguistico da quello del contenuto. Proprio la rarità di queste giustificazioni spontanee nell'arco temporale 4-8 anni, ed il tenace attaccamento alla concretezza nell'argomentazione, ben noto nella letteratura psicolinguistico-evolutiva, spinsero Pinto e Titone (1989) ad esplorare sistematicamente il piano dell'argomentazione con domande ad hoc (*Come fai ad essere sicuro/a che sia così?*, chiesto dopo la risposta alla domanda *si può dire/non si può dire*). L'introduzione di questo secondo e più approfondito livello di interrogazione, a sua volta, ha portato a spostare in avanti l'arco temporale del test dai 9 ai 13/14 anni, e nello stesso tempo a cogliere una gamma di processi metacognitivi molto graduata, che sarebbe stato impossibile raggiungere con un'interrogazione limitata all'alternativa secca *si può dire/non si può dire?*. Quando si va oltre la valutazione binaria delle risposte giusto/sbagliato, che a loro volta si pronunciano in maniera binaria su ciò che *si può o non si può dire*, e si chiede di *giustificare il perché* si possa o non si possa dire, si apre un mondo di ragionamenti molto più ricco, sia per la diversificazione degli argomenti che per il livello di elaboratezza.

In questo articolo, il nostro obiettivo è quello di portare un contributo alla riflessione sul giudizio di accettabilità, utilizzato come lente attraverso la quale osservare come vengono comprese ed interpretate alcune strutture monoargomentali. Analizzando le risposte di un gruppo di bambini italofoni nativi dell'ultima classe di scuola primaria, e di un gruppo di preadolescenti parlanti di norvegese L1 di scuola secondaria di primo livello, appartenenti a famiglie linguistiche diverse, romanza e germanica, relativamente ad un item che presenta una costruzione intransitiva regolare ed una transitiva irregolare, cercheremo di dimostrare due punti principali:

- il giudizio demarcativo, benché circoscritto al giudizio sulla coppia transitività/intransitività, non si manifesta ancora pienamente in età preadolescenziale. Sembra infatti che manchi la capacità di distinguere l'uso linguistico in quanto tale dal piano del contenuto. Quest'ultimo viene esaminato

prevalentemente in termini di plausibilità nel mondo reale, quindi extralinguistico. Riguardo il suo sviluppo, il dibattito è ancora aperto. Se alcuni studi psicolinguistici, divenuti ormai classici, indicano che verso gli 8 anni i bambini diventano capaci di separare il contenuto di una frase dalla sua forma, e di accogliere o respingere le frasi proposte per ragioni o solo sintattiche o solo semantiche (De Villiers e De Villiers 1972) altri tendono invece ad anticipare e ad affinare questo risultato (Smith e Tager-Flusberg 1982; Bialystok 2001). Studi più recenti basati su preadolescenti francofoni (De Angelis e Floquet, 2019) mostrano che questa soglia non può intendersi in maniera assoluta, ma va ripensata in funzione della complessità del tipo di abilità metalinguistica indagata.

- Il nostro sentimento sui fatti linguistici e la lettura che ne diamo non corrispondono necessariamente all'interpretazione e rappresentazione che di esso hanno i linguisti esperti, i quali tendono a volte a considerarle come le uniche legittime, o comunque le uniche degne di essere studiate. In linea generale, la corrispondenza tra i due punti di vista, adulto esperto e soggetto inesperto, in età evolutiva, può conoscere vari gradi, da una corrispondenza totale ad una parziale, o anche a nessuna corrispondenza.

A questo fine, abbiamo fatto nostro l'approccio metodologico che caratterizza il già citato TAM-2, in quanto esso permette di andare oltre la superficie delle risposte epilinguistiche. L'analisi di tali risposte può essere utile tanto al didatta, se interessato a cogliere il reale livello di elaborazione di cui sono capaci i suoi studenti, al di là della loro competenza superficiale, che al linguista o allo psicolinguista, se interessati alla consapevolezza che i locutori possono avere delle loro produzioni linguistiche, a età differenti, in condizioni sociolinguistiche ed esperienziali differenti.

2. La ricerca

2.1 Partecipanti

Hanno partecipato alla ricerca un campione norvegese ed uno italiano. Il campione norvegese era composto di 25 studenti, (età media: 12,6 anni al momento della somministrazione) appartenenti ad una scuola media della periferia

di Stavanger, città di media grandezza della Norvegia. Per tutti gli studenti, il norvegese era la loro L1, benché 5 di essi dichiarassero di parlare con i genitori anche un'altra lingua (lituano, somalo, spagnolo, thailandese, turco). Il livello socio-economico era prevalentemente medio. Il rendimento medio nelle due principali aree di apprendimento, lingua e matematica, era soddisfacente, sulla base del giudizio degli insegnanti. Nessuno degli alunni mostrava deficit cognitivi o neurologici, né disturbi dell'apprendimento. Il campione italiano comprendeva 27 studenti frequentanti l'ultimo anno di una scuola primaria della periferia sud di Roma (età media: 10,7 anni al momento della somministrazione) per i quali l'italiano era L1. Anche in questo caso, il livello socio-economico degli alunni era prevalentemente medio, e le loro caratteristiche cognitive, neurologiche e di rendimento scolastico erano nella norma.⁴

2.2 Strumenti

La prova di accettabilità nel test di abilità metalinguistiche n.2, versione italiana (TAM-2) e norvegese (TMA-2).

Per testare l'abilità di giudicare l'accettabilità di determinati enunciati, è stata utilizzata la prova denominata *Accettabilità*, tratta dal test di abilità metalinguistiche n.2, in versione italiana (TAM-2; Pinto *et al.* 2003) e nella recente traduzione in norvegese (TMA-2), ad opera di Thull (2019, non pubblicata).⁵ Questa prova è una delle più rappresentative dei sei tipi di abilità metalinguistiche che il TAM-2 (Pinto *et al.* 2003) si prefigge di misurare, in quanto tocca l'aspetto normativo della lingua, basato quindi su quell'insieme di regole e convenzioni che conferiscono identità e tipicità ad ogni lingua. Se la trasmissione di tali regole e convenzioni è indiscutibilmente opera della comunità adulta, la consapevolezza che l'apprendente costruisce di queste regole mette in gioco un insieme di funzioni esecutive di chiara pertinen-

4 Si ringrazia qui la dott.ssa Donatella Fulgenzi, che, sulla base di una approfondita conoscenza della prova in lingua italiana, e delle sue applicazioni educative (Pinto e Fulgenzi 2014) ha somministrato la prova al gruppo di alunni italiani nativi. La prova norvegese è stata somministrata dalla Prof.ssa Marie Bergesen e da Pernille Thull.

5 Questa traduzione è stata oggetto di una presentazione da parte di Pernille Thull in un workshop tenutosi all'Università di Bergen il 29 aprile 2019 sulla consapevolezza metalinguistica ed i suoi strumenti di valutazione.

za psicolinguistica (percezione, memorizzazione, scelta flessibile fra registri e contesti di frase, pianificazione della frase sia in produzione che in comprensione, ecc.). L'interesse psicolinguistico di questa prova risiede inoltre nel fatto che l'accettabilità in questione ha, a seconda degli item, un focus prevalentemente semantico, oppure semantico-sintattico, oppure prevalentemente grammaticale, il che comporta la messa in atto di processi cognitivi parzialmente differenti. In certi casi, è presente un'anomalia semantica che viola determinate regole di compatibilità lessicale, basate sull'opposizione fra i tratti umano/non umano, animato/inanimato (es: *la maestra legge un racconto/ la maestra legge una gallina; Il masso stava in mezzo alla strada / Il masso addormentato stava in mezzo alla strada*). Qui, l'attenzione deve concentrarsi sull'analisi dei tratti semantici dei singoli termini, ed è quindi necessario *interpretare i significati* per emettere un giudizio di accettabilità/inaccettabilità. In altri item, al problema della compatibilità semantica si sovrappone un problema di costruzione della frase, mettendo in gioco la transitività/intransitività del verbo, come nell'item oggetto del presente studio (*La maestra tossiva / la maestra tossiva l'automobile*). Ciò sollecita ulteriormente l'interpretazione dei singoli componenti degli enunciati e delle loro relazioni. Infine, negli ultimi cinque item, la inaccettabilità degli enunciati deriva dalla violazione di regole grammaticali, soprattutto di accordo di genere o di numero (e: *il gatto facevano le fusa; la minestra oggi è cattivo*). Qui, l'attenzione deve concentrarsi sulla identificazione della regola violata, il che richiede essenzialmente il recupero di conoscenze grammaticali, e la restituzione della coerenza grammaticale degli enunciati presentati, senza bisogno di particolari interpretazioni.

Come in ogni item del TAM-2, si formula in prima istanza una domanda generale – in questo caso, se ognuna delle due frasi proposte in coppia siano dicibili o non dicibili (domanda linguistica: DL, che, lo ricordiamo, misura *processi epilinguistici*) – e, subito dopo, *perché* l'una sia dicibile e l'altra eventualmente no (domanda metalinguistica, che misura *processi metalinguistici*: DML). Nel caso delle domande sulle anomalie morfosintattiche, inoltre, dopo la prima DL di carattere generale sulla accettabilità o meno, si formulano altre due DL relativamente al punto preciso in cui si colloca quel che eventualmente viene visto come errore, e come lo si possa correggere.

Il TAM-2, originariamente concepito in lingua italiana, è stato tradotto in varie lingue in tutte e sei le prove (inglese: Pinto *et al.* 1999; spagnolo: Pin-

to *et al.* 2000; francese, Pinto e El Euch 2015; russo, Veggetti 2016;⁶ portoghese: Couceiro Figueira e Pinto 2018), o solo in alcune di esse (tedesco: Jessner *et al.* 2015). Fin qui, è stato anche validato su una popolazione italiana (Pinto *et al.* 2003) e spagnola (Nuñez Delgado e Pinto 2015), dando luogo a precise norme di età per un arco temporale dai 9 ai 14 anni, coincidente quindi con l'arco scolastico che va dalla fine della scuola primaria fino a tutta la scuola secondaria di primo livello, nei sistemi scolastici di Italia e Spagna. Recentemente, sollecitati dall'interesse di alcuni studiosi dell'Università di Bergen⁷ per uno strumento di valutazione di abilità metalinguistiche in norvegese, uno dei presenti autori ha compiuto la traduzione della prova di accettabilità (*akseptabilitet*) in tale lingua.

2.3 La traduzione norvegese

Riteniamo utile, in questo studio, fornire alcune informazioni sui criteri che hanno informato determinate scelte in fase di traduzione, sia di carattere sociolinguistico generale che propriamente linguistico, a seconda del tipo di difficoltà che il passaggio dall'italiano al norvegese ha presentato.

Come è noto, in Norvegia, la presenza di varietà dialettali è molto marcata e non è comparabile con la situazione sociolinguistica italiana.⁸ Il norvegese standard, che corrisponde grossomodo alla varietà di Oslo, è compreso agevolmente da tutta la popolazione, che però non lo usa generalmente nel registro orale, sia esso formale o informale, in quanto c'è un grado elevato di tolleranza tra le differenti varietà, nonché una buona intercomprensione fra le varie aree del Pa-

6 Serena Veggetti (Sapienza, Università di Roma), ha tradotto l'intero test, che è stato utilizzato in una ricerca compiuta su 119 alunni delle classi medie di scuole di Mosca nel 2016, nell'ambito di un progetto sulla cosiddetta "doppia laurea", riguardante studenti di Psicologia dell'Università di Mosca. Questo contributo, non pubblicato, è visualizzabile sul sito www.pintomatel.com, alla sezione "Follow-ups".

7 Nell'aprile 2019, alcune colleghe dell'Università di Bergen, Sandra Louise Halverson, Christine Erna Elisabeth Möller-Omrani, Monika Bader, and Cecilie Hamnes Carlsen, hanno organizzato un workshop sul concetto e gli strumenti di misurazione della consapevolezza metalinguistica, finalizzati ad un progetto di ricerca sulla individuazione e promozione delle abilità metalinguistiche in età scolare.

8 Su questo aspetto, vedi Thull (2018).

ese, considerando anche il fatto che le differenze si collocano prevalentemente al livello fonologico e lessicale, e solo in parte al livello grammaticale. Inoltre, esistono due norme ortografiche, una più vicina allo standard e di grande diffusione, il *Bokmål*, l'altra più vicina ai dialetti occidentali e meno utilizzata, il *Nynorsk*. La versione ortografica che caratterizza la prova di Accettabilità del TAM-2 norsk è quella *Bokmål*, il che non sembra inficiarne la validità, poiché gli errori presenti negli item non sono né di ordine grafematico né fonologico, bensì morfologico, sintattico e semantico. Cionondimeno, sarebbe comunque utile, in futuro, verificare se una versione *Nynorsk* della stessa prova non produca risultati differenti.

Quanto alle difficoltà specifiche che la traduzione ha presentato, queste sono legate al fatto che le deviazioni dalla norma presenti nella prova di accettabilità non sono sempre automaticamente trasponibili in una lingua scandinava quale il norvegese. Si è deciso allora di verificare quali fossero state le strategie traduttive nelle versioni già realizzate in altre due lingue germaniche: inglese e tedesco, benché queste, a loro volta, fossero basate sull'originale italiano. Ci limiteremo qui ad un esempio che riguarda la struttura argomentale dei verbi. La difficoltà è stata quella di trovare verbi norvegesi che, a parità di significato, mantenessero la stessa configurazione argomentale di quella italiana. È il caso, per esempio, di un item in cui la deviazione è di ordine semantico: *La bambina stava accarezzando* (ingl. *The girl was patting*; ted. *Das Mädchen streichelte*). Il verbo è transitivo, ma il complemento oggetto non è espresso. Questo item è preceduto da *La bambina accarezzava il cane*, nel quale, invece, le regole di valenza sono rispettate. La traduzione più ovvia *Jenten klappet (hunden)* avrebbe presentato il vantaggio di utilizzare un verbo ad alta frequenza d'uso, che tuttavia è portatore di una ambiguità semantica, giacché *å klappe*, in costruzione intransitiva, significa *accarezzare*, mentre significa *battere le mani* in una costruzione transitiva. Nella prima accezione, quindi, la frase *Jenten klappet* sarebbe diventata perfettamente grammaticale. La soluzione *Jenten kjærtagnet hunden* (la ragazza accarezza il cane), invece, avrebbe presentato l'inconveniente di utilizzare un verbo a bassa frequenza (*å kjærtegne*), abbastanza desueto e pertanto potenzialmente non conosciuto da una popolazione molto giovane. Si è optato per *Jenten gredde hunden* (che significa *La ragazza pettinava il cane*), che tuttavia non è la traduzione fedele del testo italiano.

Nel presente studio, ci concentreremo esclusivamente sulla coppia di frasi dell'item 3 della prova di Accettabilità, dove il problema si pone a proposito

della distinzione transitività/intransitività, applicata al verbo *tossire*. Quest'ultimo è inequivocabilmente considerato intransitivo con costruzione soggetto/verbo, sia in italiano che in norvegese,⁹ tale per cui l'aggiunta di un complemento oggetto è da considerarsi anomala:

Italiano:

(3a) *La maestra tossiva.*

DL: *Si può dire?*

(3b) *La maestra tossiva l'automobile*

DL: *Si può dire?*

DML: *Perché hai dato queste risposte?*

Norvegese:

(3a) *Læreren hostet*

DL *Kan man si det?*

(3b) *Læreren hostet en bil*

DL *Kan man si det?*

DML: *Hvorfor tror du at de ter slik? Begrunn svarene dine.*

2.4 La valutazione delle risposte

In base al manuale di Pinto *et al.* (2003), in ogni prova, la valutazione delle risposte L in reazione alle DL, che per loro natura sono binarie, si concretizza in un punteggio 0/1, mentre la valutazione delle risposte ML in reazione alle DML procede in base al grado di elaboratezza, e segue la tripartizione seguente, con una scala da 0 a 2: assenza di risposta o assenza di analisi (0); inizio di analisi pertinente ma parziale (1), analisi pertinente ed elaborata (2). Nel caso

⁹ A questo proposito, cfr il dizionario Sabatini e Coletti (2007) nonché Lo Duca (2018, 105), che riportano anche gli schemi valenziali. Un dizionario simile a Sabatini e Coletti (2007) non esiste per il norvegese. Il dizionario online di riferimento (<https://ordbok.uib.no/>) riporta comunque per *å hoste* solo esempi intransitivi.

dell'item che ci interessa, le risposte L corrette sono *sì* per la DL 3a) e *no* per la DL 3b). La tripartizione dei livelli delle risposte ML si traduce invece nella maniera seguente. Il livello 0 corrisponde ad una fondamentale assenza di analisi, dal caso estremo dell'assenza totale di risposta, a risposte *non so*, alla ripetizione della precedente risposta *non è possibile*, nessuna delle quali affronta il problema posto. Il livello 1 corrisponde invece a giustificazioni che hanno una loro plausibilità, benché esclusivamente fondate sul *generale non senso* di ciò che l'item afferma, a volte specificato come *incompatibilità pratica* dei due termini nel mondo reale: “*noi non tossiamo automobili*”, “*impossibile che una macchina possa uscire dal corpo*”, “*una macchina è troppo grande per uscire dalla gola*”. Queste risposte soddisfano i requisiti del livello 1, e cioè un'analisi parzialmente pertinente, ma incompleta, in quanto non coglie la specificità cognitiva e linguistica del problema. *Tossire* è infatti un'azione autosufficiente, che non richiede oggetto, al di là della praticabilità o meno del passaggio di un oggetto dal corpo, e non a caso il verbo che traduce questo tipo di azione è *in-transitivo*, cioè *non fa passare*, anche linguisticamente, un complemento oggetto. Il livello 2 segna precisamente il raggiungimento di questo ulteriore passaggio logico e linguistico, con risposte del tipo: “*tossire è un'azione completa, è sufficiente dire tossire*”, (l'autosufficienza dell'agire si rispecchia nell'autosufficienza del *dire*), o, in maniera grammaticalmente ancor più compiuta: “*tossire è un verbo intransitivo, non accetta il complemento oggetto*”.

Questa tripartizione ha una precisa base cognitiva e psicolinguistica. Dal punto di vista cognitivo, è riconoscibile il modello *delle regolazioni mentali* dell'equilibratura di Piaget (1975). Le regolazioni denominate *alfa* in questo modello, che rappresentano la modalità più elementare di affrontare conflitti fra dati cognitivi, si rispecchiano in quelle varie forme di misconoscimento del conflitto fra frase accettabile e non accettabile, tipiche del livello 0. Le regolazioni denominate *beta*, che, secondo Piaget, denotano il riconoscimento del conflitto ma si limitano a soluzioni locali e frammentarie, e per questo motivo rimangono soluzioni di compromesso, si rispecchiano in quelle analisi parzialmente pertinenti tipiche del livello 1. Infine, le regolazioni denominate *gamma*, nel modello piagetiano, che contrassegnano la ricomposizione coerente del conflitto ed accedono in tal modo ad un livello superiore di astrazione, si rispecchiano in quel salto cognitivo e linguistico che abbiamo descritto come tipico del livello 2. Dal punto di vista strettamente psicolinguistico, riconosciamo nel sistema di valutazione della prova anche quei processi di analisi e controllo descritti da Bialystok (1986; 2001),

realizzati a livelli crescenti di precisione e coordinamento. Analisi, nel senso della capacità di individuare unità linguistiche pertinenti, in questo caso unità semantiche o morfologiche; controllo, nel senso di quei processi attentivi necessari ad individuare congruenze ed incongruenze.

La concezione sottostante al sistema di valutazione che abbiamo esposto presuppone dunque un'idea, di chiara ispirazione piagetiana, che la presa di coscienza metalinguistica (Bonnet e Tamine Gardes 1984), così come altre forme di presa di coscienza (Piaget 1974), nasce da qualche forma di conflitto, in questo caso fra dati linguistici tra loro contrastanti, nel significato e nella forma. In questa prospettiva, quindi, la consapevolezza metalinguistica non si riduce alla manifestazione di intuizioni innate ad un certo livello di sviluppo, né al prodotto della trasmissione, per via scolastica, di una terminologia metalinguistica precodificata. Ricomporre il conflitto inerente a qualsiasi prova metalinguistica (metasemantica, metagrammaticale, metafonologica, metapragmatica, ecc.; Tunmer *et al.* 1984; Gombert 1990) comporta una ricerca di coerenza che procede sia sul piano cognitivo dei dati di realtà, cui si riferisce un determinato enunciato, sia su quello strettamente linguistico, in base a categorie proprie della lingua in cui sono formulati tali enunciati. In questo doppio lavoro, cognitivo e linguistico, rivestono particolare interesse le modalità di transizione da una completa assenza di analisi del problema metalinguistico posto, a quelle risposte che restituiscono piena coerenza al perché di una violazione, di quale tipo di violazione, o al perché di una equivalenza di significato al di là delle variazioni nella forma, o al perché di un'ambiguità al di là di un'apparente identità di forma. Sottolineiamo, infine, che queste risposte intermedie, spesso compromissorie in quanto esprimono regolazioni *beta*, si ritrovano in tutti e tre i TAM attualmente disponibili, a vari livelli di complessità e di età, e cioè il TAM-1 per la fascia 4-6 anni (Pinto, Candlera 2000), il TAM-2 per la fascia 9-14 anni (Pinto *et al.* 2003), ed il TAM-3 per la fascia tardo-adolescenziale/adulta (Pinto, Iliceto 2007).

3. Risultati

Risposte L (processi epilinguistici)

Com'era prevedibile in base alle nostre conoscenze sui risultati ottenuti in tutti gli studi effettuati fin qui con varie prove del TAM-2 in tutte le versioni linguistiche disponibili, le risposte L, che misurano abilità epilinguistiche, si sono

rivelate di facile risoluzione, ed in entrambe le domande La) e Lb). Nel gruppo italiano, la totalità dei soggetti (N = 27) afferma che la frase intransitiva “La maestra tossiva” è accettabile, così come dichiara che la formulazione transitiva “La maestra tossiva l’automobile” non lo è. Nel gruppo norvegese, solo 2 bambini sui 25 totali afferma che questa affermazione intransitiva è accettabile, salvo poi smentirsi al momento della giustificazione, poiché tentano di spiegare perché la frase non sia accettabile.

Risposte ML (processi metalinguistici)

Totalmente diverso è il quadro delle risposte ML, dove nessun bambino raggiunge il livello ottimale (2), ma la grande maggioranza, in entrambi i gruppi, fornisce varianti di risposte di livello intermedio, (1). (N.It: 25/27; N.Nor: 24/25), ed un esiguo numero non dà alcuna risposta (N.It: 2/27; N.Nor: 1/25).

Nei due gruppi, si nota tuttavia, una distribuzione diversa delle varianti di livello 1. In quello italiano, 13 risposte sul totale delle 25 di livello 1 puntano sulla impossibilità pratica, enunciata in termini generali, dell’azione descritta nella frase transitiva. Questa dichiarazione è data come argomento dirimente, senza accenno al vincolo prettamente linguistico, costituito dalla natura intransitiva del verbo. In 9 casi sui 25 totali di livello 1, si specifica meglio il motivo di questa incompatibilità pratica, con un focus ora sull’oggetto *auto*, di cui si dichiara che: “è troppo grande per uscire dalla bocca”, ora sul *soggetto umano*, che “tossisce solo aria” o che proprio non può fare queste cose (“noi non tossiamo auto”). Infine, altri 3 soggetti dichiarano in maniera generica che la frase semplicemente non ha senso. Nel gruppo norvegese, la variante di livello 1 di gran lunga dominante (19/25) si fonda sulla impossibilità pratica dell’azione descritta dalla frase, asserita in maniera generica, e solo un soggetto accenna alle dimensioni dell’automobile come impedimento all’azione di tossire, ed infine un piccolo numero (4/5) trova la frase inaccettabile semplicemente perché non ha senso.

4. Discussione e conclusioni

In questo studio, ci siamo interessati ai giudizi di accettabilità di un gruppo di bambini italiani al termine della scuola primaria e di preadolescenti norvegesi della scuola secondaria di primo livello a proposito di un determinato item della prova di Accettabilità del TAM-2 (Pinto *et al.* 2003), in versione italiana

e norvegese (Thull 2019 non pubblicato). In questo item, il giudizio si esprime a proposito dell'uso transitivo di un verbo il cui uso standard è, in realtà, intransitivo. Si è voluto, in tal modo, esplorare il modo in cui soggetti scolarizzati analizzano la struttura valenziale di verbi intransitivi, ponendo domande di accettabilità sia sull'uso standard che su quello non standard, quando la struttura del verbo intransitivo viene artificialmente aumentata di un argomento, e si crea in tal modo un conflitto fra due usi possibili.

A differenza delle prove metalinguistiche correntemente in uso, il TAM-2 esplora la consapevolezza metalinguistica a due livelli di profondità: il primo fa leva sulla percezione immediata e globale di un determinato problema, di natura quindi epilinguistica, e sfocia su un giudizio binario sì/no; il secondo sollecita invece la ricerca dei *fondamenti* dei giudizi effettuati, e risponde ad un criterio di riflessività metalinguistica più stringente. La valutazione tiene conto della qualità dell'argomentazione, espressa dal livello di analisi delle unità linguistiche in gioco, dal livello di categorizzazione di tali unità, formale e/o semantica, e dal grado di ricomposizione del conflitto che costituisce il problema metalinguistico in questione. Di questi aspetti qualitativi non si può dar conto se non in maniera scalare, distinguendo fra vari gradi nei processi di astrazione e coerenza.

I risultati evidenziano similitudini sorprendenti, al di là delle differenze nelle due versioni dell'item, realizzate in lingue di famiglie linguistiche distanti, somministrate a soggetti geograficamente e culturalmente distanti, Italia e Norvegia, e con un divario di circa due anni di età cronologica e scolare. Se aggiungiamo i dati di De Angelis e Floquet (2019), su locutori francofoni (francesi e ivoriani) più o meno della stessa età, il dato si fa ancora più interessante. Le risposte che richiedono il primo livello di riflessività, quello epilinguistico, senza giustificazione, sono a grandissima maggioranza risolte in modo adeguato in entrambi i gruppi. Viceversa, le risposte che richiedono quell'ulteriore livello di riflessività, mediante argomentazione, che si qualifica quindi come propriamente metalinguistico, si attestano su un livello intermedio (livello 1) senza mai raggiungere quello ottimale. Nel caso dell'item in oggetto, ciò significa che il ragionamento considera esclusivamente la coerenza del contenuto, a sua volta fondata sulla plausibilità di certe azioni nel mondo extralinguistico. I 52 soggetti da noi interrogati, indipendentemente dalla loro L1, e così come molti altri della loro età, nelle altre versioni linguistiche della prova fin qui applicate, non ragionano in termini di struttura argomentale del verbo per sé stessa, e quindi non mettono in campo categorie sintattiche generali che possono esse-

re ricondotte alle valenze di un verbo. E tuttavia, invece di considerare questi giudizi per ciò *che ancora non realizzano*, per la loro mancata adeguatezza alla modalità adulta ed esperta, la nostra idea è che essi esprimano una parzialità ed una plausibilità comunque ineludibili. Non è infatti sbagliato pensare che il passaggio di un'automobile dalla bocca di un essere umano non sia praticabile. Il problema che la prova pone, tuttavia, è la *dicibilità, a livello di lingua, di questa impossibilità*, il che richiede, quindi, di trasporre l'idea di impossibilità reale nel mondo extralinguistico entro le maglie del mondo linguistico. Una risposta ottimale (livello 2) congiunge precisamente il piano cognitivo, che si riferisce al contenuto, al piano della lingua, che mette a disposizione le sue distinzioni, nella fattispecie, quella fra transitività/intransitività.

Ci preme sottolineare che se non avessimo chiesto ai soggetti di giustificare le loro risposte epilinguistiche, a grandissima maggioranza adeguate, noi non avremmo mai avuto accesso né a quei casi, per quanto rari, in cui non si manifesta consapevolezza del perché di tali risposte, che sono quindi dei *falsi positivi*, né quel livello di plausibilità esclusivamente basata sul contenuto. L'insegnante di lingua ha comunque a disposizione una piattaforma di natura cognitiva su cui può impiantare una molteplicità di esercizi atti a far cogliere come certe categorie cognitive si traducano in distinzioni e categorie linguistiche, e come ogni lingua offra dispositivi diversi per realizzare le molteplici corrispondenze fra aspetti del mondo reale ed aspetti del linguaggio. Si pensi, per esempio, a come lingue diverse codificano diversamente le possibili partizioni del continuum temporale, nell'ambito del passato, del presente e del futuro, e come tali diversità suscitino spesso sorpresa nell'apprendente novizio, oltre ad indurlo a tipiche interferenze rispetto alla sua L1.

Nei limiti di uno studio qualitativo, basato su un solo item, riteniamo che l'approccio qui adottato nell'esplorazione e valutazione della consapevolezza metalinguistica possa estendersi a tutti gli item della prova utilizzata, gettando luce su processi psicolinguistici autenticamente in atto nei soggetti, ed offrendo in tal modo nuove ipotesi teoriche sulla interpretazione delle strutture argomentali da parte di soggetti in crescita, e nuovi percorsi glottodidattici per insegnarle.

Bibliografia

- Ambridge, Ben, Pine, Juan M., Rowland, Caroline F., Chang, Franklin e Bidgood, Amy. 2013. "The retreat from overgeneralization in child language acquisition: word learning, morphology, and verb argument structure." *WIREs Cogn Sci*, 4, 47–62.
- Bialystok, Ellen. 1986. "Factors in the growth of linguistic awareness." *Child Development* 57, no.2: 498–510.
- Bialystok, Ellen. 2001. *Bilingualism in development. Language, literacy and cognition*. New York: Cambridge University.
- Bonnet, Clairelise e Tamine Gardes, Joëlle. 1984. *Quand l'enfant parle du langage. Connaissance et conscience du langage chez l'enfant*. Bruxelles: Mardaga.
- Braine, Martin D. S., Brody, Ruth E., Fisch, Shalom M., Weisberger, Mara J., Blum, Monica. 1990. "Can children use a verb without exposure to its argument structure?" *Journal of Child Language* 17: 313–342.
- Celata, Chiara, De Flaviis, Giulia e Floquet, Oreste. 2020. "Pour une approche herméneutique de la liaison: les discours épilinguistiques et métalinguistiques des étudiants universitaires parisiens." *Rivista di Psicolinguistica Applicata* 20: 63–82.
- Couceiro Figueira, Ana P. e Pinto, Maria Antonietta. 2018. *A consciência metalinguística. Teoria, desenvolvimento e instrumentos de medida*. Alverca: Psicologia.
- Chomsky, Noam. 1965. *Aspects of the theory of syntax*. Massachusetts: MIT Press.
- Culioli, Antoine. 1990. *Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations*. Paris: Ophrys.
- De Angelis, Chiara e Floquet, Oreste. 2019. "Deux groupes de collegiens (Abidjan et Toulouse) face à deux questions sur la transitivité et l'intransitivité en français: recherches sur les connaissances implicites et explicites des adolescents." *Studia UBB Philologia* 64: 77–92.

Desclés, Jean-Pierre e Guentchéva Zlatka. 1991. “Test et acceptabilité.” *Histoire Épistémologie Langage* 13: 9–25.

De Villiers, Peter A., De Villiers, Jill G. 1972. “Early Judgments of Semantic and Syntactic Acceptability by Children.” *Journal of Psycholinguistic Research* 1: 299–310.

François, Jacques. 2016. “Le débat sur la place de la sémantique dans l’acquisition des structures argumentales.” *Langages* 201: 91–110.

Gombert, Jean Émile. 1990. *Le développement métalinguistique*. Paris: P.U.F.
Hakes, David T. 1980. *The development of metalinguistic abilities in children*. Berlin: Springer Verlag.

Jessner, Ulrike, Hofer, Barbara, Pinto, Maria Antonietta. 2015. *MKT Metalinguistischer Kompetenztest Teil 2*. Innsbruck: STUDIA Universitätsverlag.

Ježek, Elisabetta. 2018. “Partecipanti impliciti nella struttura argomentale dei verbi.” In *La grammatica delle valenze. Spunti teorici, strumenti e applicazioni*, a cura di Dallabrida, S., Cordin, P., 55–71. Firenze: Franco Cesati Editore.

Jourdain, Morgane, Canut, Emmanuelle. 2018. “Les îlots verbaux dans les dislocations chez l’enfant français.” *Congrès Mondial de Linguistique Française - CMLF 2018, EDP Sciences*, 1–16.

Kremnitz, Georg. 2013. “Questions de terminologie et de concepts.” In *Histoire sociale des langues de France*, a cura di Kremnitz, G., 103–112. Rennes: PUR.
Laks, Bernard. 2012. “Perché c’è variazione invece di niente.” *Laboratorio critico: rivista di Francesistica* 2: 1–36.

Larjavaara, Meri. 2019. *La transitivité verbale en français*. Paris: Ophrys.

Lazard, Gilbert. 1994. *L’actance*. Paris: Puf.

Lo Duca, Maria G. 2018. *Viaggio nella grammatica. Esplorazioni e percorsi per i bambini della scuola primaria*. Roma: Carocci.

Lo Duca, Maria G. 2019a. “Nodi problematici nella grammatica valenziale: la sicurezza del metodo.” *Italiano LinguaDue* 2: 349–363.

- Lo Duca, Maria G. 2019b. “Riflessione sulla lingua e modello valenziale: cominciamo dalla primaria?” *Italiano LinguaDue* 2: 255–265.
- Núñez Delgado, Pilar, Pinto, Maria Antonietta. 2015. *THAM-2. Test de habilidades metalingüísticas nº 2 (9-14 años)*. Roma: Sapienza Università Editrice.
- Parisse, Christophe. 2008. “Left-dislocated subjects: A construction typical of young French-speaking children?” In *First Language Acquisition of Morphology and Syntax: Perspectives across Languages and Learners*, a cura di Guijarro Fuentes, P., Pilar Larrañaga, M. e Clibbens, J., 13–30. Amsterdam: Benjamins.
- Piaget, Jean. 1974. *La prise de conscience*. Paris: P.U.F.
- Piaget, Jean. 1975. *L'équilibration des structures cognitives*. Paris: P.U.F.
- Pinto, Maria Antonietta e El Euch, Sonia. 2015. *La conscience métalinguistique. Théorie, développement et instruments de mesure*. Québec: P.U.L.
- Pinto, Maria Antonietta e Candilera, Gabriella. 2000. *La valutazione del primo sviluppo metalinguistico. Il TAM-1 (Test di abilità metalinguistiche 4-6 anni). Manuale di istruzioni*. Milano: Franco Angeli.
- Pinto, Maria Antonietta, Candilera, Gabriella e Iliceto, Paolo. 2003. *Tam-2. Test di abilità metalinguistiche n.2 (9-14 anni). La valutazione dello sviluppo metalinguistico tra scuola elementare e scuola media. Manuale di istruzioni*. Roma: Scione Editore.
- Pinto, Maria Antonietta e Fulgenzi, Donatella. 2014. *Quasi un big bang! Potenziare la riflessione sulla lingua*. Roma: VALORE ITALIANO-Lilamé.
- Pinto, Maria Antonietta e Iliceto, Paolo. 2007. *TAM-3. Test di abilità metalinguistiche n.3. Fascia adolescenti-adulti*. Roma: Carocci Faber.
- Pinto, Maria Antonietta. 1999. *La consapevolezza metalinguistica. Teoria, sviluppo, strumenti di misurazione*. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Pinto, Maria Antonietta, Titone, Renzo e Trusso, Francesca. 1999. *Metalinguistic awareness. Theory, development and measurement instruments*. Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.

Pinto, Maria Antonietta, Titone, Renzo e Gonzales Gil, Lola. 2000. *La consciencia metalingüística. Teoría, desarrollo e instrumentos de medición*. Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.

Sabatini, Francesco e Coletti, Vittorio. 2007. *Dizionario Italiano Sabatini Coletti*. Firenze: Giunti.

Serianni, Luca. 2016. “La grammatica tradizionale al tribunale della linguistica.” In *Grammatiche e grammatici. Teorie, testi e contesti, Atti del XXXIX Convegno della Società Italiana di Glottologia (Siena, 23-25 ottobre 2014)*, 201-211. Roma: Il Calamo.

Schneider, Walter e Shiffrin, Richard M. 1977. “Controlled and automatic human information processing: Detection, search, and attention.” *Psychological Review*, 84: 1-66.

Skinner, Burrhus F. 1957. *Verbal behavior*. New York: Appleton Century-Crofts.

Smith, Carol L., Tager-Flusberg, Helen. 1982. “Metalinguistic Awareness and Language Development.” *Journal of experimental child psychology* 34: 449-468.

Tesnière Lucien. 1959. *Éléments de syntaxe structurale*. Paris: Klincksieck.

Thull, Pernille. 2018. “Problemi di traduzione di due romanzi italiani in norvegese: tra la lingua e il dialetto.” *Oslo Studies in Language*, 10: 67-90.

Thull, Pernille. 2019. (non pubblicata) *Translating the subtest «Acceptability» (from TAM – 2, Pinto et al. 2003) from italian into Norwegian. Translation issues and strategies*. Paper presented at the Workshop on Metalinguistic Awareness and its Instruments, held at the University of Bergen, April, 29, 2019.

Tomasello, Michael. 2000. “Do young children have adult syntactic competence?” *Cognition* 74: 209-253.

Tunmer, William E., Pratt, Christopher., Herriman, Michael L. 1984. *Metalinguistic awareness in children. Theory research and implications*. Berlin: Springer.

Vanelli, Laura. 2019. “Modelli di frase a confronto: punti di forza e nodi critici della grammatica valenziale.” *Italiano LinguaDue* 2: 364-378.

Veggetti, Serena. 2016. MAT-2 (9-14) *перевод стр 54-74 англ*, www.pintomatel.com (vedi Follow ups).

Oreste Floquet teaches French linguistics at Sapienza University of Rome. His interests include the analysis of epilinguistic and metalinguistic judgements of locutors from different areas of French-speaking Europe and Africa in relation to phonological, syntactic and semantic aspects.

Maria Antonietta Pinto, former Professor at Sapienza Università di Roma, has taught educational psychology, developmental psychology and psycholinguistics. She has extensively published in the field of metalinguistics, from the theoretical, developmental and methodological point of view, and created various tests assessing metalinguistic abilities from preschool to adult age. These have been translated into ten languages and used in research on bi/plurilingualism across many countries. She is the Editor-in-Chief of *Rivista di Psicolinguistica Applicata/Journal of Applied Psycholinguistics* (indexed in Web of Science and Scopus).

Pernille Thull teaches Norwegian language at Sapienza Università in Rome. She has dealt with the problems of translating texts into Norwegian that use standard Italian, regional varieties and dialects, and that manifest a complex cultural and stylistic meaning through this gap, which causes a complexity of procedures in the translation.

statu**S**quaestionis•
language**q**text culture•

MISCELLANEA

Esterino Adami
University of Turin

Identity, language and place: reassessing macabre and funeral
places as sites of cultural promotion from dark tourism to the
interdisciplinary project ‘tutTO sotTO’

Abstract

This article aims to turn a critical lens on the connection between identity, language and place by looking at the idea of dark tourism and dark sites, in particular cemeteries, whose wealth of material and immaterial culture suggests a reflection on memory, and in parallel fuels a social and economic promotion of local communities. Such an argument stems from an interdisciplinary two-year research project entitled ‘tutTO sotTO’, which aimed to unveil some apparently bizarre aspects of Turin’s heritage to encourage a rethinking of the overlapping between identity, territory and memory. Drawing from different disciplines such as tourism, cultural studies and discourse analysis, the paper examines the emergence of dark tourism, identifying its theoretical context, linguistic strategies and inner tensions, and then focuses on the specific case of Turin’s Monumental Cemetery, discussing some of its complex narratives, from the tombs of WWI English soldiers, the mausoleum of an Anglo-Italian poet to the grave of an Ethiopian princess dating back to the colonial time.

1 Introduction: dark tourism, language, identity

This article offers a preliminary look at the idea of cultural plurality of urban space by considering key words such as memory, territory, and identity with regard to a very sensitive area of study, namely macabre and funeral discourse, also known as dark tourism or ‘thanatotourism’ (González Vázquez, and Mundet i Cerdan 2018; Light 2017; Maddrell and Sidaway 2016; Kornstaje 2011; Seaton 2002; Stone et al. 2018). Here I aim to review such an apparently ‘bizarre’ field and illustrate its main articulations with reference to an interdisciplinary two-

year research project (2017-19)¹ named ‘tutTO sotTO’ (‘Tracciati Urbani Tenébrosi nella città SOTterranea’), organised by the University of Turin, which aimed at unveiling some hidden, marginal and outlandish sides of Turin’s tangible and intangible culture (Amatuzzi and Trincherò 2017; Adami et al. 2021). Specifically, I discuss the third section of the project,² which was devoted to the entangled themes of macabre and funeral discourse as exemplified by death places and signs, such as cemeteries, underground burials and other gloomy sites, which are currently undergoing a process of promotion as evidence of cultural heritage, but also of reconceptualization of their social meanings. The notion of “deathscape” proposed by Maddrell and Sidaway (2010), for example, offers a possibility of rethinking ontological questions in a dialogic relationship between the living and the dead through material elements (e.g. places of burial) and immaterial objects (memories, narratives and practices). In the light of the complexity of the topic, my approach will be explicitly interdisciplinary to benefit from theories, notions and frameworks drawn on disciplines such as tourism, cultural studies and discourse analysis.

It is worth pointing out from the very beginning that the exploration of such type of cultural discourse concerns a double dimension, concrete and abstract, because it regards not only those arenas tied to tragedy, suffering and death, but also the wealth of stories, memories and identities that permeate, and are evoked by, physical spaces. Clearly, there are specific ethical implications in this field of study, and consequently a critical evaluation and a serious reflection are necessary to approach it, given its sensitive features because,

¹ The interdisciplinary project ‘tutTO sotTO’ (<http://www.tutto-sotto.unito.it/>) has run over the period 2017-2019 and was organized by the Departments of Humanities and of Foreign Languages and Literatures and Modern Cultures, University of Turin, with the financial support of Fondazione CRT (Cassa di Risparmio di Torino), with the collaboration of private firms and tourist operators. The research team was composed by Esterino Adami, Antonella Amatuzzi (project manager), Laura Ramello and Cristina Trincherò, and some postgraduate students and scholars as well.

² The other two work-packages of the project respectively concerned 1) the controversial and plotting figure of Christine of France-Savoy, as emerging from records and archives, and 2) the uncanny representation of Turin through crime novels, journals and other texts written by Italian and foreign authors. For an introduction to the project, its goals, methods and scope see Amatuzzi and Trincherò (2017). Some of the findings of the final project conference are contained in Adami, Amatuzzi, Ramello and Trincherò (2021).

across human cultures, death is usually regarded as a taboo topic. Utilising dark tourism to investigate cultural manifestations means that a rigorous and scientific method has to be set up, implemented and followed, and this also extends to the linguistic resources and forms to use. The point at stake is not to dwell on morbid themes or on a disturbing sense of voyeurism, but on the contrary to elaborate a discursive frame for the comprehension of death, and implicitly an elaboration of memory and meaning of life through sights, practices and traditions. The development of funeral discourse and its metamorphosis as dark tourism over the last twenty or thirty years can serve as a trigger for the promotion and transformation of a specific territory, but it also exhibits a capacity to reflect on the very identity of that area. It should also be added that, historically, dark tourism is not a new type of recreational activity because dark sites have always attracted visitors, or have surfaced in other cultural experiences, such as the pilgrimage to the tomb of saints or other religious places, in a mediation process between the self and death (Olsen and Korstanje 2020). Very often, the label ‘alternative’ attributed to dark tourism has the potential risk to evoke pejorative connotations as immoral or deviant, but in reality the term does not do justice to the genuine motives behind this type of experience, which rather than being entrenched in a voyeuristic willingness are more about rediscovering the past, and ultimately questioning the sense of existence. In the words of Young and Lights (2016, 63), “if we continue to see them as ‘morbid’ or associated with trauma, if we can only think of them as weird or freakish, exceptional, ‘Other’, ‘alternative’ or something to keep at a distance, then we lose a wealth of avenues for exploring a set of spaces which are actually fundamental to life”.

The implementation of dark tourism has generated a number of results and products, such as guided tours to cemeteries and other places connected with death, visits to dark sights of various natures and themed journeys to macabre locations. Naturally, the range of places and sites to be taken into account is large and diversified, and it also poses questions regarding the level of ‘authenticity’ of the place, so that for instance it is possible to distinguish between entertainment dark tourism, which to a certain extent coincides with a dark/gothic version of ‘traditional’ attractions for tourists, thus often detached from historically relevant locations, and educational dark tourism, which aim to make visitors reflect on the stratified meaning and (hi)stories of the area in question. Through a quantitative and qualitative analysis, for example, Powell

and Iankova (2016) demonstrate that most of London's dark places of interest, in reality, turn out to be part of a carefully organised entertainment project rather than a real promotion of cultural heritage.

Dark tourism manifests itself also via the creation of associations and groups, operating at local, national and international levels. Considering the focus of this article, it is sufficient to mention the Association of Significant Cemeteries in Europe (ASCE, <http://www.significantcemeteries.org/>), whose aim is to give visibility to the artistic and cultural wealth of important burial grounds, including some located in Italy such as Genoa's Staglieno, the English Cemetery of Florence, and the Monumental Cemetery of Turin, which I deal with later on. From a social, cultural and anthropological perspective, the evolution of the cemetery can be viewed as a sort of barometer of human attitudes toward life. Initially, in the west, places of burial were a central component of villages and towns, built around or close to the parish church (hence the etymology of the term 'graveyard'), but then they underwent different transformations, sometimes becoming secluded spaces, bordered by fences and walls to mark the border between the living and the dead, and other times being surrounded and incorporated by the developing city that annexed them into its everyday practice.

The immaterial dimension of the cemetery pertains to the linguistic domain too because, although the stylistic patterns that are utilised on epitaphs and tombstones tend to be formulaic, in reality, they are also revelatory of attitudes and feelings of individuals and communities towards death, and identity more in general. Headstones habitually bear some conventional elements such as personal information about the deceased, with name and surname, sometimes foregrounded via capitalisation, and details about occupation, date of death, as well as other items such as quotes from the Bible, the Book of Common Prayer or other holy texts (Yorke 2010). Moving between sacred and secular forms, the language of epitaphs –similarly to that of obituaries– turns out to be not neutral or crystallised in time as it evolves, either adopting or discharging a certain stylistic formality, with the possible inclusion of more personal details, in order to construct the persona of the deceased. One of its most striking features, however, concerns a tendency to employ euphemistic metaphors that substitute the lexeme 'death', i.e. the 'unmentionable' word par excellence, with other terms (e.g. 'journey'), and from the angle of cognitive linguistics this is particularly salient. The strategy of euphemism in

fact is not a mere lexical replacement because it actually stems from a process of conceptualisation: in other words, “euphemism helps to understand how taboos are conceived in cultural groups and what beliefs are accepted or rejected” (Crespo-Fernández 2013, 103). Thus, such a linguistic realisation is set to exorcise, or mitigate the negative load of the term through a new type of image, that of the ‘journey’, which implies ideas of movement, transformation and dynamism, unlike the psychologically unbearable notion of ‘death’ as end of existence.

The stylistic manifestations of gravestones constitute a relevant pool of linguistic data that can be used to investigate how society builds ideas about rituals, memory and identity. By adopting a quantitative/qualitative approach to study a corpus of epitaphs from three Liverpool cemeteries from the 19th century to the present, Herat (2014) for example demonstrates how, in a diachronic perspective, the linguistic repertoire of tombs still clings to traditional fields such as religion, although its power of consolation, indexed by certain lexical selections (e.g. references to God or quotes from biblical passages), somehow seems to be reduced, in particular when observing the messages that appear on children’s tombs. Moreover, the choice of a particular language in bilingual or multilingual territories can be an indicator of sociolinguistic tensions, as Vajta (2018) argues by discussing the scenario of Alsace, a region historically split between the influence of Germany and France, whose cemeteries with their inscriptions in French, High German/Alsatian German and other languages spell out social transformations, convey feelings of national belonging and become components of the surrounding linguistic landscape.

Naturally, the concrete aspects of dark tourism relate not only to the places that are the objects of visit or study, but also to the different publicity materials and texts produced in the research and dissemination phases since the linguistic and discursive strategies that underlie guidebooks, leaflets and multimedia resources mirror interpretations of the phenomenon itself as well as ideologies and viewpoints concerning the territory, and its often plural social and cultural identity. For example, discussing the links between the African American experience, difficult heritage places and social justice, González-Tenant (2013, 86) proposes a mixed methods approach that “highlights the experiences of descendants and other interested parties, provides tools for critically engaging with history and media, and offers researchers new techniques for crafting the way historical knowledge is accessed and interpreted by others”.

In other words, the stylistic techniques and rhetorical patterns through which dark tourism articulates its messages are of paramount importance as they allow the circulation and naturalisation of specific views about the sense of life and existence.

2 Dark Tourism: origins, attitudes and contexts

What does the label ‘dark tourism’ indicate? What is its scope? And what kind of features does it display? To answer such questions, we need to turn to the original definition coined by Lennon and Foley (1996, 48), in which the authors delineate a wide semantic perimeter since it designates “the phenomenon which encompasses the presentation and consumption (by visitors) of real and commoditized death and disaster sites”. The notion of dark tourism, thus, deals with places associated with the idea and representation of death, or more generally with negative, catastrophic and macabre events, and the interest of travellers to visit such sights. Seaton, in a similar vein, develops this notion by proposing a new label, “thanatotourism”, which from its very etymological root ideally builds a category for “a tourist motivated by the desire for actual or symbolic encounters with death” (1996, 234). The growing interest in dark tourism and death studies also unpacks a theoretical reflection since it suggests a rebalance to the contemporary critical debate that foregrounds the live (i.e. active) body as central to the discourse of identity and society. The traditional conceptualisation of the dead body instead coincides with a sense of immobility, and implicitly a psychological removal or distance, but in this way it overlooks the interplay of memory and culture since the prototypical places of the dead such as the cemetery are instead expressive and partake in the social construction of meaning for human beings.

Interestingly, we need to bear in mind that the fascination with dark sites, although apparently morbid or even disturbing, is certainly not a contemporary tendency, but, on the contrary, it boasts ancient origins and takes up a range of many different forms (Stone et al. 2018). The idea of demise and its forms of darkness, in fact, spans a range of sites as diverse as the pyramids of Egypt, the Etruscan underground tombs, the monumental tomb known as Taj Mahal in India, but also the English and American cemeteries of Italy, Lenin’s mausoleum in Moscow, the battlefield of Waterloo or those related to

the American civil war, or the Imperial Crypt under the Capuchin Church in Vienna. Thus, the notion of cemetery or death place assumes a broader scope in our present era, and may include other unusual and perhaps even more distressing locations such as Chernobyl, with its sad memories of a world nuclear tragedy. However, the very nature of dark tourism stands out, in cultural and anthropological terms, as a form of spectacularisation and reproduction of a macabre event or tragedy, and thus it can be seen as a postmodern phenomenon (Seaton 2002), whose structure is articulated across a range of numerous sub-domains such as penal/prison tourism, fright tourism, genocide tourism, disaster tourism, favela tourism, and atomic tourism. Moreover, it is a field that can generate a positive impact and may also contribute to a general process of economic and social improvement for the local community (Cortese 2021; Powell and Iankova 2016).

Once again, I would like to highlight the ethical implications inherent in dark tourism since viewing death places as tourist attractions might be highly debatable and controversial: why should sites linked to physical and emotional pain be studied, preserved and even made available to the wider community? A possible answer is that, through the promotion of such locations, it is hoped that new insights into the progressive construction of culture and identity will be achieved, also developing an awareness of sensitive and ethical themes and beliefs, such as the ones about death and the end of life. Many of the contributions in *The Palgrave Handbook of Dark Tourism Studies*, edited by Stone et al. (2018), are in line with this view, for example. Unlike adventure tourism, in fact, dark tourism pivots around the presence of death as an inevitable element in the notion of human life and condition, and, at the same time, it contributes to the rediscovery of hidden narratives, often marginalised and obliterated by hegemonic discourses and ideologies in the official writing and recording of history.

In its postcolonial dimension, dark tourism can unravel and foreground stories of liminal subjects, saving them from the oblivion, as in the case of former slave plantations in the southern United States, or in the Caribbean islands, or penal colonies in Australia, now used as educational centres that strive to develop a critical gaze on dramatic and often neglected historical moments and beliefs. The juxtaposition between dark tourism and postcolonial studies is a fruitful one, as Carrigan demonstrates (2014), and also permits to tackle and deconstruct dominant ideologies, as in the case of the crumbling English colonial cemeteries in India, or the so-called ‘imprisoned graves’ of

the freedom fighters that struggled for the liberation of Cyprus in 1955-56. Clark, Dutton and Johnston (2014, 221) specifically explore the fields of post-colonialism and dark tourism through the notion of 'dark travel', which they define "as a set of cultural practices pertaining to the experience, and importantly, the discourse of travel in sites that are marked as 'dark' (i.e. traumatizing, disturbing, unsettling) either by dint of their history or their present commodification". Similarly, connections between dark tourism and postcolonial studies can bring to the fore the significance of the migrant experience by which diasporic individuals selected and adopted a country to settle in and transform into a new homeland. The Italian migrant community in Canada, for instance, has played a role in the shaping of the Westminster Cemetery in Toronto, which exhibits cultural traces in the guise of tombstones and funeral monuments (Palusci 2011).

From this angle, and to some extent, dark tourism is akin to the broader field of heritage tourism as it examines places and narratives of the past in order to extrapolate cultural meanings, although the very expression 'heritage' keeps engendering a heated debate about its actual meaning (Harmann et al. 2018; Young and Duncan 2016). The visitors' motivations that sustain dark tourism operate as different forms of positioning, or elements affecting the construction of a national or local identity, for example in the case of battlefields (which in crude words are open-air cemeteries), or the constitution of a specific community, for instance with the notion of patriotism tied to military graveyards, as illustrated by the secular pilgrimages of Anglo-Saxon visitors bound for the military site of Gallipoli, in Italy (Çakar 2020). For Seaton, the contemporary emergence, articulation and diversification of dark tourism stem from "a much wider international, re-evaluation of practices surrounding death, not as a subject of marginal and morbid interest, but as central to the understanding of many other aspects of societies" (2002, 77). Thus, it is plausible to observe funeral sites in a semiotic perspective, namely as meaningful signs, texts and discourses that bespeak of identity and its plural manifestations within and across the territory.

Experiencing dark tourism takes up a variety of forms and maps out the ways in which visitors approach dark places via different modalities such as physical, introspective, cognitive, affective and so on. The understanding of these sites is rather complex as it pertains to a number of cultural and psychological domains and, to a certain degree, make them comparable with Foucault's notion

of heterotopia (2006), i.e. a counter-place or localised utopia such as gardens, brothels and jails that encapsulate particular social meanings. As Young and Light (2016, 64) point out, “Foucault identifies the cemetery as a form of heterotopia since it is a space that is connected to, but is unlike, ‘ordinary’ spaces”. In this sense, places of burial represent sensitive and ambiguous palimpsests of meaning. However, dark sights are also characterised by a concrete nature since their transformation, promotion and management function as development of a certain area, and its identity, in tandem with wider heritage projects. But dark sites are not merely attractions for general visitors to include in tourists’ maps and guides because, as Light underlines, “the otherness associated with death also creates challenges for managers that are specific to places of death or suffering” (2017, 290). Thus, questions pertaining to restoration, usability and organisation of services have to be treated adequately, i.e. tackling the ethos of such pregnant places with their stories and memories. Yet, it is also true that, to a certain degree, dark tourism can function as a microsegment of the general field of mainstream tourism, for example if we take into account sites such as New York’s Ground Zero or concentration camps in Germany, which typically attract large numbers of people, motivated by different interests.

As already pointed out, dark tourism sites can be of different nature, but a very typical example is represented by significant monumental cemeteries, since not only are they a testimony to the history, culture and identity of a specific place, but over the last decades they have undergone processes of promotion thanks to which they now draw visitors and tourists. Tombstone tourism, in fact, is a peculiar, innovative and increasing form of sight-seeing, for which a number of public and private bodies now activate strategies and plans. In the UK, for instance, there is now a full-fledged tendency “to prevent the neglect of cemeteries, encourage their rejuvenation and make best use of their amenity and greenspace value (whilst respecting their role as places of burial)” (Young and Light 2016, 65). In fact, according to Pécsek, “cemeteries as ritual meeting places of the living and the dead have become an integral part of urban tourism supply” (2015, 44), and it is worth remembering that the UNESCO World Heritage List (2014) comprises a range of officially registered sites, including ancient or modern cemeteries, burial grounds and memorials, for example the Stockholm cemetery known as Skogskyrkogården, which was created between 1917 and 1920.

Generally, there are three main typologies of cemetery, referring respectively to the Romance tradition (e.g. in Italy, France and Spain), the Anglo-Saxon

or Nordic canon (with countries such as Britain, Germany and Sweden, which are characterised by the notion of landscaped cemetery or lawn cemetery), and a third kind that presents features of both (for instance, Central Europe). The most important cities and towns of Europe, for example, boast monumental cemeteries, or in other case ‘national’ cemeteries, which celebrate important political, military or scientific figures of the country. London’s so-called “magnificent seven” (Kensal Green, West Norwood, Highgate, Abney Park, Nunhead, Brompton, Tower Hamlets) were originally created as private sites in the Victorian era (Curl 2001), whilst Paris too has a range of impressive burial grounds like Montmartre, Montparnasse, Pantin, and Saint-Vincent. Notable grand cemeteries are also present in Italy, for instance Staglieno in Genoa or Verano in Rome, whilst another interesting type is represented by the so-called English cemeteries, which during the 18th and 19th centuries were actually set up and used by all non-Catholic communities, sometimes including members of the orthodox church as well. Examples of such category can be found in Lucca, Florence or Naples (Santa Maria della Fede), or in Rome, with the Cimitero Acattolico, especially famous for the tombs of the romantic poets such as Keats and Shelley.

Over the last years, cemeteries and other dark tourist sites have also attracted academic attention, and currently there is a plethora of such scholarship emanating from disciplines such as tourism, cultural studies and architecture (see bibliography), in particular in the English-speaking world. However, evidence of a growing attention to cemeteries today also comes from a number of publications covering cultural, historical and architectural aspects of death discourse, and its broad popularisation, from books dedicated to the main cemeteries of Europe and the world, either more informative (e.g. Giovannini 2000; Avondo 2016) or more rigorous (e.g. Malone 2018), for example focusing on famous sites, such as Paris’ Père Lachaise (Giampaoli 2010) or London’s cemeteries (Meller and Parsons 2021). Some of them instead tackle the less known and abandoned graveyards of specific regional territories, such as Piedmont, Lombardy and Liguria in Italy (Lobbia and Bettolla 2018), or elicit restoration activities, such as the Fiorano project, which allowed to narrativise memories of aristocratic and peasant deaths, including the casualties of the Spanish flu of the late 1910s (Capra 2005).

Moreover, there are also volumes about the sepulchres of poets and writers given their romantic and literary connotation, as shown among others by

the volume of Nooteboom (2015), which textually and photographically documents the tombs of artists in various parts of the world. These materials belong to a wide spectrum of genres and text-types, with different purposes, but nonetheless they are significant as they enrich the discussion of an apparently uncanny area, and thanks to their paratextual elements, for example photographs, images and tables, they provide important references for dark tourism too, and invite readers to reflect on the many shades of the phenomenon, perhaps also encouraging an active and pragmatic reaction, i.e. promoting the real visit of the sight they deal with, and therefore expanding the theory and practice of dark tourism.

3 Investigating and reassessing macabre and dark aspects of Turin: the Monumental Cemetery

The third segment of the interdisciplinary research project ‘tutTO sotTO’ was specifically concerned with the dark, macabre and funeral imagery of Turin and intended to turn an analytical lens on the textual and iconic signs of death, and its metaphors and symbols. Therefore, it took into examination a number of objects and cases, in particular graveyards but also funeral chapels, slabs, and crypts, along with their memento mori or carpe diem messages. In spite of its apparently distressing nature, in fact, the idea of the macabre can be read as an expressive means for the broader cultural and social representation of identity. The city of Turin used to have a certain number of burial grounds, some of which now do not exist anymore or have been converted into public spaces, e.g. the so-called San Pietro in Vincoli, but the ones that are still operational provide a wealth of narratives and memories, intertwining elements of material and immaterial cultural.

I have already hinted at the emblematic value and function of the cemetery, of course not only in cultural terms as a site connected with the development of a certain community, but also in the construction of symbols and meanings (Yorke 2010) that cumulatively constitute a kind of grammar for the language of death. First, graveyards proliferate with architectural details that, in reality, work as semiotic systems that make up a specific code, with its restricted terminology exemplified by peculiar lexical items such as cenotaph, columbarium, epitaph, and hypogeum, which are not always semantically transparent. Sec-

ond, the architectural elements that appear in cemeteries trigger a network of cultural references too, e.g. the dove, the winged skull or the broken column, that embroider different epochs, traditions and references. A detailed system of correspondences in fact feeds the iconic representations of death that embellish tombs and sepulchres, and construct, circulate and establish social meanings. To provide a handful of examples, we can see how in this light the ermine is the animal representing Christ, the dragonfly is the emblem of vanity and the oak evokes immortality, but a much wider taxonomy could be cited here. The symbolic sphere of cemeteries also covers natural elements such as plants and flowers, typically associated with death and remembrance such as chrysanthemum, ivy, and boxwood, although for reasons of space I am forced to skip this aspect.

Moreover, Seaton traces the symbolic connotation of the landscaped cemeteries (of the English tradition) by examining both their linguistic and architectural dimensions, thus acknowledging not only the toponomastic procedures utilised for burial grounds, but also the evocative styles selected for the building of tombs and funeral monuments:

the picturesque rural image sought for cemeteries as gardens of rest was implicit in their location and naming – ‘lawns’, ‘grooves’, ‘woods’ and ‘hills’ suggesting an Arcadian or classical landscape, an impression that was augmented by archaic architectural styles – also found in England and France – derived from Roman, Greek or Egyptian originals (2002, 74).

Turning to the history, culture and identity of the Monumental Cemetery of Turin, and its meanings within and across the urban environment, calls for an interdisciplinary research and reflection based upon different areas and competences since it means to study a composite scenario covering a host of forms such as the engravings on gravestones and the symbols of mausoleums and ossuary, but also the philological analysis of archives and documents describing the cemetery, and its activities and management across epochs. This type of investigation has the purpose to uncover the different layers of meaning of the cemetery as a significant cultural site, but also to contribute to its wider recognition, promotion, and accessibility from a humanistic perspective, i.e. a specific form of heritage and its relations with the surrounding territory that condense various connotations and that can also be employed for sustainable cultural tourism.

It is necessary to provide some background information about the Monumental Cemetery of Turin, whose first site was opened in 1828 and was built on the so-called 'parco delle mezzelune' ('half-moons park'), i.e. an extension of the wider estate of a Savoy palace, called Viboccone, that does not exist anymore. Subsequently, the cemetery was enlarged with eight expansions and new sections were increasingly added. Among the most famous architects who worked at the Cemetery, we can find Davide Calandra, Vincenzo Vela, and Odoardo Tabacchi, and, thanks to its architectural richness and eclecticism, it is now part of the ASCE network. In recent times, various publications, campaigns and initiatives have emerged to give prominence and new value to the Cemetery by using a plurality of formats and genres, such as leaflets, guided tours, informational books (Vetrano 2017), but also new interactive resources such as the implementation of a tracking tourist app that provides information and customised tours (ARTour). It has even become the subject of university dissertations, especially in Architecture (Melis 2017). Working along with a wide range of social actors and stakeholders, including public associations and private firms, over the last years the Monumental Cemetery authorities have launched various promotional and educational initiatives aimed to show its cultural, historical and architectural patrimony, as well as the recognition of a valuable biodiversity and environmental richness. Santoro (2017) for instance documents some of these activities and events that address different kinds of public, from soccer fans interested in the tombs of famous players to art enthusiasts, who wish to admire the sepulchres that exemplify a particular style or period. Furthermore, the collaboration between the Cemetery authorities and academic departments working with different disciplines (in particular humanities, agricultural sciences and architecture) keeps growing and generates new events and dissemination of knowledge.

Clearly, the Monumental Cemetery is the most important one of the city, both historically and artistically. However, a constellation of other funeral sites (Vetrano 2017, 69-74) were utilised in the past, for example Crocetta (closed in 1862), Lingotto (closed in 1788), Lucento (closed in 1970-71), Madonna del Pione (closed in 1896), Mongreno (closed in 1896), Pozzo Strada (closed in 1851), Reagle (closed in 1951), Santa Margherita (closed in 1895, but used for family tombs until 1925) and San Vito (closed in 1951). The other main burial ground of Turin is called Cimitero Parco, which opened in 1972, but other small graveyards of ancient origin are still present on the outskirts and in more peripheral areas such as Sassi, Abbadia di Stura, Mirafiori, and Cavoretto.

Many important figures, including politicians, scientists, and writers, lie in the Monumental Cemetery (Vetrano 2017) and suffice to mention names such as Vincenzo Gioberti, Galileo Ferraris, Primo Levi, Arturo Graf, Cesare Lombroso, Rita Levi-Montalcini, Mario Soldati, Carolina Invernizio, Fred Buscaglione, Francesco Tamagno, and Rosa Vercellana. There is also a tomb to commemorate the Superga air disaster (1949), in which the entire soccer team of Grande Torino died as well as other notable monuments such as the one dedicated to the Partigiano (built between 1946 and 1948), or the Garden of Rest (2003), the memorial stone for the Victims of the Statuto cinema fire, which took place in 1983. It is evident therefore that, from different angles, the Monumental Cemetery of Turin constitutes a kind of metaphorical quarry from which it is possible to extract narratives, references and symbols, not only those related to the official history, but sometimes also pertaining to apparently marginal, and yet meaningful, moments and names that can be used to interrogate and understand the sense of a place. What really matters here is the interest shown towards these and other tombs because, as already suggested, the experience of dark tourism is not motivated by morbid interests, but rather by a desire to understand and reflect on the past and its multiple values.

The following paragraphs touch on some of these peculiar cases. The first one concerns a number of tombstones in memory of sixteen English soldiers, who died during the First World War and who, for various reasons, were buried in Turin's main cemetery. Following the conventions of Commonwealth military cemeteries, the gravestones are simple memorial stones, with some information about the deceased, such as name, surname, matriculation number, date of death, the regiment they belonged to, e.g. Royal field artillery, Imperial camel corps or Royal engineers, and some formulaic patterns such as 'He fought for peace, honour and love. Rest in peace'. All the tombs present a synthetic iconographic apparatus referring to the symbols and mottoes of the various brigades, displaying for example crowns and coats of arms. These tombs, which superficially might refer to a minor episode, in reality, signal the dynamics and configurations of history. During the various initiatives dedicated to the centenary of the end of WWI, they received attention and visibility: a local secondary school teacher of English from Turin worked with her students on a research project dedicated to this forgotten story, and eventually they discovered the presence of the English young soldiers. The journalist Andrea Parodi (2018a, 2018b) adds that, during the first decades of the 20th century, the city even had an English

hospital, in the district called Pozzo Strada, where the wounded soldiers were first treated. Even ‘minor’ narratives can help us decipher the past, but we need to recognise that they might risk a total annihilation, if they are not studied and unveiled to the public attention through projects and research.

The unfolding of this story also allows to see how the cultural echoes and trajectories of the Monumental Cemetery intermingle in a dialogic relation and interrogate the sense of the territory’s identity as well as that of memory because “human beings are prone to learn from accidents and tragedies, and they need to erect marks that remind them of the traumatic events” (Korstanje 2011, 426). Funeral heritage discourse contributes to gaining insights into the rediscovery of the liminal and marginal subjects and (hi)stories, juxtaposing, and interweaving, a cultural immaterial legacy with material sites and archival texts. Incidentally, military tombs are often considered part of a broader vision that rescues the weight of history and, if we look at the Anglo-Saxon context and culture, we should remember that the Commonwealth War Grave Commission (www.cwgc.org) is in charge of the conservation and restoration of English military graveyards around the world, thus reinforcing a specific kind of dark tourism, i.e. one tied to the military domain.

Although Turin does not claim primary contacts with English culture and its communities, a careful scrutiny of its main cemetery can reveal some connections that bespeak of movement and migration, for example with the figure of Giuseppina Franco Tall, a poet born in Turin in 1887 and now almost totally forgotten. Married to an Englishman, Cyril Tall, in 1921, she can be viewed as an Anglo-Italian author who lived in a complex historical period, marked by two world wars and the rise of fascism in Italy. With her husband and her daughter Marion she moved to Britain in 1936, where she lived until her death in 1952. Her writings and her lyrics oscillate between an intimate gaze on the idea of introspection and some issues of her time and life experience, whereas a bilingual edition of her work is still available today (Franco Tall 2011), translated by her daughter and edited by Ornella Trevisan. Interestingly, Giuseppina Franco Tall’s tomb is in Turin’s Monumental cemetery, as part of the family mausoleum. It is a peculiar funeral monument, located in the cemetery’s third expansion, because it has an Egyptian design, which continues to attract students of Egyptology and antiquity. The epitaph is based on a traditional structure, bearing some essential personal details including the family provenance (“Pina Tall nata [née] Franco”) and a three-item descriptive list, which reads “sposa madre poetessa” (‘spouse mother

poet'), in order to gain symbolic completeness. Of course, the order in which the three lexical items are placed is indicative of the values of the time when the author lived, namely a patriarchal context that first of all recognised a woman's identity in relation to a man and a family, thus a spouse and a mother, and only subsequently the artistic position of a poet. The inscription also includes a brief quotation from her poem 'Commiato' ('Farewell').³ As Anderson et al. (2011, 360) affirm, "headstones stand as photographs of the culture of the day, leaving behind a record for future generations to interpret". Incidentally, the Egyptian style for tombs testifies to the imagery of cemeteries between the 19th and 20th centuries: sphinxes, for example, suggest the idea of the enigma, perhaps the end of life and the prospect of afterlife, and as such frequently appear in graveyards and tombs to mutely ask visitors and passers-by eternal questions.

Another particular tomb in the Monumental Cemetery of Turin that permits to uncover a process of oblivion and revisionism evokes the figure of the princess Romanework (also spelt Romane Work; in Italian Romaneuorh), the firstborn of the Ethiopian Emperor Haile Selassie, who was deported to Italy during the war period and who died there at the age of 27 years, in 1940. The fascist regime of course classified the entire episode as strictly confidential to avoid political tensions, and tried to silence this sad story of colonial aggression: the tomb inscription originally read "a una madre" ('to a mother'), namely a rhetorical, vague, and almost anonymous epitaph, produced by a dictatorial society. Both this burial niche and the adjunct one, used for her first child Ligg Chetacceu (who died in 1944), were later modified with a new inscription in both Italian and Amharic (Vetrano 2017, 165-166). The visitor at first glance might be puzzled by the dates of the princess' birth and death that appear rather defamiliarizing and synchronically illogical (respectively 1940 and 1935), but of course they make sense in the Ethiopian solar calendar, which shares some elements with the calendars used by the Coptic Church and other Christian churches of Africa. Because "grave inscriptions are intended to immortalise the deceased" (Herat 2014, 127), the presence or lack of information determines the discursive construction of identity, unveiling ideological positions too in fore-

³ The extract (in Italian) reads: "Visse da forte tra i turbini e la bufera, pianse, lotto, cercò fuggir l'errore. Credette al bene e sperò nel Signore" ('She lived as a strong woman amidst the whirlwinds and the storm, she wept, she struggled, she tried to escape error. She believed in good and hoped in the Lord').

grounding or neutralising historical memory. With the contemporary change of international relations, and a new attention to the reading of the past, the tomb of the princess was finally given visibility, and dignity, and an official ceremony to sanction this new awareness took place in 2006, with the intent to remember that turbulent historical era (see the Città di Torino-Ufficio Stampa webpage cited in Bibliography). Within the framework of postcolonial dark tourism, the burial niches for the princess and her son synthesise a series of preoccupations and issues concerning historical entanglements and racialized ideologies. They also epitomise the fact that a tomb is a final destination for a human being, but the right to move and travel was, and sometimes still is, not guaranteed to everyone, and becomes an illustration of asymmetrical power relations: “the mobility offered to ‘dispersal’, privileged subjects of empire was mirrored, unequally, by the displacement, re-deployment, and forced removal of those subjected to the force of empire” (Clarke, Dutton and Johnston 2014, 222). Unlike the diasporic dimension, however, colonialism dramatically re-drew routes and flows, impacting on the lives of millions of people, whose sad inheritance can be traced in cemeteries and places of burial too.

5 Concluding remarks

Given the scope of dense issues such as identity, language and place, this article has sketched out a first introduction to the theme of dark tourism by considering the specific case of Turin’s Monumental Cemetery through the interdisciplinary project ‘tutTO sotTO’, but naturally more research and work is needed in order to shed light on the overlapping of such complex questions. The rise of a novel interpretation of cemeteries and places tied to death and tragedy has to be situated within a broader reflection on cultural production and consumption, and such a postmodern tendency has “transformed their particularistic and originary function as memorials produced within local, communal systems, creating for them an increasingly universalistic currency in a wider panoptical economy of signs of the past that was potentially available to all within the new interpretive communities” (Seaton 2002, 76). The graveyard foregrounds the intersemiotic connection between the material and immaterial dimensions of culture, and, at the same time, it endorses its rooted presence in the urban milieu operating along with a plurality of languages, practices and

forms of identity. Dark tourism, in this perspective, aligns with the resources and modes by which the individual tackles some aspects of the macro-sphere of identity, and its ties with the surrounding territory, but it also fuels initiatives aimed to re-read and promote the ingrained value of places through their (hi)stories, echoes and memories, as demonstrated by Stone et al. (2018). Light, for example, encourages a further exploration of “the ways in which local communities are impacted by, negotiate, and respond to becoming the focus of tourist interest based on a particular instance of death or tragedy” (2017, 296).

The project ‘tutTO sotTO’ has tried to address some of these, and other, questions by examining evocative places and discourses, including macabre sites and death heritage viewed as signs that dot the geographical, artistic and cultural map of the city of Turin. The project thus should be considered against the backdrop of a wider current trend to validate locations for dark tourism, which “offers a selective voice and records tragedy across time, space, and context and, subsequently, can provide reflectivity of both place and people” (Harmann et al. 2018, 279). This is the spirit that reverberates in the promotional work launched by the Monumental Cemetery of Turin that, along with other social actors, is engaged in a plethora of cultural and educational projects (Santoro 2016). In parallel with robust scientific activities and publications, ‘tutTO sotTO’ has also disseminated and shared knowledge thanks to a series of public engagement events such as readings, literary competitions, and conferences, with the goal to explore, rediscover and enhance meaningful elements of the local territory, its identitarian manifestations and its opportunities in terms of sustainable tourism and educational potential. Not only has this type of collaboration brought out interesting and promising results, but even after the end of the project, it keeps growing, with new synergies, in the form of webinars⁴ and in the hope of a follow-up of the project.

4 Some of the research team of the ‘tutTO sotTO’ project for example have contributed to the series of online talks entitled ‘Frammenti sul web 2020. Arte, architettura, cultura e natura’, with a specific virtual seminar ‘Cimiteri: testi, memorie e immagini in un viaggio fra culture’, which included the following talks: ‘Parigi, la Rivoluzione e i Cimiteri’ (Antonella Amatuzzi). ‘Se i morti potessero parlare: storie di cadaveri abbandonati nella Torino fra Sette e Ottocento’ (Laura Ramello) and ‘I cimiteri anglosassoni: dall’immaginario romantico al re-taglio coloniale’ (Esterino Adami). A recording of this event is available online: <http://www.cimiteritorino.it/i-cimiteri/arte-storia-e-tombe-illustri/eventi/rammenti-sul-web-2020-di-arte-architettura-cultura-e-natura-per-approfondire-le-tematiche-cimiteriali/>.

Bibliography

Adami, Esterino, Antonella, Amatuzzi, Laura, Ramello, and Cristina Trincherò. *Ad Inferos. I mondi del sotterraneo per la rivalutazione del territorio*. Arenzano: Gruppo Editoriale Castel Negrino.

AFC Torino Spa. "Servizi Cimiteriali della Città di Torino". Accessed May 5, 2021. <http://www.cimiteritorino.it/>.

AFC Torino Spa. 2018. "Armistizio Prima Guerra Mondiale, al Monumentale si sono ricordati i soldati inglesi e francesi sepolti a Torino" Accessed May 5, 2021. <http://www.cimiteritorino.it/armistizio-prima-guerra-mondiale-al-monumentale-si-sono-ricordati-i-soldati-inglesi-e-francesi-sepolti-a-torino/>.

Amatuzzi, Antonella, and Cristina Trincherò. 2017. "Il progetto 'tutTO sotto': percorsi tra narrativa e fonti d'archivio per riscoprire la città di Torino 'in profondità'". In *Sulle vie della cultura. Tempi spazi soggetti scritture*, edited by Esterino Adami, Antonella Amatuzzi, and Laura Ramello, 204-217. Turin, Neos Edizioni.

Anderson, Keith A., Sielski, Christine L., Miles, Elizabeth A. and Dunfee, Alexis V. 2011. "Gardens of stone: searching for evidence of secularization and acceptance of death in grave inscriptions from 1900-2009". *Omega. Journal of Death and Dying* 64, no. 3: 359-371.

ASCE. "Association of Significant Cemeteries in Europe". Accessed May 5, 2021. <http://www.significantcemeteries.org/>

Avondo, Gian Vittorio. *Geografie della memoria. Viaggio fra i riti e i luoghi della sepoltura nel mondo*. Rivoli, Neos Edizioni, 2016.

Çakar, Kadir. 2020. "Investigation of the Motivations and Experiences of Tourists Visiting the Gallipoli Peninsula as a Dark Tourism Destination". *European Journal of Tourism Research* 24: 1-30.

Capra, Maria Paola. 2005. *Fiorano dalla collina di Fiorentino*. Romano Canavese, Arti Grafiche Martinetto.

Carrigan, Anthony. 2014. "Dark Tourism and Postcolonial Studies: Critical Intersections". *Postcolonial Studies* 17, no. 3: 236-250.

Città di Torino-Ufficio Stampa. 2006. Accessed May 5, 2021. http://www.comune.torino.it/ucstampa/2006/article_1156.shtml

Clarke, Robert, Dutton, Jacqueline, and Johnston, Anna. 2014. "Shadow Zones: Dark Travel and Postcolonial Cultures". *Postcolonial Studies* 17, no. 3: 221-235.

Commonwealth War Graves. 2021. Commission Accessed May 5, 2021. <https://www.cwgc.org/>

Cortese, Damiano. 2021. "Dark ma non necessariamente tourism. Esperienza ed economia del lato oscuro del turismo". In *Ad Inferos. I mondi del sotterraneo per la rivalutazione del territorio*, edited by Esterino Adami, Antonella Amatuzzi, Laura Ramello, and Cristina Trincherò, 217-227. Arenzano: Gruppo Editoriale Castel Negrino.

Crespo-Fernández, Elicier. 2013. "Euphemistic Metaphors in English and Spanish Epitaphs: A Comparative Study". *ATLANTIS. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies* 35, no. 2: 99-118.

Curl, James Stephens. 2001. *The Victorian Celebration of Death*. Stroud: Sutton Publishing.

Franco Tall, Giuseppina. 2011. *Donna Ignota: The Poems and Life of an Italian Emigrant*. Edited by Ornella Trevisan and translated by Marion. Tall Publishing.

Giampaoli, Michelangelo. 2010. *Il cimitero di Jim Morrison*. Viterbo, Stampa Alternativa, 2010.

Giovannini, Fabio. 2000. *Guida ai cimiteri d'Europa*. Viterbo, Stampa Alternativa, 2000.

González Vázquez, David, and Mundet i Cerdan, Lluís. 2018. "Lugares de memoria traumática y turismo: paradigmas analíticos y problemáticas". *Investigaciones Turísticas* no. 16: 108-126.

- González-Tennant, Edward. 2013. "New Heritage and Dark Tourism: A Mixed Methods Approach to Social Justice in Rosewood, Florida". *Heritage and Society* 6, no. 1: 62-88.
- Harmann, Rudi, Lennon, John, Reynolds, Daniel P., Rice, Alan, Rosenbaum, Adam T. and Stone, Philip R. 2018. "The History of Dark Tourism". *Journal of Tourism History* 10, no. 3: 269-295.
- Herat, Manel. 2014. "The Final Goodbye: The Linguistic Features of Gravestone Epitaphs from the Nineteenth Century to the Present". *International Journal of Language Studies* 8, no. 4: 127-150.
- Korstanje, Maximiliano E. 2011. "Detaching the Elementary Forms of Dark-Tourism". *Anatolia. An International Journal of Hospitality and Research* 22, no. 3: 424-427.
- Light, Duncan. 2011. "Progress in Dark Tourism and Thanatourism: An Uneasy Relationship with Heritage Tourism". *Tourism Management* 61: 275-301.
- Lennon, John, and Foley, Malcolm. 1996. *Dark Tourism*. London, Continuum.
- Lobbia, Andrea, and Bettolla, Maggy. 2018. *Cimiteri abbandonati. Piemonte, Lombardia e Liguria*. La Spezia, La forma delle idee.
- Maddrell, Avril, and Sidaway, James. D. 2016. *Deathscapes. Spaces for Death, Dying, Mourning and Remembrance*. Abingdon, Routledge.
- Malone, Hannah. 2018. *Architecture, Death and Nationhood. Monumental Cemeteries of Nineteenth-century Italy*. London, Routledge.
- Melis, Carlotta. 2017. "Architettura funerarie del Monumentale di Torino. I Maestri dell'eclettismo al contemporaneo: storia, tecnologie, tecniche di conservazione." MA diss., Polytechnic of Turin.
- Meller, Hugh, and Parsons, Brian. 2021. *London Cemeteries: An Illustrated Guide and Gazetteer*. Stroud: The History Press Ltd.
- Nooteboom, Cees. 2015. *Tumbas. Tombe di poeti e di pensatori*. Milan, Iperborea.

Olsen, Daniel H. and Korstanje, Maximiliano. 2020. *Dark Tourism and Pilgrimage*. Wallingford, Cabi.

Palusci, Oriana. 2011. "A Winter Longer than a Lifetime': Italianità a Toronto", in *Cultural Crossings. The Case Studies of Canada and Italy*, edited by Biancamaria Rizzardi, and Viktoria Tchernikova, 73-88. Pisa, Edizioni ETS.

Parodi, Andrea. 2018a. "L'ospedale britannico di Torino, storia di un luogo scomparso", *La Stampa*, August 18. <https://www.lastampa.it/2018/08/18/cronaca/lospedale-britannico-di-torino-storia-di-un-luogo-scomparso-00P-7PWp6TpJ5oPd6aYoeiN/pagina.html>.

Parodi, Andrea. 2018b. "L'omaggio della Regina ai Turin Men", *La Stampa*, November 18. <https://www.lastampa.it/2018/11/09/cronaca/lomaggio-della-regina-ai-turin-men-s6plQ7NJkfaVCjdgAHVWN/premium.html>.

Pécsek, Brigitta. 2015. "City Cemeteries as Cultural Attractions: towards an Understanding of Foreign Visitors' Attitude at the National Graveyard in Budapest". *Deturope. The Central European Journal of Regional Development and Tourism* 7, no. 1: 44-61.

Powell, Raymond, and Iankova, Katia. 2016. "Dark London: Dimensions and Characters of Dark Tourism Supply in the UK Capital". *Anatolia. An International Journal of Hospitality and Research* 27, no. 3: 339-351.

Santoro, Renata. 2016. "Altri cammini. La valorizzazione storico-artistica del Cimitero Monumentale di Torino e la cooperazione con le realtà locali". In *Sulle vie della cultura. Tempi spazi soggetti scritture*, edited by Esterino Adami, Antonella Amatuzzi, Laura Ramello, 231-238. Turin, Neos Edizioni.

Seaton, Antony V. 2002. "Thanatourism's Final Frontiers? Visits to Cemeteries, Churchyards and Funerary Sites as Sacred and Secular pilgrimage". *Tourism Recreation Research* 27, no. 2: 73-82.

Stone, Philip R., Hartmann, Rudi, Seaton, Tony, Sharpley, Richard and White, Leanne. 2018. *The Palgrave Handbook of Dark Tourism Studies*. London, Palgrave Macmillan.

tutTO sotTO (Tracciati Urbani Tenebrosi nella Torino Sotterranea). Accessed May 5, 2021. <http://www.tutto-sotto.unito.it/>

Vajta, Katharina. 2018. "Gravestones Speak – but in Which Language? Epitaphs as Mirrors of Language Shifts and Identities in Alsace". *Journal of Multilingual and Multicultural Development* 39, no. 2: 137-154.

Vetrano, Manuela. 2017. *Torino silenziosa. Il monumentale si racconta*. Turin, Editrice Il punto-Piemonte in bancarella.

Yorke, Trevor. 2010. *Gravestones, Tombs and Memorials: Symbols, Styles and Epitaphs*. London, Countryside Books.

Young, Craig, and Duncan Light. 2016. "Interrogating Spaces of and for the Dead as 'Alternative Space': Cemeteries, Corpses and Sites of Dark Tourism". *International Review of Social Research* 6, no. 2: 61-72.

Esterino Adami an Associate Professor of English language and translation at the University of Turin, Department of Humanities (Italy). His main research areas include critical stylistics, sociolinguistics and postcolonial writing. He has published articles and book chapters on diatopic varieties of English, naming and ideology in the postcolonial Indian world, embodied metaphors for languages, the linguistic innovation of Indian English science fiction, and the narrative rendition of specialised discourse (botany, food, the railways). He has authored *Railway Discourse. Linguistic and Stylistic Representations of the Train in the Anglophone World* (2018) and co-edited *Other Worlds and the Narrative Construction of Otherness* (2017, with F. Bellino and A. Mengozzi) and *Within and Across: Language and Construction of Shifting Identities in Post-Colonial Contexts* (2012, with A. Martelli).

Ferdinando Amigoni
Alma Mater Studiorum, Università di Bologna

Alice nel paese dei *Photomaton*:
Wim Wenders e l'autoritratto fotografico

Abstract

Since the 1920s, when it appeared in railway stations and on urban crossroads, the photobooth has managed to capture the attention of both laymen and artists. The catalogue of artists – painters, writers, photographers, installation and performance creators, as well as film and theatre directors – who were bowled over by this mysterious machine is teeming with names. Nonetheless, its huge success in the early 70s leaves one somewhat astounded. The place of honour goes to Franco Vaccari, who created, for the 1972 Biennale di Venezia, the work *Esposizione in tempo reale*, which he then followed up in his operation *Photomatic d'Italia*. Amongst the many noteworthy works, Wim Wenders's early films stand out, in which, with notable regularity, *Photomatic* is cited as marvelous image producing machine. This essay will focus on the sequence dedicated to a photobooth in *Alice in the Cities*: surprising analogies, both in their theoretical elaboration and in their poetic praxis, justify the juxtaposition between the German director and the Italian conceptual artist, not without duly glancing at the philosophical hypotheses of Heidegger's later work.

A Tiziano Santi, in memoria

È in verità assenza di educazione non avere occhio
per ciò in riferimento a cui è necessario cercare una
prova e ciò per cui non lo è.
Aristotele, *Metafisica*, libro IV

Forse, se non ci fosse l'arte, non potremmo neppure
porre domande [...]. Forse l'arte è ciò che, per eccellenza,
richiede la domanda.

Philippe Lacoue-Labarthe, *Il ritratto dell'artista,
in generale*

1. Il mio primo vero film

Da quando, negli anni Venti, apparve nelle stazioni ferroviarie e ai crocicchi delle metropoli, la cabina per fototessere ha saputo attirare l'attenzione dell'uomo della strada e dell'artista (dicotomia che il secolo scorso contribuì come nessun altro a sfumare alquanto). Affollatissimo è il catalogo degli artisti – pittori, scrittori, fotografi, creatori di installazioni e performance, nonché registi cinematografici e teatrali – che furono folgorati da questa misteriosa macchina, sgabuzzino segreto in luogo pubblico, tra il confessionale, lo studio fotografico, il nascondiglio infantile e il maleodorante peep-show, che è la cabina per fototessere.¹ Nondimeno, il suo enorme successo tra il Sessantotto e il primo quinquennio degli anni Settanta lascia alquanto stupefatti. Il posto d'onore spetta certo al grande Franco Vaccari, 'innescatore' per la Biennale veneziana del 1972 di un'*Esposizione in tempo reale leggendaria*, proseguita poi nell'operazione *Photomatic d'Italia*. Una cabina per fototessere installata in uno spazio privo di qualunque ornamento a eccezione di una grande scritta quadrilingue *Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*, invito a entrare nella macchina, deporre l'obolo monetario e lasciare che un proprio volto messo insieme per l'occasione venisse fissato in una striscia di quattro fotogrammi in bianco e nero da apporre, con una puntina da ingegnere, alla bianca parete in cartongesso.² Molte strisce, o strip, "avrebbero dovuto aggregarsi, accumularsi per tutta la durata della mostra, incessantemente" – scrive Vaccari, lucidissimo sempre – "come gli atomi di un cristallo in continua crescita"; l'"ambiente che avevo predisposto era come un'enorme polaroid il cui tempo di sviluppo, e cioè quello necessario per rendere visibile l'immagine latente, sarebbe stato di alcuni mesi" (Vaccari 1985, 79, 82). Senza alcuna pretesa di completezza – averne sarebbe senz'altro sintomo di pazzia – esattamente negli stessi anni, la cabina per fototessere torna in modo quasi ossessivo nelle opere di Rudolf Rainer, Christian Boltanski, Wim Wenders,

1 Una monografia quale *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic* pubblicata ormai quasi vent'anni fa da Federica Muzzarelli (2003), accurata e assai ricca, mostra del resto in modo più che convincente la molteplicità di possibili utilizzazioni della fatal cabina da parte degli artisti.

2 La bibliografia è, com'è ovvio, sterminata: mi limito a rimandare alle pagine 104-112 di Muzzarelli 2003, ad Amigoni 2020, nonché alle ottime pagine – forse le migliori scritte sull'argomento – dello stesso Vaccari (1985).

Peter Handke, in un romanzo di Nabokov, e in uno di Tournier (e qualora si fosse disposti a far rientrare nel novero degli stregati dal *Photomaton* pure gli artisti che lavoravano allora sulla foto d'identità, ineludibili sarebbero, tra i molti possibili, almeno i nomi di Andy Wahrol e Urs Lüthi).

In quello che spero si riveli un cammino formato da più di una tappa, vorrei qui soffermarmi in modo esclusivo su alcune sequenze dell'opera cinematografica di Wim Wenders, o meglio, visto che prediligo il procedimento analitico e la sintesi non obbedisce al mio richiamo, quasi solo sulla sua *Alice nelle città*, film realizzato nel 1973, mentre Franco Vaccari era impegnato in quella sorta di ampliamento della sua avventura con la cabina per fototessere, fuori dalle colte mura della Biennale e a livello nazionale, i cui esiti battezzò con il nome *Photomatic d'Italia*. La perfetta coincidenza cronologica è tutt'altro che priva di significato: certo, come vedremo, le analogie delle poetiche e dei modi di procedere con i propri mezzi espressivi tra Wim Wenders e Franco Vaccari sono notevolissime, e talora così perfette da sorprendere anche lo scettico meno incline al soprassalto.

Alice, “il miracolo di Alice” (Valli 1990, 91), film davvero miracoloso, “non a ‘basso budget’, ma piuttosto ‘senza budget’” (Wenders 2017, 146), dove ogni particolare pare fluire davanti a una cinepresa in stato di grazia (se dopo Walter Benjamin e, appunto, Franco Vaccari possiamo ricorrere a un'endiadi quale inconscio tecnologico, ben venga una macchina da presa ispirata), opera splendida e necessaria, in grado di travalicare di gran lunga le intenzioni consapevoli dell'autore, scavandosi un posto inamovibile nella memoria visiva dello spettatore che mai più dimenticherà il viso della piccola Yella Rottländer. Che la mia vera e propria passione per Alice non sia futile sbandamento idiosincratico lo proverebbe il giudizio che il suo stesso autore – in ciò peraltro d'accordo con molti suoi critici – sempre espresse su quella sua opera: “Con Alice nelle città posso dire di aver trovato il mio stile” (Wenders 1987, 189); “provando a realizzare un film seguendo i miei canoni – appunto Alice nelle città – mi sono improvvisamente accorto di avere qualcosa da dire col linguaggio del cinema” (Wenders 1988a, 30). E ancora, a un intervistatore che gli chiedeva, nel 1988, a pochi mesi dal Premio per la migliore regia a Cannes, ottenuto con *Il cielo sopra Berlino*, il suo titolo di gran lunga più conosciuto ed emblematico, “Quale suo film considererebbe il più personale?”, Wenders rispondeva che, a eccezione del docu-film sulla morte di Nicolas Ray – “personale in maniera così estrema che non rientra nella

domanda” – “dovrei scegliere tra *Il cielo sopra Berlino* e *Alice nelle città*, e non sarebbe facile” (Wenders 1988b, 171). Stando infine al recente, sontuosissimo *POLAROID STORIES*, Wenders rimemora, con immagini e parole scritte in forma di poema in prosa, come tutto quello che aveva realizzato prima di *Alice in den Städten* fosse sin troppo debitore di alcuni maestri del cinema: “Dovevo fare di più: // Nella mia testa stava prendendo forma “il mio primo vero film” – // almeno come sogno”; “ALICE mi convinse davvero // che dentro di me c’era la capacità di fare film // che non fossero semplici imitazioni di altri film” (Wenders 2017, 66, 119).

2. *Angst vor Angst*

Il *Photomaton* si diceva ma, prima di infilare nell’apposita fessura un marco o due e di farsi un quadruplice autoritratto (siamo nell’ultimo trentennio del secolo scorso, in era pre-euro, ancora lontanissimi dall’immaginare che il muro di Berlino potesse crollare), molta strada dovrà essere percorsa. Il capolavoro di Wenders è conosciuto da chiunque sia in possesso di un minimo di alfabetizzazione visiva, e dunque non si riandra all’intreccio che per sommi capi. Philip Winter (il cognome, come quasi sempre in ambito anglofono, parla) impersonato da un Rüdiger Vogler al suo primo ruolo da protagonista, in tutto e per tutto all’altezza del compito, è uno scrittore tedesco in crisi, inviato negli Stati Uniti dal suo editore per scrivere quello che il lettore medio in Germania si aspetta di sapere sull’immenso paese delle mille opportunità e degli sterminati spazi. Per gran fortuna nostra, non scrive (quasi) nulla e scatta invece compulsivamente polaroid; sulla via di un forzato rientro in Europa per mancanza di soldi, disguidi aeroportuali e nuclei famigliari esplosi pongono sulla sua via una formidabile bambina. I due si troveranno ad Amsterdam senza che Philip Winter sappia come sbarazzarsi dell’incubo Alice – la madre è irreperibile (telefonini e rete digitale sono del tutto di là da venire). Grazie a una foto e a ricordi più che vaghi di Alice, si mettono invano in cerca della casa in cui dovrebbe vivere la nonna della piccola. Si muove la polizia, i giornali parlano di rapimento: su un traghetto che attraversa il Reno avviene l’incontro tra un commissario e i due, e si viene a sapere che la madre di Alice è tornata e attende la figlia. Un caso, dunque, la ricerca vana, durata pochi giorni, di un’abitazione: sul piano del buon vecchio plot – Wen-

ders odia le storie, per lui “la storia è come un vampiro che cerca di succhiare il sangue all’immagine” (Wenders 1983, 175) – niente, o poco più di niente è accaduto (polizia e giornali si muovono a partire da un malinteso presto chiarito, senza che il narratore avverta la necessità di darci informazioni sulla del tutto ininfluyente faccenda). Una banale coincidenza – possibile forse solo in un mondo meravigliosamente analogico e ancora approssimativo – genera un film memorabile.

Giunti ad Alice grazie alla cabina per fototessere – e dunque grazie anche alle operazioni che con tale macchina seppe organizzare Franco Vaccari – si potrebbe rimanere sbigottiti da una primissima somiglianza tra due immagini non connesse in modo immediato, almeno all’apparenza, con il *Photomatic*.

Una è l’immagine di apertura del film di Wenders, tanto icastica da essere stata utilizzata come locandina (fig. 1; ringrazio Franco Vaccari e la Wim Wenders Stiftung per aver permesso la riproduzione delle immagini); l’altra è invece una tela emulsionata (90 X 123), dal titolo *Melancolia*, che Vaccari realizzò una dozzina di anni dopo la famosa Biennale veneziana (fig. 2).



(Fig. 1)



(Fig. 2)

In ambedue le immagini vediamo un uomo di mezza età (in realtà, un attore che incarna il ruolo di uno scrittore in crisi con la compulsione allo scatto e un autoritratto dell'artista Vaccari) che, lo sguardo assai scorato, tiene in mano una Polaroid. La postura è alquanto simile: ambedue a terra (in senso fisico e metafisico) sembrano perduti in una crisi di accidia annihilante. Gli ambienti, pur dissimili (un pontile nei pressi di New York e presumibilmente l'atelier dell'artista modenese), indicano un analogo stato di degrado. Qualcosa di molto simile al nulla parrebbe spalancarsi al loro sguardo; davanti a loro alcune polaroid illeggibili e la macchina fotografica stessa, tenuta in mano senza convinzione alcuna, indirizzano l'immaginazione dello spettatore verso orizzonti che molto a che vedere hanno con l'assoluta inanità del fotografare (e forse del vivere). Strane identità persino nel vestiario – gli stivali – magari insieme al buffo paradosso che l'artista ha un *physique du rôle* da attore più dell'attore vero e proprio chiudono la tavolozza delle somiglianze. L'immagine di Wenders –

e forse potrebbe sorprendere noi latini, naturaliter albertiani – è impaginata secondo criteri di ferrea prospettiva e simmetria, laddove la tela emulsionata di Vaccari lascia qualsiasi leggibilità prospettica in favore di un mondo dalle obliquità espressionistiche. Il teutonico Rüdiger Vogler dispone peraltro le sue vane polaroid in un perfetto ordine da nevrotico ossessivo, e il gesto dell'ultimo positivo ancora in mano fa pensare a un serialismo automatico; Vaccari in autoritratto – il sosia di Ben Gazzara? – lascia invece che le polaroid giacciono nel men protestante dei disordini, in attesa di un colpo di ramazza.

Gli anteroi effigiati nelle due immagini sono giunti a un punto morto, forse alla scoperta dell'impossibilità di differenziare alcunché dall'immenso, a-umano continuum dell'identico. Codesti ex-amanti della polaroid, un attrezzo ora rivelatosi insensato come qualsiasi altro, rimettono in scena – per l'ennesima volta e ognuno secondo peculiari modalità – la figura rinascimentale dell'artista malinconico, considerato tale quantomeno da un'illustre tradizione che da Platone e Aristotele giunge alla Firenze di Marsilio Ficino e del suo circolo, per creare un topos che, in Occidente, resisterà almeno quanto seppe resistere la figura stessa dell'artista (il quale sembra, comunque, soprattutto nella cultura popolare, ancora in grado di ritardare gli ultimi istanti del suo avanzatissimo crepuscolo). Che l'incisione superba di Albrecht Dürer, dal titolo *Melancholia I* sia riferimento fondamentale di tutta questa costellazione è suggerito anche dalla posizione del mento sulla mano che riprende quella della torva, indimenticabile donna-angelo del capolavoro düreriano, non solo nella tela di Vaccari di cui stiamo parlando ma pure – e qui la connessione alla cabina per fototessere è diretta – nell'immagine qui sotto riprodotta (Fig. 3), in cui l'artista viene ritratto (pochi mesi prima del fermo-immagine wendersiano) accanto al suo confessionale automatico in assoluta e desolata solitudine (ma lo specchio della macchina riproduce strisce già affisse alla parete di fronte, e dunque la festa dell'autoritratto è già cominciata e si tratterà quindi di una melanconica pausa forse poco prima che i cancelli della Biennale del '72 riaprissero ai visitatori, o poco dopo la loro giornaliera chiusura). “Era come un'enorme polaroid”, lo stesso Vaccari ci ha appena spiegato: la polaroid è cresciuta sino a raggiungere le dimensioni di un armadio, ma pur sempre, in qualche modo, di polaroid si tratta. “Prima delle Polaroid / c'erano le cabine per fototessere che fornivano foto istantanee./ Erano fantastiche macchine crea-immagini./ Si trovavano in tutte le stazioni ferroviarie, nei drugstore e nei supermercati,/ oppure schiacciate in piccoli spazi, fra un negozio e l'altro” (Wenders 2017, 16), ricorda Wen-

ders, in una pagina in cui la nostalgia è così forte da impedirgli di notare che le cabine per fototessere si trovano anche oggi nei luoghi di passaggio da lui descritti come spazi di un passato favoloso.



(Fig. 3)

Alice nelle città comincia con una dominante melanconica, e per un bel pezzo resterà alla sua ombra: uno scoramento depressivo dilaga, endemico, in tutta la prima metà del film, raggiungendo forse l'apice nei notturni newyorkesi (tanto stranianti da far pensare a un effetto-notte), fotografati in modo spettacolare dal mirabile Robby Müller, colui che Wenders amava definire “una specie di fratello gemello” (Wenders 2017, 129). Sembra difficile passare oltre, senza prestarvi l'attenzione che merita, a una sequenza essenziale della prima parte del film: la bimba è già apparsa (in una porta girevole che molto sa di omaggio cinefilo alla commedia della Hollywood classica), quando Philip Winter va a trovare un'amica che abita a Manhattan (interpretata da una nerissima, quasi funerea, Edda Köchl-König, all'epoca moglie del regista).

Ph. W.: “Ho perso me stesso. È stato un viaggio tremendo. [Pausa] Come lasci New York, non cambia niente, sembra tutto uguale. Non riesci neanche a immaginarti i cambiamenti. Sono diventato estraneo a me stesso. Riuscivo solo a immaginare che tutto continuasse così, in eterno. A volte la sera mi dicevo che il giorno seguente sarei tornato indietro. Invece andavo avanti e ascoltavo quella radio millantatrice. Ogni sera il motel era uguale a quello della sera precedente e guardavo quella mostruosa televisione. Ero diventato cieco e sordo”.
 Amica: “Lo eri già da un pezzo. Non c’era bisogno di attraversare l’America. Succede quando si perde la propria *identità*. E tu l’hai persa da tempo. Ecco perché cerchi continuamente *prove* [*Beweise*], *prove* della tua esistenza. Le tue storie, le tue esperienze ... te le porti in giro come vetri fragili, come se fossi il solo a viverle. Per questo fai sempre quelle foto, così hai qualcosa in mano: sono *prove* che c’eri, che hai visto. [Inquadratura di alcuni libri sul tavolo] Sei venuto qui perché qualcuno ti ascoltasse. Te e le tue storie che in realtà racconti a te stesso. Ma questo alla lunga non basta, mio caro”.

Ph. W.: “Giusto. Le foto sono *prove*. Mentre aspettavo che si sviluppassero mi prendeva l’agitazione. Non so aspettare il confronto tra foto e realtà. [Comincia a spogliarsi] Ma anche questo confronto non è riuscito a placare la mia agitazione, perché le immagini venivano sempre ...”.

Amica: “Non puoi restare qui”.

Ph. W.: “... superate dalla realtà. Ho fotografato come un pazzo”.

Amica [Mentre lui continua a parlare]: “Sei diventato davvero cieco e sordo”.

Ph. W.: “Non riesco a immaginare altre foto che queste istantanee”.

Amica: “Devi andartene di qui. Hai capito?”.

Ph. W. [Come se si accorgesse per la prima volta dell’esistenza dell’amica che non vuole fare la parte dello specchio]: “Cosa? [Pausa] Veramente?”

Amica: “Sì, amico mio. [Pausa] Non posso più aiutarti. Posso consolarti”.

Ph. W.: “Non capisco”

Amica: “Neanch’io so vivere. Non me l’hanno insegnato”.³

I temi su cui questo dialogo si fonda (e dovremo pure vedere a suo tempo la parola – tutt’altro che trascurabile e anzi centrale se altre mai nel linguaggio filosofico del secolo scorso – che lo chiude) sono quelli dell’identità e della prova (significante che ricorre – *Beweis* nell’originale – con insistenza). Perfetto trattato sulla melanconia, scritto da un Wenders che annovera, tra i suoi molti universitari vagabondaggi, studi filosofici, nelle sue battute si aggrovigliano le essenziali caratteristiche dei nati sotto Saturno.⁴ Il melanconico ha perso tutto,

³ Ho trascritto il dialogo dai sottotitoli presenti nel DVD *Alice nelle città / Alice in den Städten* (Wenders 1973, corsivi miei).

⁴ È ovvio il rimando al classico (anche se forse più ricco di materiali che profondo) *Nati sotto Saturno. La figura dell’artista dall’antichità alla Rivoluzione francese* (Wittkower 1963).

persino la propria identità e il contatto con una realtà che pare sfuggirgli con irridente ferocia: che il problema dell'identità perduta possa poi rimandare anche al misterioso cassone automatico – ma umanissimo nella sua insignificanza e nel suo somigliare a un orinatoio (molto usato e non pulito come quello duchampiano) – che sputa foto d'identità ancora appiccicaticce di sgradevoli acidi, parrebbe ovvio e pure alquanto comico. Se gettiamo uno sguardo, fuor di metafora, ai correlativi oggettivi, Philip Winter ha, a malapena, i soldi per salire su un aereo che lo riporti in Europa: il rientro a casa è previsto con un capitale formato da molte stampe polaroid che paiono non interessare a nessuno e dalla macchina per scattarle, a cui si aggrappa come all'ultimo travicello disponibile il naufrago sul punto di annegare. L'amica, col suo pesantissimo, citazionistico (e un po' ironico) trucco alla Juliette Gréco, ha del tutto ragione: una formidabile crisi di depersonalizzazione ha ottuso gli organi di senso di Philip Winter, chiudendolo dapprima in una bolla autistica – “Te e le tue storie che in realtà racconti a te stesso” – fino a renderlo inesistente ai suoi stessi occhi. Le foto sono prove che ancora qualcosa esiste nel mondo: “Ecco perché cerchi continuamente prove, prove della tua esistenza”; “Per questo fai sempre quelle foto, così hai qualcosa in mano: sono prove che c'eri, che hai visto”. Sentimento peraltro attualissimo per noi cercatori compulsivi nella rete digitale di attestati di esistenza, di segnali di un nostro “esserci”, quando non addirittura di tracce di un nostro più o meno coerente itinerario – noi che oggi crediamo nelle “storie”, se possibile, ancora meno di quanto ci credesse Wenders mezzo secolo fa – con cui ricostruire, post factum, una nostra “storia” (o anche solo una sua parvenza).

Il melanconico sa di aver perso qualcosa, “sa quando ma non cosa è andato perduto in lui”, medita Freud in un suo magnifico e assai noto scritto del 1915: saremmo “quindi inclini a connettere in qualche modo la melanconia a una perdita oggettuale sottratta alla coscienza”. Del resto, il melanconico (ovvero, in qualche misura, ognuno di noi) – figlio della nutrita progenie del narcisismo patologico – aveva già da sempre instaurato “un'identificazione dell'Io con l'oggetto abbandonato”, e, in questo modo, “la perdita dell'oggetto si era trasformata in una perdita dell'Io” (Freud 1915, 194, 198).

Atterrati ad Amsterdam, il quasi afasico Philip Winter attende, visibilmente impacciato da una bambina vitalissima, che sua madre torni a riprendersela, lui che, come ogni intellettuale che si rispetti (strane figure creammo nel corso dei secoli e dei millenni in Occidente), del tutto estraneo è a famiglie e figlio-

lanze. Un'altra sequenza memorabile (da un film privo invero di sequenze non memorabili): nell'albergo dell'aeroporto lo scrittore che quasi più non scrive sta crogiolandosi nel tepore di una vasca da bagno; Alice, vestita, seduta sul water chiuso, è inquadrata dal basso – il punto di vista di Philip, nudo, inerme e bagnato (come un pulcino) – in modo tale da sembrare assisa su un alto trono: la bambina, già solo dalla messinscena, ricorda una madre che assiste al bagnetto del figliuolo (lo spettatore rischia di allucinare addirittura una papera di gomma con cui lo scrittore possa ammazzare il tempo).

Alice: "Che hai?"

Ph. W.: "Paura".

Alice: "Di che tipo?"

Ph. W.: "Ne esistono molti?"

Alice: "Sì".

Ph. W.: "Io ho [lunga pausa; poi sguardo dal basso, titubante – quasi da scolaro che non ha fatto i compiti – verso una molto materna Alice, in alto] paura della paura [*Angst vor Angst*]"

Alice: "Perché hai paura della paura?"

Ph. W.: "Chissà ..."

Alice: "Non prendi freddo?". (Wenders 1973).

E con questa maternissima domanda, un'Alice che talora sembra indossare persino i panni della psicoanalista navigata, pone fine al demoralizzato e tenero scambio di battute, chiedendo allo scrittore di liberare il bagno perché "le scappa". Non è affatto un caso che Alice riporti alla realtà il suo trasognato simil-padre, una realtà corporea, necessaria, umana (che un tempo non lontano ma per fortuna perento si sarebbe definita "bassa"); un'inquadratura dell'acqua che finisce di defluire giù per lo scarico della vasca, tra i piedi bagnati del protagonista chiude infine la sequenza.

Angst vor Angst: un semplice tocco sul mouse basta per trovare in rete, in un tempuscolo non misurabile, nientemeno che i nomi di Hegel, Freud e Heidegger, connessi in diversi modi, ma sempre assai in profondità, con il significante *Angst* (ansia, paura e angoscia le italice vesti con le quali più spesso viene tradotto il germanico radicale irto di consonanti che la gola raschiano sin quasi al rigurgito). La sera prima, peraltro, Alice aveva chiesto di tenere accesa una luce durante la notte: paura del buio che in una bambina di nove anni possiamo certo aspettarci. Il trentunenne Philip Winter appare

viceversa assai comico: i melanconici, perennemente sotto “una costellazione psichica di rivolta”, “sono individui estremamente molesti” (Freud 1915, 197), scrive un Sigmund Freud capace di umoristici trilli anche quando tratta argomenti funerei (e chissà che, in questo caso, l’esilarante effetto della battuta, in uno dei suoi saggi più impegnativi e... melanconici, non sia preterintenzionale). Rüdiger Vogler è, nella sua essenza, un attore comico: il portamento e soprattutto il volto, non bello, assai buffo e dotato di una formidabile plasticità, sono altrettanti contrassegni inequivocabili della sua vocazione al buffonesco (non per nulla nella *Paura del portiere prima del calcio di rigore*, film che di poco precede Alice, interpreta uno scemo del villaggio che strappa l’applauso, mentre nel successivo *Nel corso del tempo* inscena una vera e propria comica di ombre cinesi per una scolaresca). Nulla di strano: non è necessario aver condotto un’attenta esegesi di *Lutto e melanconia* di Freud per sapere che i grandi comici sogliono costeggiare i più fondi stati depressivi, cadendovi talora come in un tombino aperto (per non parlare della figura del comico melanconico che dal clown bianco, al Pierrot lunare giunge fino a Buster Keaton, e pure molto oltre).

Quando si sono fatti i nomi di tre grandi pensatori, è forse il caso di volgersi a un quarto.

Quel vigore, quel coraggio che in tal modo vogliono essere creatori della loro propria fortuna, sì, creatori di sé stessi, sono un’illusione, e, perdendo il tragico, la nostra epoca trova la disperazione. Ci sono nel tragico una melanconia e una virtù curativa che invero non devono essere disprezzate, e, volendo trovare sé stessi nella maniera soprannaturale in cui cerca di farlo la nostra epoca, si perde sé stessi, si diventa comici. Per originale che sia, ogni individuo è pur figlio di Dio, del suo tempo, del suo popolo, della sua famiglia, dei suoi amici, e qui soltanto ha la sua verità, e, se in tutta questa sua relatività vuol essere l’assoluto, diventa ridicolo! (Kierkegaard 1843, 26).

Che nella prima metà del diciannovesimo secolo Søren Kierkegaard abbia potuto scrivere queste mirabili righe può forse rassicurarci sull’autenticità e sull’universalità dell’affetto di cui stiamo parlando. Qui certo la comicità di Philip, preda nuda, persa nell’amniotica acqua di una vasca da bagno, di un attacco di *Angst vor Angst*, e incoraggiato e in qualche misura psicoanalizzato da una bimbetta abbandonata, è almeno tanto kierkegaardiana quanto convincente. “Il melanconico è il complice-testimone della fragilità del significante” (Kristeva 1987, 21): tocca a una contemporanea psicoanalista, questa volta, rammen-

tarci perché Philip Winter – come il suo creatore Wim Wenders – preferisca le immagini alle parole (anche se, a questo punto del suo cammino, la sfiducia che sempre lo accompagna sembra onnipervasiva). “Privo di fede nel linguaggio, il depresso è”, comunque, “un affettuoso, ferito, certo, ma prigioniero dell’affetto” (Ibid.: 16), precisa con il suo acume consueto Julia Kristeva, e come tale lo spettatore empatico (aggettivo che connoterebbe meglio di qualunque altro lo sguardo wendersiano secondo un suo eccellente critico) ne segue gli strambi movimenti che avrebbero tutte le apparenze di un girarsi e rigirarsi in un letto umido di sudore da febbre, non fosse per Alice.

3. “Ho voglia di nuotare. E tu?”

Spostiamoci senz’altro al decimo e ultimo capitolo, dall’eloquente titolo *Fine della ricerca*, in cui il film è stato suddiviso in questa versione restaurata sotto l’attentissima supervisione dell’autore. Girovagando in macchina attraverso la Ruhr (regione in cui sia Philip Winter sia Wenders passarono gli anni di formazione della loro adolescenza), in cerca della casa della nonna, Alice e Philip entrano in quel *photomaton* da cui anche il nostro discorso ha preso le mosse.

Alice: “Hai una fidanzata?” [Spunta il tema erotico, per la prima volta, sebbene la domanda fosse alquanto scontata].

Ph.W.: “Ho voglia di nuotare. E tu?” [Strana, inattesa voglia di movimento nel quasi catonico protagonista].

Alice: “L’acqua qui sarà sporca” (Wenders 1973).

Stacco di montaggio nettissimo: Alice e Philip sono ripresi molto da vicino, a mezzobusto, all’interno di una cabina per fototessere. Lei deve essere seduta sulle sue gambe, o meglio, sulla sua gamba destra, più di lui all’interno dello stretto abitacolo: lui è seduto sulla tipica, girevole seggetta; la tendina è scostata, com’è ovvio, e i due profili quasi perfetti sono ritratti vicinissimi e alla stessa altezza. Lei è allegrissima e sfodera un sorriso che scopre tutta la dentatura (deve avere appena completato la muda). Lui è viceversa addirittura tetro: il suo sguardo desolato sembra alludere a un *ennui* inconsolabile che certo di gran lunga oltrepassa il contingente girare a vuoto in compagnia di una mocciosa in una regione tutt’altro che allegra (quantomeno nella versione che ne danno

Wenders e Müller).⁵ L'attore-feticcio di Wenders mette insieme un'espressione almeno tanto tetra quanto quella iniziale sotto il newyorkese pontile: dopotutto ha davanti a sé il suo vero nemico, ovvero il suo proprio volto riflesso nel vetro a specchio rettangolare che copre l'obiettivo; come se fosse solo, la meravigliosa creatura femminile accanto a lui – nonché il riflesso ridente di quella creatura sul vetro – sembra non esistere: Narciso sta rimirando il viso che più ama e più odia e altro non vede (né avverte con gli altri sensi). Scatta subito un primo flash.

Alice si gira verso il suo compagno e, con una mimica facciale davvero miracolosa (so bene di essermi già servito del significante miracolo, parlando di Alice, ma mi affretto a utilizzarlo ancora e con piena convinzione: è impossibile insegnare in scuole di recitazione cambiamenti così sottili di espressione, repentini eppure autentici, anche ad apprendisti attori con molti più anni di quanti ne avesse allora Yella Rottländer), assume in un istante l'aspetto di chi sembra aver capito che in una cabina per fototessere si deve dare un'immagine di sé quanto più possibile seria e composta, e, appunto, indossa il volto più severo di cui è capace. Dopotutto non è che una bimbetta in braccio a un adulto che sa o dovrebbe sapere. Secondo flash.

Philip si gira verso di lei che, fissa all'obiettivo, non sa di essere guardata, e un sorriso affiora sul suo volto, tenero e buffo, come sempre accade a Rüdiger Vogler. Lei si sforza ancora di rimanere seria. Terzo flash (Fig. 4).

Alice si volge verso il suo patrigno temporaneo e riluttante e interpreta il suo sorriso come quel "liberi tutti" che tanto agognava. Di nuovo ride, mostrando tutti i denti, contentissima di partecipare a uno strano gioco, in questa scatola magica abbastanza grande da contenerli. Lui si mette a fare smorfie buffonesche, quasi si sorprendesse a divertirsi, suo malgrado, cosa che all'intellettuale esistenzialista assai poco s'addice (mostrando, se l'occhio non m'inganna, che un dente in realtà manca a lui e non alla bimba, come sarebbe naturale). Quarto flash (Fig. 5).

La durata dell'incredibile sequenza non tocca i quindici secondi. Dentro a quei meccanici cassoni "potevi creare brevi strisce a fumetti composte da quattro vignette, // e divertirti un sacco tra uno scatto e l'altro. // Avevi pochi secondi, dopo ogni flash, // per cambiare posizione o espressione facciale" (Wenders 2017, 16), avrebbe scritto Wenders quarantaquattro anni dopo la realizzazione di Alice

⁵ Anche qui, come in tutto il film, il quasi onirico bianco e nero di Müller lascia senza parole; anche qui, l'unica eccezione alla desolazione sono i bambini.

nelle città. Segue un ennesimo stacco di montaggio e si vedono i due ripresi di schiena che fanno esercizi ginnici ridicolissimi, clowneschi, nei quali lei continua a imitare lui, come da qualsiasi figlia o figlio preadolescenti a fianco di una figura paterna ci si aspetterebbe. Seguiranno, di lì a poco, un bagno in un laghetto dove i due giocano a punzecchiarsi con nomignoli buffi, battute sulla paternità, umoristiche e per nulla futili, fino addirittura al rapporto sessuale tra il protagonista e una giovane donna che li ha ospitati in casa propria, dopo averli rifocillati.



(Fig. 4)



(Fig. 5)

Da una domanda su Eros e dal desiderio di riappropriarsi del proprio corpo con una nuotata, sino alla ginnastica matta, ai giochi in acqua e all'Eros agito, performance tutt'altro che scontata in Wenders (che più volte torna sulle sue difficoltà di rappresentare il femminile), e niente affatto trascurabile per Philip Winter che, all'inizio del film, ha subito due dinieghi sessuali ravvicinati, da parte dell'amica stabilitasi a New York e della madre di Alice.⁶ Tanto più che, guardiano rigorosissimo del tempio di Thanatos, "il depresso non sopporta Eros" (Kristeva 1987, 21). Il tutto passando per un'immersione nelle ondate di luce del flash del *photomatic* e nell'odore di ammoniaca inconfondibile per chiunque abbia mai stampato in analogico: cabina davvero magica, è il meno che si possa dire, il *photomatic* si rivela qualcosa di molto simile a un commutatore di atmosfera, a un trasformatore di *Stimmung*, per utilizzare la bella parola tedesca.

Vera e propria epitome del film intero, questa dozzina di secondi nel *photomaton*: dal rifiuto a proseguire, in senso geografico, certo, ma soprattutto in senso figurato (quando si era imbattuto in Alice, Philip Winter stava tornando a casa malvolentieri, solo per la mancanza di denaro; il suo bottino consisteva in molte polaroid degradate a tentativi vani di provare a sé stesso di avere effettuato un viaggio: nessuna formazione, insomma, che pure pareva promessa dalle migliaia di chilometri percorsi), al prodigio che Alice, leggera, mobilissima creatura protoninfale, irradia attorno a sé grazie alla naturalezza con cui abita il suo corpo e lo spazio. E, stazione centrale di questa Bildung – ora, dopo Alice, sì – di Philip Winter, di questo progressivo e difficile scongelamento, a voler prendere il suo cognome alla lettera, la cabina per fototessere, davvero "un oggetto che mette in cortocircuito l'umano e il numinoso" (Santi 2006, 12), per servirsi di alcune giuste parole di Tiziano Santi, prelevate peraltro da un discorso che trova il suo centro in una serie di nove autoritratti fotografici – una volta ancora – realizzati da Urs Lüthi nel 1974, pochi mesi dopo l'apparizione di *Alice in den Städten* nelle sale cinematografiche. "Il cinema" del resto "è stato inventato per questo: perché il nostro secolo" – medita Wenders riferendosi all'ormai

6 Il pensiero di chi abbia un minimo di dimestichezza con il cinema di Wenders andrà con ogni probabilità al finale di *Nel corso del tempo* dove il personaggio interpretato sempre da Rüdiger Vogler, che anche in quel film si chiama Winter, ancorché Bruno, soprannominato il 'Re della strada', si scopre pronto a dar via tutto, camion, corona e il suo quasi esibito bastare a sé stesso, per una donna, la cui mancanza avverte come una ferita mortale.

lontano secolo scorso – “aveva bisogno di un linguaggio che rendesse tutto immediatamente visibile. E ne è anche l’aspetto più bello, se in una semplice rappresentazione del quotidiano si manifesta all’improvviso un significato universale” (Wenders 1988a, 41).

Mistero ilare, dionisiaco, dell’identità, del suo necessario teatro. Scrivendo in versi liberi quasi vent’anni dopo Alice, lo stesso Wenders del resto si domanda:

Identità. / Parola che riscalda / al solo pronunciarla: / ha un gusto di quiete, / di appagamento, pacatezza ... / Ma cos’è l’identità? / Sapere dov’è il proprio posto, / conoscere il proprio centro, / il proprio valore? / Sapere chi siamo? / Come si riconosce l’identità? / Noi costruiamo un’immagine di noi stessi, / e ci sforziamo di somigliare a quest’immagine ... (Wenders 1990a, 73).

Di nuovo in macchina, subito dopo la sequenza nella cabina fotografica, Alice accovacciata sul sedile posteriore tiene tra le dita con cura la strip appena stampata e dice: “Mi piacciono queste foto. In quelle della polizia non potevo ridere” (all’ennesimo insuccesso Philip s’era rivolto alla polizia ma Alice era sgattaiolata via dal commissariato). Ricostruendo con meticolosa passione un’archeologia del *photomaton*, Federica Muzzarelli delinea le due modalità di utilizzazione storica del ritratto fotografico multiplo: da un lato gli schedari di polizia, gli archivi della psichiatria, della fisiognomica e dell’antropologia colonialista, dei campi di concentramento e di sterminio, “una grande opera di immagazzinamento e memorizzazione delle fisionomie”, “uno strumento che è sinonimo di potere e di controllo”, dall’altro il popolarissimo atelier parigino di André Adolphe-Eugène Disdéri (nomen omen), in cui dalla metà dell’Ottocento, tutti – celebri o anonimi che fossero – poterono inscenare, per pochi spiccioli, un multiplo autoritratto secondo il proprio desiderio, trasformando lo studio fotografico nel “rifugio della fantasia”, nel “luogo dove liberare un’atmosfera di magia e di illusione” (Muzzarelli 2003, 31, 54).

Chi abbia scorso anche solo per pochi istanti le immagini reperibili in rete riguardo alla storica impresa veneziana di Franco Vaccari si sarà imbattuto nel più festoso e affollato dei carnevali, catalogo, in realtà, inarrivabile per ricchezza e molteplicità, delle facce degli italiani e delle italiane (e di alcuni stranieri amanti dell’arte contemporanea) nei primi anni Settanta. I partecipanti al grande evento non riescono a celare la gioia di poter salire per un istante sul palco e concorrere con il proprio volto atteggiato nelle guise

più varie al grande mosaico, neppure coloro che decidono di indossare una maschera seriosa. “Ecco allora la duplice funzione della *photomatic*: renderci rintracciabili, schedati e fissati come in un grandioso archivio umano, e al contempo fornirci la possibilità di allestire uno spazio d’evasione in cui la macchina stessa ci autorizza al sogno e all’illusione” (Ibid., 68). Sebbene sia nata per fini documentali, “l’uso più istintivo e suggestivo della cabina per fototessere”, afferma con condivisibile sicurezza Federica Muzzarelli, “è quello performativo e immaginifico” (Ibid., 101). Come sempre le accade, protetta dalla sua meravigliosa fanciullezza – a dispetto di un mondo di adulti quasi sempre disperati, nonché del tutto incapaci di avere coi bambini relazioni sensate (come con chiunque invero, ognuno essendo in relazione solo con sé stesso) – Alice non sbaglia e si lascia andare alla salvifica idiozia dell’uso “più istintivo e suggestivo” di quel brutto cassone che sputacchia piccole foto di qualità assai scadente che è il *photomaton*. Un gioco, appunto, capace di suscitare meraviglia, più reale della cosiddetta realtà, una dimensione nella quale si può entrare e dalla quale si può sempre uscire (anche se magari non più con la scioltezza di un bambino). O un’arte, perché “l’identificazione è in realtà ciò per cui, dice Freud, l’arte comincia. E con lei nasce, in effetti, il soggetto” (Lacoue-Labarthe 1979, 103). “Qui sta l’emozione del cinema: il fatto di servirsi degli uomini e delle cose in quanto tali, di poter scoprirne da vicino l’identità”. “Nel film, ciò che verrà proiettato” – è forse il movente più profondo della poiesis wendersiana – “sono le cose stesse, e gli uomini” (Wenders 1988a, 39).

Piccolo, quotidiano miracolo (il significante non vuole con ogni evidenza abbandonarci): appena usciti dalla cabina per fototessere – Alice ha ancora in mano la strip – spunta dal paesaggio la casa della nonna. “Incredibile” è il commento di Philip che alterna lo sguardo tra la casa e la sua riproduzione fotografica, non rilevando più quella frustrante discrasia tra immagine e referente che lo ossessionava nella prima parte del film. Affiora ancora una volta il suo sorriso divertito e sgangherato di chi sta riscoprendo la possibilità – fino a quel momento ritenuta impossibile – d’imbattersi in qualcosa di sorprendente (e diventa quasi trascurabile, a questo punto, che la nonna non abiti più lì da un paio d’anni e che nessuno ne sappia niente). Poi, quasi si fosse messa in moto una macchina produttrice di prodigi a catena, la già menzionata notte d’amore. Il padre traditore – nonostante implicite promesse – viene trovato dalla bimbetta, al risveglio, addormentato nel letto con la

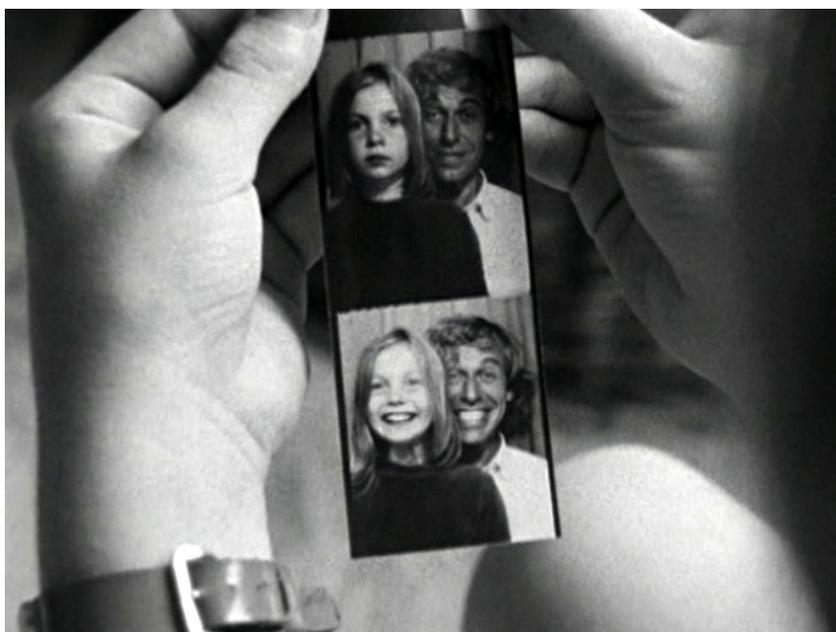
donna che li ha ospitati: una sana ed eterna gelosia edipica aveva già portato Alice, la sera prima, a rompere una bottiglia di latte. Ora sembra prevalere la serenità di uno stranissimo nucleo familiare ricomposto, anche se solo per una notte: dopo la scoperta della coppia genitoriale rapita da un dolce sonno post-orgasmico, Alice va alla sua valigia, la sua scatola delle meraviglie, ne estrae la strisciolina partorita dal meccanico ventre del *photomatic* e guarda molto compiaciuta il suo volto per sempre vicino a quello di colui che forse più di ogni altro aveva saputo incarnare per lei un padre (la madre ha dovuto ritardare di alcuni giorni il rientro in Europa, perché il suo compagno – non il padre biologico di Alice, com'è ovvio in quegli anni – minacciava di suicidarsi se lei lo avesse abbandonato). Altra nota comune che salta agli occhi con un'evidenza ineludibile: in quasi tutte le opere – romanzesche, filmiche, fotografiche o performative che siano – in cui affiora, la cabina per fototessere trascina con sé la questione interminabile del padre. Certo, in *Alice nelle città* avrà il suo peso il periodo che segue di pochissimo il Sessantotto, con tutto il suo più o meno ingenuo e semplicistico antifamilismo, ma l'avvenuta "evaporazione" del padre, per dirla con Lacan, ha lasciato dietro di sé una ferita che è lontanissima dall'essersi cicatrizzata.

È sufficiente, per accorgersene, accostare una volta ancora i nomi di Wim Wenders e Franco Vaccari. Le strisce di almeno due illustri padri, notissime e riprodotte in parecchie occasioni, sono diventate quasi altrettanti emblemi dell'*Esposizione in tempo reale n. 4. Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*: si tratta dei due grandi artisti concettuali Mario Merz e Christo Javachev con le rispettive figlie. Si veda un singolo fotogramma tratto dalla strip del secondo: forse a causa del lampeggiare del flash, Cyril Javachev pare divertirsi almeno altrettanto, in una cabina per fototessere esposta nei Giardini della Biennale a Venezia (fig. 6), di quanto si sollazza, come abbiamo visto, l'Alice wendersiana, in un'analogha situazione, da qualche parte nella Ruhr. Tanto più che – sarà pure una mera e forse anche poco significativa coincidenza – la prima delle versioni non italiane della scritta che campeggiava, a caratteri cubitali, sulla parete della stanza veneziana allestita da Franco Vaccari era proprio la tedesca: LASS AN DIESER WAND EINE FOTOGRAFISCHE ZEICHNUNG DEINES DURCHGANGS. Par quasi di vedere Yella Rottländer esultare e correre tra le gambe dei convenuti (magari insieme a un'appena conosciuta Cyril Javachev), trasformando per un istante uno dei seriosi padiglioni della Biennale in un giardino d'infanzia.



(Fig. 6)

Persino lo spettatore più distratto non può non accorgersi che, anche solo dalla cura con cui una silente Alice la ripone nella sua cassetta dei segreti, la serie dei quattro piccoli ritratti doppi è il suo più prezioso bene (fig. 7).



(Fig. 7)

Segue una deliziosa scenetta, in cui Alice sveglia Philip e quasi gli impone di partire, non senza indirizzargli un paio di battute affilate del tipo: “Hai dormito bene?” e “Non preferivi dormire da solo?”, nel più classicamente edipico dei toni, quasi un’anonima cabina per fototessere fosse riuscita, nell’epoca della sua esplosione, a ricreare per poche ore una famiglia, o qualcosa che molto le somiglia. “Oedipus will never die”: visto l’amore che sempre Wenders professò per il rock and roll – che il rock and roll gli abbia salvato la vita è forse il dato più conosciuto in assoluto connesso al suo nome – potremmo forse scomodare nientemeno che una leggenda vivente quale Neil Young, riscrivendo un suo famoso ritornello (che pure Wenders nei suoi scritti cita).

4. Arrivarono a una radura

Torniamo per un attimo a quella prima scena dialogata di un film assai laconico su cui già ci siamo a lungo soffermati: un Philip Winter che ha potuto godere dell’effetto-Alice solo per pochissimi istanti, ancora lontano dall’immaginarsi che di lì a poco dovrà occuparsi della vivace fanciullina per alcuni giorni, come un padre adottivo, si lamenta con un’amica che abita a Manhattan della sua invincibile crisi di depersonalizzazione. La battuta su cui avevamo chiuso la lunga citazione – “Neanch’io so vivere. Non me l’hanno insegnato” – apparteneva, come forse si ricorderà, all’amica. Mentre lui comincia – non senza un poco di affettuosa ironia da parte di Wenders – a rivestirsi senza averne potuto godere i sessuali favori, l’amica sembra bloccarsi, per poi riprendere a parlare di New York: “In questa città, quando arrivi a un incrocio, è come ...” – lunga, quasi penosa, pausa – “se in un bosco arrivassi a una radura”, *Lichtung* nell’originale. La cinepresa di Robby Müller stacca poi su alcune vedute notturne della metropoli che lo spettatore fatica molto a togliersi dalla retina per fare spazio a ciò che segue, tanto a fondo riescono a incidere l’immaginario visivo. *Lichtung* è dunque la parola che chiude il dialogo.

Molta pellicola dopo, ci troviamo nella vecchia Europa, la città è Wuppertal (scelta da Wenders per la sua metropolitana sospesa, come ebbe a precisare), dove dovrebbe abitare la nonna di Alice. È notte, ci si prepara per il sonno; Philip è esasperato: si prospetta per lui un periodo di convivenza con la piccola dalla scadenza indefinita. La madre non li ha raggiunti e Alice, com’è comprensibile, piange (le era già accaduto all’aeroporto di Amsterdam, e queste sono le due sole occasioni in cui vediamo la bimba in lacrime).

Ph. W. [con vero e proprio furore]: “Smettila di piangere! [Si riprende e cambia tono di colpo] Non scoraggiarti, Alice. Non abbiamo ancora cominciato a cercare sul serio. Domani andiamo in comune”.

Alice: “Ma non so il nome [della nonna]! [pausa] Raccontami una storia”.

Ph. W. [di nuovo con improvvisa ferocia, urlando]: “Non so nessuna storia! [Alice si nasconde sotto le coperte. Nuovo repentino cambiamento di tono] C’era una volta un uomo ... [Alice riaffiora dalle coperte] [...] C’era una volta un bambino che si era perso. Passeggiava con la mamma nel bosco in un pomeriggio d’estate. Arrivarono a una radura [*Lichtung*]. [pausa per il passaggio molto rumoroso della vicinissima metropolitana] Faceva caldo e la mamma stanca volle riposarsi. Il bambino sentì un rumore tra i cespugli e vide un porcospino. Lo seguì, arrivò a un ruscello e lì vide un pesce. Seguì la riva del ruscello fino a un ponte. Sul ponte vide un cavaliere. [pausa]”

Alice: “E poi?”

Ph. W.: “Il cavaliere, seduto sul suo cavallo, guardava lontano. Allora il bambino salì sul ponte, girò intorno al cavallo, e il cavaliere cavalcò via. Il bambino lo seguì, finché non lo perse di vista. Si trovò su una grossa strada piena di camion. Si mise ad aspettare sul ciglio della strada. Un camionista si fermò e gli disse: “Vieni con me?”. Il bambino salì, contento e fiero di stare seduto accanto all’autista e di poter accendere la radio. [Alice si è addormentata] Infine arrivarono al mare, e il bambino si ricordò della mamma. (Wenders, 1973).

Sul volto del protagonista affiora un largo sorriso: finalmente, nonostante il suo urlo – “Non so nessuna storia!” – Philip riesce a inventare una storia che non è più solo privata, secondo un autistico circolo di identità tra narratore e narratario (“Te e le tue storie che in realtà racconti a te stesso”), ma che sa trovare un destinatario, e che addirittura possiede un benefico potere performativo. In questa sequenza, di molto successiva alla newyorkese eppure a quella legatissima, il protagonista fa ciò che un padre dovrebbe fare: narrare a sua figlia una storia per conciliarle il sonno.

Lichtung dunque – radura – un vocabolo che merita la sosta, rimandando a un gioiello della meditazione novecentesca come *La fine della filosofia e il compito del pensiero* pubblicato in francese nel 1966 ma letto due anni prima da Martin Heidegger in una giornata dedicata all’attualità del pensiero di Kierkegaard. In queste pagine – scritte in quello che potremmo definire un pensiero poetante – Heidegger pone a sé e ai suoi ascoltatori due domande: “1. In che senso la filosofia nell’epoca presente è giunta alla sua fine? 2. Quale compito resta riservato, alla fine della filosofia, al pensiero?” (Heidegger 1966, 169), domande tanto massimali quanto ineludibili. Quello che chiamavamo Occidente e che già Heidegger in questa conferenza considera planetario (*Weltzivilisa-*

tion) – oggi parleremmo di globalizzazione – ha fatto, forse già alla sua origine, una scelta precisa: la “fine della filosofia si mostra come il trionfo dell’organizzazione pianificabile del mondo su basi tecnico-scientifiche e dell’ordinamento sociale adeguato a questo mondo” (Ibid., 173). Potrebbe forse sembrare eccessivo caricare le spallucce della piccola Alice Van Dam di cogitazioni tanto vertiginose, ma sarà bene non dimenticare gli studi filosofici, l’amicizia di una vita con uno scrittore filosofo quale Peter Handke, e l’alta letteratura – forse Rilke su tutti – assai spesso citata nelle folte pagine del suo creatore. E allora, perché non tornare, davanti a questo “trionfo dell’organizzazione pianificabile del mondo”, all’uso poliziesco della fototessera, certo una strategia utilizzata in modo sistematico, tra le innumerevoli altre, dagli organizzatori di quel trionfo?

Come pensare dopo la fine della metafisica, assorbita – quasi fosse un sogno da cui doversi svegliare – dal deserto della tecnica? Heidegger traccia alcune linee-guida ancora del tutto incerte, quasi un nuovo pensiero dovesse ancora sorgere, un “pensiero ben da meno della filosofia”, dotato di un mero “carattere preparatorio e nient’affatto fondante”, al quale “basta risvegliare una disponibilità dell’uomo per una possibilità, i cui tratti restano oscuri e il cui avvenire incerto” (Ibid., 174). Il richiamo che Heidegger fa proprio è quello della fenomenologia, l’appello alla “cosa stessa”: “ciò che riguarda il pensiero, ciò che ancora fa questione per il pensiero, ciò che è il punto stesso della questione. Questo significa nella lingua tedesca la parola ‘Sache’”, cioè insomma con cui “il pensiero ha a che fare” (Ibid., 175). Wenders, dal canto suo, già ci ha detto che nel film “ciò che verrà proiettato sono le *cose stesse*, e gli uomini” (Wenders 1988a, 39, corsivo mio). Riscoprire la possibilità di accostarsi alla cosa, alle cose (animate o inanimate), lasciando loro lo spazio e il tempo necessari al disvelamento, sembra essere l’invito di Heidegger, perché forse “c’è un pensiero che è più sobrio dell’irrefrenabile dilagare della razionalizzazione e della furia sradicatrice della cibernetica”, con ogni probabilità “l’estremo dell’irrazionale” (Heidegger 1966, 187). Certo possiamo ben ripeterci le parole dell’amica di Manhattan: “In questa città, quando arrivi a un incrocio, è come ... se in un bosco arrivassi a una radura”.

Noi chiamiamo questa apertura (*Offenheit*) che sola concede la possibilità di lasciar-apparire e mostrare, la *Lichtung*. [...] La radura nella foresta (*Waldlichtung*) è esperita nel contrasto con la foresta là dove è fitta, detta nella lingua tedesca più antica *Dickung* (il fitto della foresta). Il sostantivo *Lichtung*, radura, rinvia al verbo *lichten*, diradare. [...] Diradare qualcosa significa; rendere qualcosa facile, aperto, libero, per esempio liberare la foresta in un luogo

dagli alberi. Lo spazio libero che così sorge è la radura, *Lichtung*. *Das Lichte*, ciò che è facile nel senso di libero e aperto non ha né linguisticamente né quanto alla cosa di cui si parla niente in comune con l'aggettivo *licht*, che significa chiaro, luminoso. Questo è da tener presente per la differenza tra *Lichtung*, radura, e *Licht*, luce. Nondimeno resta la possibilità di una connessione oggettiva tra di esse. La luce può appunto cadere nella radura, nel suo aperto e in essa lasciar giocare la luminosità con l'oscurità. (Ibid.: 179).

Non vedo quali difficoltà possano sorgere nel convocare un tale capolavoro poetico-meditante parlando di *Alice in den Städten*: dopotutto se esiste un essere umano che riesce a muoversi nello spazio in modo facile, libero, aperto, chiaro e luminoso, questo è la piccola Alice Van Dam, mai disambientata in un mondo abitato da disambientatissimi adulti. Creatura che non fatichiamo affatto a vedere apparire con leggerezza in una radura – e anzi: si potrebbe dire che lo spettatore di *Alice nelle città* non veda altro che questa apparizione di grazia, capace, in qualche misura, di produrre da sé la propria radura luminosa nel buio circostante – Alice pare protetta da un soprannaturale dono salvifico che la rende addirittura non disambientabile, in un mondo letteralmente alluvionato da un oceano di disambientamento. Qualora poi la luce che “può appunto cadere nella radura, nel suo aperto e in essa lasciar giocare la luminosità con l'oscurità” fosse magari la luce di un flash in una cabina per fototessere (oggetto pure nato su quelle “basi tecnico-scientifiche”, utili all’“organizzazione pianificabile del mondo”), o quel “gioco” tra “luminosità” e “oscurità” potesse rimandare qui al lento e mirabile “tempo estatico” (Ibid., 180) del bianco e nero dei gemelli Wenders-Müller, non dovremmo affatto stupircene. Quale mai occhio più di quello di Wenders ci ha educati alla dialettica tra “questa apertura (*Offenheit*) che sola concede la possibilità di lasciar-apparire e mostrare” – quei totali che il regista di Düsseldorf adorava nel cinema di John Ford (maestro che dovremo presto tornare a convocare) – e le radure di luce che la cinepresa è chiamata via via a inquadrare lasciando apparire il particolare?

Se per il filosofo, potremmo dire, non c'è cosa che si possa descrivere se non la cosa stessa, appunto, la *Sache*, alla quale dare spazio e luce, per l'artista “non c'è cosa che si possa descrivere se non un desiderio” (Wenders 1988c, 145).

Il desiderio che qualcosa esista, e poi ci si lavora finché esisterà. Si vorrebbe offrire qualcosa al mondo, qualcosa di bello, o di più vero, o di più esatto, o di più utile, oppure semplicemente qualcosa di assolutamente diverso da tutto ciò che già esiste. E fin dall'inizio, con l'insorgere del desiderio, già si è portati a fantasticare l'oggetto desiderato nella sua diversità dall'esisten-

te, o per lo meno se ne intravede il *baluginare*. E ci si mette subito in moto, in direzione di quel *bagliore*, nella speranza di non perdersi per strada, né di smarrire il desiderio iniziale, o di tradirlo. (Ibid.: corsivi miei).

In queste righe Wenders non ricorre a *Lichtung*, preferendo parlare di bagliore (*Blitz*) e di baluginare (*blitzen*), ma la prossimità al filosofo di Meßkirch rimane assai stretta. Come Heidegger tenta di avviare un pensiero capace di andare oltre la metafisica della presenza, cercando di raggiungere, attraverso il linguaggio, la cosa stessa, ovvero il non ancora pensato – qualcosa di diverso da tutto ciò che già è stato pensato, per riprendere le parole di Wenders – così il regista di Düsseldorf è convinto che, per quanto lo riguarda, solo l'immagine possa creare “qualcosa di assolutamente diverso da tutto ciò che già esiste”. Perché le “immagini sono molto sensibili”, precisa altrove un Wenders assai sottile esegeta di sé stesso:

sono un po' come le lumache che, quando si toccano loro le corna, si ritirano, perché fondamentalmente non vogliono funzionare come cavalli, non vogliono portare o trasportare niente, nessun messaggio, nessun significato, nessun fine, nessuna morale. Mentre è evidente che le storie è questo che vogliono. (Wenders 1983, 175-176).⁷

La volontà di andare oltre il già pensato o il già visto muove ambedue, il filosofo e l'artista visuale. Incarnazione esemplare dell'intellettuale novecentesco, del critico che gode nello smascherare i falsi allettamenti del mondo borghese nella tarda modernità, nipotino della cosiddetta scuola del sospetto, al quale però qualche spiritello burlone sembrerebbe aver sottratto le chiavi per interpretare la realtà, Philip Winter non riesce ad andare oltre qualche appunto sull'indecenza televisiva che trasformerebbe in pubblicità tutto quello che trasmette, indecenza tanto vera quanto ovvia: fino all'incontro con Alice è, come sappiamo, “cieco e sordo”. Alla lettera non ha via di scampo: un eccesso di sapere lo ha allontanato dal mondo fenomenico, senza possibilità di ritorno. In modo non troppo diverso, secondo Wenders, le storie, gli intrecci ben congegnati dagli sceneggiatori, “danno alla gente la sensazione che esista un senso e un ordine dietro l'incredibile confusione di tutti i fenomeni che ci circondano” (Ibid.,

7 Identico concetto ebbe a esprimere Vladimir Nabokov – anche lui aspirante pittore in gioventù, come Wim Wenders – ricordando che i suoi romanzi non sono scodinzolanti cani che portano in giro tra i denti l'osso-messaggio.

176), e consentono, se sfruttate a dovere, di garantire ottimi incassi alle case di produzione, senza inquietare, e anzi satollando gli spettatori paganti (finendo spesso per farli uscire dal cinema più stupidi – e dunque più disposti a pagare – di come erano entrati). Nessuno di loro viene messo nelle condizioni di giungere a una radura, alla “*Lichtung*, l’Aperto che libera”, allo “spazio puro” e al “tempo estatico”, al “luogo che tutto raccoglie e racchiude” (Heidegger 1966, 180). Come Alice riesca a muoversi proprio in quello “spazio puro” e in quel “tempo estatico” di cui il filosofo-poeta parla è il segreto dell’artista (del quale, com’è ovvio, l’artista stesso non sa molto, e certo non sa tutto): che persino una banalissima cabina per fototessera possa per un istante diventare il “luogo che tutto raccoglie e racchiude” è poi il privilegio dell’arte che nulla conosce che sublimabile non sia.

Radura, *Lichtung*: “rinvia al verbo *lichten*, diradare” e diradare “significa” – Heidegger ce lo ha appena rammentato – “rendere qualcosa facile, aperto, libero, per esempio liberare la foresta in un luogo dagli alberi”. Pensava forse anche a questa pagina Renato Barilli quando, riandando all’avventura in *photomatic* di Franco Vaccari ad alcuni anni di distanza, scriveva:

Ritorniamo ancora a quella cabina eretta come spazio privato entro un luogo pubblico. L’abbiamo presentata come una nicchia di vuoto scavata proprio per decongestionare un tessuto troppo pieno [...] Ma è proprio necessario fermarsi a questo livello igienico di uno sfoltimento, o, detto più scopertamente, è proprio vero che in quella cabina non avviene nulla? E se invece vi accadesse il passaggio a un’“altra dimensione”? (Barilli 1987, 56-57).

Comunque stiano le cose, è difficile non rilevare la concettuale ricorrenza, attorno a una cabina per fototessere, di metafore connesse allo sfoltimento, al decongestionamento, al taglio, alla creazione di un vuoto, alla necessità, appunto, di scavare una radura nel più fitto della foresta. In volo verso l’Europa – molti anni dopo, nello splendido *POLAROID STORIES* Wenders lo rinarrerà come un episodio realmente avvenuto e raccolto poi nel corpo del film – Philip Winter scatta una delle sue polaroid: una porzione di cielo nuvoloso e il grande frammento terminale di un’ala del 747, nel cui capace ventre è seduto; al suo fianco, Alice è, come sempre, interessatissima: osserva la foto che si va sviluppando, la prende tra le mani e commenta: “È una bella foto: è così vuota!”.

5. *Resta con noi, fruscio!*

Siamo ormai alle ultime sequenze del film, a bordo di un traghetto che attraversa il Reno. Philip Winter tira fuori ancora una volta la sua macchina Polaroid. “Non hai più fatto foto da Amsterdam” osserva Alice. Lui inquadra una giovane madre con un bambino in braccio che canticchia un ritornello – “My darling, my son” – mentre Alice sorride al piccolo, beato tra le braccia della madre. Osservazione acuminata, quella di Alice, che coglie il bersaglio: dopo avere beneficiato per alcuni giorni dell’effetto-Alice, Philip Winter sembra guarito dalla compulsione allo scatto. Questa foto, dopo un lungo tempo passato senza scattarne alcuna, non è la prova di nulla: Philip Winter non ha più bisogno di provare a sé stesso di esistere; Alice gli ha trasfuso realtà, senza neppure accorgersene. E questa foto può ora rappresentare un frammento di bellezza: una madre con il suo bambino, come nella più classica delle iconografie.⁸

Qualcosa di reale sembra finalmente esistere senza la necessità della testimonianza fotografica la quale, a sua volta, perdendo il suo carattere coattivo e tanatoico, può riacquistare la sua capacità di pungere, per dirla con Barthes e muovere l’affetto di colui che la contempla. Il mezzo fotografico torna a svolgere il suo compito di impronta chimico-fisica impressa da un corpo sulla pellicola: il reale, con tutta la non controllabile aleatorietà che suole accompagnarlo, può di nuovo riaffiorare allo sguardo, ora non più “cieco”.

“L’ambiente che avevo predisposto funzionava cioè da *attivatore di realtà*” (Vaccari 1985, 83, corsivo mio), scrive Vaccari della sua avventura in *photomatic*, “lavoro” tra i “più aderenti alla realtà che siano mai stati fatti” (Altamira 1976, 33). Reale la stanza, reali i corpi di coloro che accettarono di partecipare alla festa dell’autoritratto in formato tessera – e realissimo il loro godimento, a giudicare dagli esiti – reale la moneta che permetteva alla macchina di funzionare, reali le migliaia e migliaia di strisce che, giorno dopo giorno, coprirono le bianche pareti. Realtà è la magica parola, certo anche per Wenders non meno che per Vaccari; con ogni probabilità, vi si fosse imbattuto, il regista avrebbe trovato l’espressione dell’artista concettuale molto adatta a descrivere la sua fanciulla, attivatrice di realtà.

8 Philippe Lacoue-Labarthe, riandando all’*Estetica* di Hegel, e parlando – lo si ricordi – di alcuni autoritratti fotografici realizzati da Urs Lüthi, arriva a scrivere che la “pittura è, letteralmente, di natura *fotografica*” e che “il soggetto della pittura” – “arte cristiana” – “è in verità l’*amore materno*” (Lacoue-Labarthe 1979, 95, 96, corsivi dell’autore).

Le immagini, in particolare le immagini fotografiche o ancor più le immagini cinematografiche, rappresentano innanzitutto una *realtà*. La *realtà* che rappresentano è quella che esse riflettono; naturalmente quella *realtà* può essere del tutto fittizia, ma c'è sempre una qualche forma di *realtà* esistente nel momento in cui l'immagine è stata realizzata, o qualcosa che è effettivamente accaduto fuori della mia influenza [...] Essendo interessato in primo luogo alle immagini, sono interessato soprattutto alla rappresentazione di qualsiasi *realtà*. (Wenders 1983, 175, corsivi miei).

Ripetuta come un mantra, in queste righe di Wim Wenders, la parola *realtà* torna ossessivamente, secondo un'idea del fotografico come registrazione del casuale, del non soggetto all'influenza autoriale, che è nel modo più perfetto in linea con l'idea di inconscio ottico da Benjamin a Vaccari (Barthes lo chiamerà il *punctum* del Reale). Potrebbe sembrare strano che per Wenders il caso con cui la *realtà* folgora l'immagine fotografica sia rilevabile nel modo più chiaro sul set cinematografico predisposto con cura, ma la teoria cinematografica di Wenders e soprattutto la sua prassi consistono appunto nel lasciare le immagini e gli attori quanto più possibile liberi da predefinite intenzionalità (narrative e ideologiche) che li soffocano (per lui la sceneggiatura è un "inferno"). Il set ideale di Wenders diventa così non troppo dissimile dalla stanza, aperta a ogni possibile reazione del pubblico, che Vaccari aveva pensato per la Biennale. Del resto, un Wenders alle prese, negli anni Novanta, con il digitale non ha dubbi: "la perdita di *realtà*" è una "malattia della civiltà moderna", "un vero e proprio virus", "un virus mortale che uccide più vita di qualsiasi altro" (Wenders 1990b, 68). "La cinepresa ricerca ed accetta la ridondanza della *realtà* che ha di fronte, dipende totalmente da lei" (Valli 1990, 54), osserva Bernardo Valli nella sua eccellente monografia. E proprio in *Alice nelle città* – "la prima grande opera, forse quella che meglio sintetizza ed esemplifica la sua poetica in una forma completa ed originale" – prosegue Valli – "c'è il problema dell'inconoscibilità del reale", "la difficoltà, in una situazione tardomoderna, di conoscere il mondo", "ma c'è anche la cinepresa che si riscatta e diventa lo strumento scientifico particolare attraverso il quale è possibile incalzare ed interrogare la *realtà*" (Ibid., 73, 76).

Chi dice *realtà* dice padre: questo è più che noto, dopo Freud e il discorso psicoanalitico tutto. Il Nome-del-Padre stabilizza il soggetto nel Simbolico, secondo Lacan: il "trionfo sulla tristezza è la capacità dell'Io di identificarsi" – qui è ancora Julia Kristeva a ricordarcelo – "non più questa volta con l'oggetto perduto, bensì con una terza istanza – padre, forma, schema" (Kristeva 1987,

23-24). Del padre biologico di Alice Van Dam nulla sappiamo; il compagno della madre che forse avrà svolto paterne funzioni per Alice non lo vediamo mai, neppure in un fotogramma: brillantissima strategia che trasforma ben due padri in personaggi molto più invisibili di Amleto Senior, il quale, almeno come fantasma, ogni tanto appare. Tutto quello che lo spettatore sa di questo fantomatico compagno passa attraverso brevi cenni abbozzati dalla madre stessa che lo dipingono come un uomo che minaccia di suicidarsi se lei lo abbandona (dunque solo il suo lamento trapela, per interposta persona). Il padre è, in qualche misura, morto da sempre: l'Edipo ce lo indica senza esitazioni. Ma in questo, come in molti altri film di Wim Wenders (impossibile non citare almeno *Nel corso del tempo* e *Paris, Texas*), la situazione in cui i padri si trovano è ben peggiore della loro universale evanescenza. Quando appaiono, i padri sono ritratti come relitti e quasi cadaveri ambulanti. L'“evaporazione del padre” – endemica nel post-Sessantotto – è complicata in Wenders da un'eredità storica atroce, e il lettore delle sue pagine resta colpito dalla violenza del tono, abituato a un cinema e a una scrittura oscillanti tra il sussurro e la voce bassa, delle righe dedicate alla questione paterna: noi, “i registi del Nuovo Cinema Tedesco, abbiamo sentito questa mancanza in maniera acutissima, nell'assenza di una continuità della tradizione, nella mancanza di padri”, non senza menzionare “i metri di celluloidi più immondi che siano mai stati filmati”, al servizio della propaganda goebbelsiana (Wenders 1977, 101).

Ma, lo si sa, anche senza tragedie storiche, il padre manca (forse la sua necessità e le sue mancanze sono l'essenza stessa del paterno). Non per nulla, nella sequenza finale del film, mentre si sta congedando da colei che era stata, per alcuni giorni, sua figlia, Philip apre la “Süddeutsche Zeitung” e s'imbatte in un articolo intitolato *Il mondo perduto. La morte di John Ford*, con una foto del regista che Wenders considerava l'Omero della storia del cinema, ovvero il Padre dei Padri, l'Urvater.

“Alice è soprattutto l'Altro, lo sguardo puntato su di noi che solo può garantirci l'identità, che può testimoniare il nostro essere nel mondo” (D'Angelo 1995, 65). Verissimo, ma è necessario spingersi molto oltre: Alice dona a Philip una storia capace di non vampirizzare le immagini (la storia che Philip potrà finalmente scrivere è la loro storia, ovvero il film che abbiamo appena visto). Abbandonata da almeno una triade di padri (dal buon terzo, ovvero Philip stesso, si sta a malincuore separando), Alice crea dunque il padre, se è vero che storia, forma, simbolo, schema sono strategie di sopravvivenza del soggetto alle

quali solo una terza istanza, paterna, può dare accesso. Alice è, in una parola, il reale. In una pagina meravigliosa di un romanzo autobiografico pubblicato alcuni anni dopo *Alice nelle città*, il grande amico di Wenders, Peter Handke, parla, attraverso la trasfigurazione letteraria, della sua prima figlia, tra la culla e l'età scolare. Rendendosi conto che i giovani adulti che lo circondano – presi dagli slogan politici – non si accorgono neppure di quella creatura che tra loro si aggira e lo criticano, accusandolo di sfuggire la realtà per occuparsi, dopo avere a lungo maneggiato biberon e pannolini, di giocattoli, matite e cartelle per la scuola elementare, il narratore li maledice. “Dopo tutti gli anni passati con la bambina nessuno aveva più il diritto di dirgli che cosa era il reale”. “Morti già da tempo”, “buoni solo per la guerra”, quegli ormai ex-compagni di vita erano, senza neppure sospettarlo, lontani dalla realtà e ciechi e sordi quanto Philip Winter all'aprirsi del sipario. Il narratore decide “di chiudere definitivamente la porta a questi biechi ospiti” e di dedicarsi alla bambina e alla scrittura. “E solo allora tornò a percepire il fruscio della realtà. Resta con noi fruscio!” (Handke 1981, 56-57).

Bibliografia

- Altamira, Adriano. 2007. "I viaggi di Franco Vaccari" (1976). In *Feedback. Scritti su e di Franco Vaccari*, a cura di Nicoletta Leonardi, 32-36. Milano: Post-media.
- Amigoni, Ferdinando. 2020. "Nicchie di mistero. Franco Vaccari, la traccia, il passaggio", *Strumenti critici*, 152: 73-106.
- Barilli, Renato. 1987. "Franco Vaccari. Opere: 1966-1986". In *Feedback. Scritti su e di Franco Vaccari*, a cura di Nicoletta Leonardi, 49-59, cit.
- D'Angelo, Filippo. 1995. *Wim Wenders*. Milano: Il Castoro.
- Freud, Sigmund. 1915[1988]. "Lutto e melanconia". In *La teoria psicoanalitica*, a cura di Cesare L. Musatti, 191-209. Torino: Boringhieri.
- Kierkegaard, Søren. 1843[1977]. "Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno. Un saggio di ricerca frammentaria". In *Enten-eller*, Volume II, a cura di Alessandro Cortese, 17-50. Milano: Adelphi.
- Kristeva, Julia. 1987[2013]. *SOLE NERO. Depressione e melanconia*. Traduzione di Alessandro Serra. Roma: Donzelli.
- Handke, Peter. 1981[1996]. *Storia con bambina*. Traduzione di Rolando Zorzi. Milano: Garzanti.
- Heidegger, Martin. 1966[1988]. *La fine della filosofia e il compito del pensiero* (1966). A cura di Eugenio Mazzarella. Napoli: Guida.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. 1976[2006]. *Il ritratto dell'artista, in generale*. (1976) A cura di Tiziano Santi. Genova: il melangolo.
- Muzzarelli, Federica. 2003. *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic*. Milano: Bruno Mondadori.
- Santi, Tiziano. 1979. *LA VIE LA MORT. Note a margine dell'opera di Urs Lüthi*. In Lacoue-Labarthe, *Il ritratto dell'artista, in generale*, 5-33, cit..

Vaccari, Franco. 1985[2011]. “Esposizione in tempo reale n. 4: lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio”. In *Fotografia e inconscio tecnologico*, a cura di Roberta Valtorta, 78-85. Torino: Einaudi.

Valli, Bernardo. 1990. *Lo sguardo empatico. Wenders e il cinema nella tarda modernità*. Urbino: QuattroVenti.

Wenders, Wim. 1973[2015]. *Alice nelle città / Alice in den Städten*, versione restaurata. DVD. Ripley's Film, Wim Wenders Stiftung, VIGGO.

Wenders, Wim. 1977[1994]. “That's Entertainment: Hitler”. In *Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968-1988*, a cura di Giovanni Spagnoletti e Michael Töteberg, 106-105. Milano: Ubulibri.

Wenders, Wim. 1983. “Narrare storie, menzogne indispensabili”. In *Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968-1988*, 173-182, cit.

Wenders, Wim. 1987. “Le souffle de l'ange”. In *Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968-1988*, 183-202, cit.

Wenders, Wim. 1988[1992]. “La percezione di un movimento. Intervista di Taja Gut”. In *L'atto di vedere. The Act of Seeing*, a cura di Roberto Menini e Cristina Durastanti, 29-41. Milano: Ubulibri.

Wenders, Wim. 1988b. “Scrivere una sceneggiatura è un inferno. Intervista di Rainer Nolden”. In *L'atto di vedere. The Act of Seeing*, 168-174, cit.

Wenders, Wim. 1988c. “Descrizione di un film indescrivibile. Dal primo treatment per Il cielo sopra Berlino (*Der Himmel über Berlin*)”. In *Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968-1988*, 145-153, cit.

Wenders, Wim. 1990a. “Appunti su abiti e città. Commento tedesco”. In *L'atto di vedere. The Act of Seeing*, 73-84, cit.

Wenders, Wim. 1990b. “Alta definizione”. In *L'atto di vedere. The Act of Seeing*, 65-69, cit.

Wenders, Wim. 2017. *POLAROID STORIES. 403 POLAROID CON 36 STORIE*. Milano: Jaca Book.

Wittkower, Rudolf e Margot. 1963[2016]. *Nati sotto il segno di Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*. Traduzione di Franco Salvatorelli. Torino: Einaudi.

Ferdinando Amigoni insegna Letterature comparate nell'Università di Bologna. Ha pubblicato: *La più semplice macchina. Lettura freudiana del «Pasticciaccio»* (il Mulino, Bologna 1995), *Il modo mimetico-realistico* (Laterza, Roma-Bari 2001), *Fantasmî nel Novecento* (Bollati Boringhieri, Torino 2004) e *L'ombra della scrittura. Racconti fotografici e visionari* (Quodlibet, Macerata, 2018).

Luca Marangolo
Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Lo stile narrativo di David Lynch

Abstract

In this paper, some of the key problems in the contemporary debate regarding the definition of the concept of narrativity will be discussed. The aim is to demonstrate that, throughout his works, David Lynch develops a narrative style that is abstract and non-discursive, that is, devoid of the syntactic-semantic linearity that we naively attribute to narration. How to evaluate this concept of narration in a historical sense? In what sense, without this structural element, may Lynchean cinema be defined as ‘narrative’? What are the strategies through which such a narrative can be defined as non-discursive?

1. Un grande narratore

È opinione comune della critica lynchiana che l'autore di *Missoula* sia un cineasta eminentemente narrativo e che, ogni volta che si trovi a scegliere tra un approccio narrativo e un approccio antinarrativo, scelga il primo approccio:

Tutte le sue ossessioni, le sue emergenze fantasmatiche, sono collocate all'interno di un percorso narrativo, perché è proprio l'orizzonte del racconto che permette di attribuire un senso ulteriore ai fantasmi emergenti e di renderli più ricchi e più rilevanti anche per gli altri. Lynch sembra attestare come, paradossalmente, i grandi sperimentatori sappiano essere anche grandi narratori, secondo il modello del Godard degli anni Sessanta. Solo attraverso un percorso di reinvenzione e di ridefinizione dei modi del raccontare è possibile nel cinema (ma anche nel romanzo) elaborare nuove forme e delineare nuovi immaginari forti e credibili (Bertetto 2015, 212).

Tuttavia, non sono stati fatti passi significativi per delineare in che senso si possa definire narrativo uno stile come il suo. La critica sembra non aver formulato

ipotesi ragionevoli per spiegare che cosa significhi per Lynch narrare e che cosa egli voglia ottenere attraverso la narratività.

Per incominciare a ottenere dei risultati in tal senso, sarà utile valersi di un duplice metodo. Mutuando il linguaggio del Literary Darwinism, si utilizzerà un approccio ‘ontogenetico’, ovvero che spieghi perché la narrazione lynchana si generi e sia riconoscibile in quanto una narrazione tra le tante. Occorrerà però anche intraprendere una prospettiva ‘filogenetica’, vale a dire: che cosa vuol dire narrare nel caso specifico di Lynch, con tutte le forme di sequenzialità non lineare che possiamo trovare nel suo cinema?¹ Paradossalmente, questo risultato possiamo ottenerlo solo se collochiamo l’opera lynchana in una visione più ampia di quel che vuol dire narrare; partendo dall’ipotesi, che sembra ormai preminente in narratologia,² per cui narrare vuol dire tante cose diverse a seconda del contesto. È dunque necessario tenere insieme uno sguardo ampio sulla narratività ed uno sul *case study* particolare. In questo saggio non si intende, quindi, fornire una ulteriore forma di interpretazione della ricchezza figurale dei film di David Lynch, quanto piuttosto provare a definire lo statuto formale delle sue opere alla luce di alcuni dei contributi più influenti della narratologia. Per farlo, chiaramente, dovrò entrare nel merito dell’interpretazione dei film, ma in un modo, per così dire, ‘mirato’. Soprattutto sarà preso a riferimento il lavoro ermeneutico di Pierluigi Basso Fossali,³ cui si deve quella che è forse la monografia più completa e più chiara nel definire le linee di continuità dell’opera lynchana dal punto di vista macrotestuale. Tuttavia proprio a partire dai suoi risultati, la definizione del concetto di narratività cui giunge Lynch, e soprattutto il modo in cui egli rimodula la sequenzialità della narrazione, merita un approfondimento. Si procederà in questo modo: in primo luogo, ci si avvarrà delle ricerche di David Herman, che in circa un ventennio ha elaborato un set di competenze cognitive essenziali alla narrazione. In seguito queste teorie saranno integrate con la discussione di alcune questioni dirimenti per la narratività, al fine di

¹ Traggio questa distinzione da Cometa 2017, 208-211.

² Cfr. sulla prospettiva non oggettivista, ormai dominante Passalacqua e Pianzola 2016, 195-217; Sternberg 2011, 35-50.

³ Ringrazio Pierluigi Basso Fossali per avermi concesso l’opportunità di pubblicare le utilissime illustrazioni del suo libro in questo saggio, che vuole porsi in continuità con il suo lavoro ermeneutico.

dare uno spessore storico a quest'interpretazione e per analizzare il fittissimo reticolo di richiami intertestuali, in particolare fra gli ultimi due lavori del regista: *Mulholland Drive* e *Inland Empire*.

2. Problemi teorici: definire la narratività

2.1 L'ipotesi ontogenetica: Basic Elements of Narrative

Il cinema lynchano è dunque una forma di cinema narrativo? Le teorie di Herman sembrano affidabili nello stabilire ciò, perché, pur non fornendo una risposta alla domanda su “che cosa” sia la narrazione, si approssimano molto a un'indagine antropologica della stessa. I suoi *Basic Elements of Narrative* individuano e descrivono quale sia il *proprium* cognitivo della narrazione, ciò che la distingue da altri discorsi. Come già afferma in modo convincente Greimas, al centro della narratività c'è la gestione discorsiva del senso (Greimas 2000, 13-17). In termini più specifici, seguendo l'approccio di Herman, gestire il senso attraverso il discorso significa far leva sulle caratteristiche ‘emiche’ dell'enunciato: sulle credenze, sulle emozioni e anche sui pregiudizi dei due attori della narrazione, il narratore e il narratario. Il termine ‘emico’ deriva infatti dall'antropologia culturale di Kenneth Pike,⁴ e sta a designare un tipo di ricerca orientato sulla base della prospettiva del soggetto; di conseguenza l'applicazione varia di molto, ci avvisa Herman, a seconda del contesto e dei riferimenti culturali e contestuali, oltre che in base a ciò che i parlanti definiscono come narrativo o non-narrativo:

A question for any account of the basic elements of narrative is whether those elements are in fact oriented to as basic by participants engaged in storytelling practices (= emic), or whether the elements are instead part of a system for analysis imposed on the data from without (= etic). [...] But the question remains whether these are emic categories to which participants themselves orient, using them to make sense of different kinds of communicative activity, or whether such differences go unnoticed in the business of talk and are instead viewed by storytellers and their interlocutors as instances of the broader category “narrative” (Herman 2009, 14).

4 Cfr. su questo Pike 1982.

La teoria di Herman non ha pretese di analisi “oggettivistica”; cerca, al contrario, di formalizzare gli elementi basilari della narrazione dal punto di vista di chi la pratica. Il termine “emico” in antropologia si oppone tradizionalmente ad “etico”, così come “fonemico” si oppone a “fonetico” in linguistica. In altri termini, prima di astrarre modelli universali della narrazione è necessario indagare gli elementi cognitivi che, invariabilmente, si attivano nella pratica narrativa (Ibid.: 18). In base a questa ipotesi di lavoro, gli elementi basilari della narrazione sono quattro. Il primo è la *situatedness*, secondo il quale l’enunciato è sempre situato, esso è espresso da un determinato medium, e in generale i due attori, il narratore e il narratario, si trovano all’interno di determinate condizioni che sono esterne al testo – paratestuali – e le condividono:

[...] narrative representations are situated in specific discourse contexts, or embedded in occasions for telling, I hark back to my earlier claim that stories are the result of complex transactions involving producers of texts, discourses, or other semiotic artifacts, the texts or artifacts themselves, and interpreters of these narrative productions working with cultural, institutional, genre-based, and text-specific protocols (Ibid., 17).

Si badi che il *medium* è qui inteso dal punto di vista della sua espressione modale, che risulta molto più importante del supporto, e tende ad associare contesti enunciazionali molto diversi e anche lontani. Il secondo aspetto è *l’event sequencing*, cioè il fatto che un discorso narrativo deve disporre la successione degli eventi in un determinato modo, per poter permettere il coinvolgimento del narratario, dando la possibilità così a chi recepisce la narrazione di rispecchiarsi in un quadro di comunicazione più ampio (per esempio nel quadro destinale dei singoli individui):

[...] narrative traces paths taken by particularized individuals faced with decision points at one or more temporal junctures in a storyworld; those paths lead to consequences that take shape against a larger backdrop in which other possible paths might have been pursued (Ibid.: 18)

Ciò che distingue una narrazione sequenziale da un mero elenco di fatti è la capacità di ricostruzione formale di un mondo che permette di creare una mappa mentale condivisa, nella quale ciascun individuo può ritrovare non solo un modello astratto del fatto narrato, ma anche una descrizione accuratamente sequenziale, che si succede nel tempo di quel particolare evento. Questo ele-

mento basilare della narrazione risulta assolutamente dirimente per formulare ipotesi intorno alla questione su che cosa voglia dire narrare per Lynch. Sebbene infatti la struttura sequenziale delle sue costruzioni narrative non sia spesso facilmente intelligibile, il fatto che comunque essa sia costantemente suggerita deriva dall'intenzione di Lynch di portarci a narrare un tipo particolare di evento, che rispecchia quel che vuol dire narrare per questo autore nel momento storico e nelle condizioni in cui enuncia la sua narrazione. Il terzo elemento è la creazione/distruzione di mondi (*world making/world disruption*). Ogni storia si svolge in un mondo possibile, con determinate regole, ma tali regole devono mutare, per poter far sì che la narrazione vada avanti: mentre il mondo della narrazione si trasforma con gli eventi, dobbiamo essere capaci di avvertire il legame fra mondi. Ai fini del nostro ragionamento è importante tenere a mente che Herman legge questo terzo elemento basilare della narrazione partendo dalla teoria cognitivista di Jerome Bruner e dalla sua *Folk Psychology* (Bruner 1996). Secondo quest'indirizzo, la tecnica del *world making/world disruption* tende, probabilisticamente, a riproporre lo schema del racconto ideale descritto da Todorov in *Poétique de la Prose*:

Todorov argued that narratives characteristically follow a trajectory leading from an initial state of equilibrium, through a phase of disequilibrium, to an endpoint at which equilibrium is restored [...]. Narrative is a cognitive and communicative strategy for navigating the gap, in everyday experience, between what was expected and what actually takes place (...). Here is at stake what Bruner called "canonicity and breach" (Ibid.: 18).

Ritroveremo questa figura todooroviana del *récit idéal* anche in seguito, poiché avrà un ruolo chiave nella rielaborazione non-discorsiva della sequenza narrativa di Lynch. Nella prospettiva emica di Herman, la sequenza del racconto ideale todooroviano, che riequilibra una fase di squilibrio, è comune nella narritività per via del fatto che una storia deve accumulare una quantità di inferenze notevoli che creano motivi di squilibrio fra le informazioni in possesso del narratore e quanto, invece, effettivamente accadrà. Si vuole dimostrare come, di film in film, il narratore cerchi di rielaborare volutamente la sequenza narrativa nella chiave descritta da Todorov, con la conseguenza che una tale funzione di riequilibrio di uno squilibrio ha delle ragioni profonde, nel ripensamento lynchiano della sequenza narrativa; ragioni che vanno ben oltre la "everyday experience" di cui parla Herman in questa citazione. Ultima regola è il *what is it like*, cioè, in breve, l'*eikós* aristotelico: il verisimile, che in questo caso però

non è la prossimità al referente, ma un patto di credibilità fra narratore e narratario. Ora, una rapida analisi dei film ci mostra che questa serie di competenze cognitive sono rintracciabili in Lynch senza particolari difficoltà. Tuttavia, nel valutare ciò, è altrettanto agevolmente constatabile come, attraverso queste caratteristiche – da *Lost Highway* a *Mulholland Drive* a *Inland Empire* –, lo stile narrativo di Lynch divenga non-discorsivo; anzi, quanto più è narrativo, tanto più è non-discorsivo. Quanto più implementa, esalta, sviluppa le caratteristiche sopra elencate, tanto più è incoerente e astratto su altri piani. Lynch rompe così, di fatto, il legame discorsivo che c'è, usando termini tradizionali, fra la “struttura profonda” della narrazione e altri discorsi non narrativi che, invece, una coerenza logico-sintattica la pretendono. Si verificherà prima di tutto la presenza dei quattro elementi della narrazione e come essi si articolano nei tre film. Da questa rapida analisi, emergeranno una serie di questioni che ci permetteranno di passare dal piano emico di Herman, basato cioè sulla osservazione empirica, ad argomentare almeno alcuni elementi della sua filogenesi. Tali questioni sono sintetizzabili nella domanda: che cosa vuol dire, nel caso specifico di Lynch, narrare?

2.2 I Basic Elements al lavoro

Al contrario di *Mulholland Drive* e di *Inland Empire*, *Lost Highway* non fa uso di mondi paralleli, ma non per questo non presenta caratteristiche singolari: il protagonista Fred, mentre si trova chiuso in carcere, si trasforma in un'altra persona, Pete, che ha una famiglia, un lavoro e una vita totalmente diverse. Non appena le guardie si accorgono della trasformazione, lo rilasciano. Ben presto, Pete si trova coinvolto in una trama noir da *cliché*: si innamora di Alice, la donna di un gangster, che lo seduce e lo convince a ucciderlo. Sul piano della rappresentazione mediale è fondamentale, qui, che Alice sia identica alla moglie di Fred, con la differenza che ha i capelli biondi e non scuri. È un dato importante per il nostro discorso, perché è proprio sfruttando espedienti del genere che Lynch costruisce progressivamente, film dopo film, il suo stile che è narrativo, ma non-discorsivo. In particolare, l'espedito retorico, nella circostanza, è un'elaborazione formale di tipo figurale che Basso Fossali ha introdotto negli studi lynchiani. Il concetto di elaborazione figurale, e di reversibilità fra *res* e *signum*, è del resto noto all'analisi letteraria: la moglie di Fred ha un

carattere triste ed è mora, è mora perché ha un carattere triste ed è triste perché mora. Reversibilità: Alice è bionda perché è seduttiva ed è seduttiva perché bionda. Seguendo la manipolazione figurale, che il regista compie, dell'archetipo filmico della donna fatale, si vede come progressivamente, di film in film, l'autore deleghi alla capacità dello spettatore il compito di decifrare la struttura figurale delle immagini. In tal modo, Lynch elude parte delle funzioni discorsive più strettamente referenziali per privilegiare quelle narrative, allargando l'orizzonte dell'*eikós* (che, come si è visto, corrisponde al quarto elemento basilare della narrazione). L'autore, così, crea un nuovo patto fra narratore e narratario. Vediamo come.

Alice, la bionda, seduce Pete e lo convince a uccidere il gangster con cui è impegnata, secondo il *cliché noir*. Assistiamo a molte sequenze nelle quali Alice stimola il desiderio di Pete promettendogli sesso e poi lo frustra, per poterlo così manipolare. Quando poi, alla fine del film, si congiungono fisicamente, lei gli si nega, dicendo «non mi avrai mai»; subito dopo Pete si ritrasforma in Fred ed uno dei personaggi chiave gli dice «non si chiama Alice si chiama Renée», spingendoci a identificare figuramente il passaggio dal biondo al moro dei capelli dell'attrice, Patricia Arquette. In *Lost Highway* e nei due film successivi, Lynch sfrutta lo statuto ambiguo del figurale proprio per coprire ammanchi di senso dei suoi film sul piano referenziale. Anche se in *Lost Highway* il ruolo figurale della *femme fatale* è incarnato esplicitamente da un personaggio, lo spettatore sarà sempre portato a identificare l'immagine con una funzione o un campo di funzioni, proprio grazie alle inferenze compiute sul piano visivo. Scendendo alla radice del caso della donna bionda e della mora, in effetti, qui si tratta di identificare e semantizzare, sul piano figurale, il meccanismo profondo che fa procedere la narrazione, già secondo la narratologia classica, attraverso la tensione che va dall'euforico al disforico o viceversa. Ciò proprio a partire dal brusco passaggio disforico segnato dallo scoprire che la donna che amiamo abbia fattezze diverse da quel che pensiamo.

Passiamo adesso a due film ancor più sperimentali, *Mulholland Drive* e *Inland Empire*. È notissimo che il primo sia un film basato su due mondi paralleli. La prima parte è un sogno in cui le due protagoniste, Betty e Rita, hanno ruoli ben definiti: Betty è un'aspirante attrice hollywoodiana che aiuta Rita a scoprire la sua identità smarrita. Nel frattempo va avanti anche la sua sottotrama. Betty viene invitata a un provino dove rivela un talento inaspettato, dominando la scena; in più, un controcampo in close-up ravvicinatissimo, ispirato a Gilda di Charles

Vidor, ci fa capire che fra lei è un importante regista potrebbe nascere del tenero. Anche in questo caso abbiamo l'identificazione figurale di euforia e disforia con il simulacro biondo (Betty) e simulacro bruno (Rita). All'improvviso, però, si passa al secondo mondo, dove scopriamo che in realtà un altro personaggio, Diane, aveva sognato il primo mondo e attribuito la parte di Betty a se stessa e quella di Rita alla sua amante Camilla, che l'aveva lasciata per lo stesso regista con cui Diane, nel sogno, immagina di flirtare con lo sguardo. Importa notare come, sovrapponendo senza soluzione di continuità i due mondi, Lynch rielabori sperimentalmente due delle regole basilari di Herman: la coerenza delle sequenze narrative (*event sequencing*) e il rapporto coerente creazione/distruzione del mondo (*worldmaking/world disruption*). La fama di *Mulholland Drive* come *mindgame movie*, o *puzzle movie*, deriva dal fatto che il pubblico è portato a ricostruire l'intreccio secondo una coerenza lineare. Un'analisi narratologica, secondo i principi di Herman, fa comprendere che in realtà *Mulholland Drive* è narrativo a dispetto della coerenza logico-sintattica e se non si comprende questo cruciale aspetto, non si riuscirà mai a cogliere il rapporto di continuità profondo che lega *Mulholland Drive* ad *Inland Empire*. In *Mulholland Drive*, anche se rielaborate, la seconda regola e la terza regola sono sempre presenti; esse vengono garantite dal rapporto figurale intrattenuto dalle diverse parti del testo. Menziono solo un esempio, fra i più poetici in quanto accresce il coinvolgimento dello spettatore. Parte della rappresentazione figurale di Betty è il fatto che per tutta la prima parte del film indossa un gilet rosa con dei brillantini. Questi brillantini, nella sequenza finale del film, diventano le luci sullo sfondo durante la festa, in un bellissimo primo piano:





Va da sé che in realtà il tessuto di connessione figurale fra i due mondi è fit-tissimo. Ma soprattutto, nel passaggio da *Lost Highway* a *Mulholland Drive*, nella creatività narrativa del regista si nota un procedimento ricorsivo, ovvero l'idea di sopperire a alcune funzioni narrative tramite l'elaborazione figurale. Nella seconda pellicola c'è l'idea di sostituire l'ordine logico sintattico della narrazione a una forma di narratività non lineare, ma di tipo comunque sequenziale. Lo spettatore è infatti portato (si direbbe perché quasi sedotto dall'attrattività dell'immagine) a interpretare il film in senso sequenziale; ma tale sequenzialità, pur concedendo al film una grande ricchezza ermeneutica, finisce per allontanarci dall'interpretazione lineare. Ora, come è avvenuto nella transizione dal primo al secondo film, anche in *Inland Empire* l'innovazione di sovrapporre più mondi attraverso un *blending* cognitivo viene riutilizzata e moltiplicata. L'apparente caos del film è stato già riordinato nella sua profondità da Basso Fossali. Restano, però, da comprendere il valore e il senso culturale, se non addirittura antropologico, di tale narratività non-discorsiva elaborata da Lynch. Che vuol dire, a partire da *Mulholland Drive*, narrare in senso non discorsivo? E in che senso *Inland Empire* può essere considerato il compimento di questo processo, col suo decisivo approssimarsi a un paradigma narrativo di tipo musicale? Perché Lynch ha sentito il bisogno di replicare il sistema sequenziale, ma non lineare, ideato dalla sovrapposizione figurale fra mondi? Per capirlo, occorre adesso passare ad aspetti filogenetici della teoria della narrazione.

3. L'ipotesi filogenetica

3.1 Complessità ed esonero

In *Complexity: A paradigm for Narrative?*, John Pier conclude che le leggi decodificate dalle scienze esatte, che si occupano di sistemi complessi, non possono essere un paradigma applicativo per sé della teoria della narrazione: ciò per la semplice ragione che i sistemi narrativi sono inseriti in artefatti semiotici, basati su un principio di comunicazione culturalmente situato e formalmente codificato, mentre i sistemi complessi studiati da Ilya Prigogine tendono, progressivamente, alla rottura di un equilibrio instabile (Pier 2008, 227-44).⁵ L'interesse per i sistemi complessi risulta tuttavia necessario perché le narrazioni si sovrappongono in parte – ed essenzialmente per quanto riguarda il problema della sequenzialità – ai sistemi complessi, ovvero si definiscono attraverso un paradigma di interazione percettiva e di trasmissione delle informazioni di tipo complesso: forme di inferenza non lineare. La sequenza narrativa dei due fotogrammi giustapposti è dunque un sistema complesso “non lineare” perché non possiamo ridurre ad un piano logico univoco di causa ed effetto il rapporto di scambio fra gli attori della comunicazione narrativa:

«Complex systems contain mainly constituents that are interacting nonlinearly [...] both chaos and complexity are antireductionist to the extent that, in neither case all objects become simpler when analyzed in smaller parts (e.g., nonlinear analysis into chemical composition of water), moreover both are dynamical systems or nonlinear dynamics whose very configuration and variables may change over time to the point of unpredictability» (Ibid., 536).

Ciò è esattamente quanto accade allorché siamo portati a compiere inferenze di carattere narrativo, dispersive e inconcludenti, a partire dalle associazioni mentali che compiamo nel ricostruire *Mulholland Drive* in modo sequenziale piuttosto che lineare. In tale prospettiva, emergono almeno tre caratteristiche della teoria dei sistemi complessi che si possono attribuire alla sequenzialità narrativa. La prima è già stata menzionata: il fatto, cioè, che i sistemi complessi sono, come molte sequenze, per l'appunto non-lineari (Ibid.:533). Inoltre, la sequenza narrativa può avere, come i sistemi fisici complessi, un carattere dis-

5 Cfr. anche M. Caracciolo 2013; Kiss e Willemsen 2016; Grishakova e M. Poulaki 2019.

sipativo, vale a dire essere soggetta ad una irreversibilità mnemonica. Leggere uno stesso libro due volte allo stesso modo è un'operazione impossibile a compiersi: è proprio per il carattere irreversibile di questa memoria implicita nei sistemi complessi, che Lynch può costruire la propria architettura figurale in modo sempre più articolato, di film in film. La memoria del sistema, costituito anche dal rapporto fra lettore (o spettatore) e narratore, fa sì che, una volta che s'inizia a leggere (o a guardare), non si possa più tornare indietro e azzerare ciò che ricordiamo (Ibid.: 550).

C'è poi una terza caratteristica che marca al contempo un'analogia e anche una sostanziale differenza fra i sistemi complessi e la narrazione come sistema semiotico; entrambe non possono andare oltre un punto di equilibrio che li porterebbe a rompersi: a dissolvere la possibilità, poniamo in un film, di compiere nuove inferenze da parte di narratore e narratario. Ora, la narrazione ha a che fare con la complessità, ma con la grande differenza che essa è situata in un artefatto culturale: il che implica che mentre i sistemi complessi si basano su un feedback positivo, cioè un'espansione incontrollata delle inferenze e a rapporti logici finché la complessità del sistema si tiene insieme, viceversa la narrazione in quanto collocata in un sistema di segni antropico, tende per questo a bloccare la complessità; ed è qui che, tradizionalmente, entra in gioco il modello todoroviano del racconto ideale (*récit idéal*):

Returning now to Todorov sequence we see a starkly different situation. Here, an initial equilibrium and a final equilibrium are set off from one another by an intervening state of disequilibrium [...] From these comments can be argued that intersequentiality exists in two forms: one through the use of inference, involves prospection, retrospection and recognition in processing the gaps between actional and communicative, the other one, more commensurable with complexity theory, results from the probabilistic relation that arise in narrative contexts between near equilibrium and far-from equilibrium situations (Ibid.: 550).

Sebbene Pier aggiunga che le due sequenze qui descritte, quella "todoroviana" e quella non lineare (più prossima al proliferare dei sistemi complessi), non siano di fatto incompatibili, in ogni caso egli pone le due forme di intersequenzialità sullo stesso piano. La mia tesi è che ci siano dei margini per ritenere come, in una visione antropologico-filosofica (non meramente oggettivista, ma genealogica) della narrazione, lo schema individuato da Todorov abbia un primato filogenetico sull'altra forma di intersequenzialità, più "commensurabile" – per

usare l'espressione che Pier mutua dall'epistemologia di Kuhn – alla teoria dei sistemi complessi. Un tale primato di tipo genealogico spiegherebbe, in definitiva, anche il caso di studio in questione. Una prova decisiva in tal senso si può trovare nelle ricerche di Michele Cometa, il quale ha convincentemente riportato il *negative feedback loop* di tipo todoroviano al ruolo coevolutivo con il mondo umano che la narrativa ha, entro una visione, in ultima analisi, antropologica della narrazione. Possiamo ritrovare un'ipotesi ancor più profonda sul perché di questa dimensione del racconto ideale descritta da Todorov (in rapporto al problema stesso della complessità) indagando le ragioni, strettissime ed originarie, di questo rapporto tra complessità e sviluppo filogenetico della narrazione, che è appunto l'oggetto della nostra analisi. In particolare, commentando un testo di Marie Laure Ryan (2010), Cometa richiama il principio base attraverso cui la codificazione di eventi complessi permetta all'*anthropos*, attraverso strategie narrative, di sviluppare le competenze per sopravvivere:

La narrazione, proprio perché partecipa a molte abilità cognitive, ha il compito di rafforzare, in una sorta di feedback loop, le nostre capacità di adattamento e sopravvivenza [...] L'esito ultimo di queste riflessioni, come si vede, sta nel sottolineare con David Herman che uno studio della narrazione è essenzialmente un'interrogazione sull' "esperienza" umana, sia sul fronte filogenetico che ontogenetico. Alla questione rimasta inesa che David Herman pone alla fine del suo brillante *Basic Elements of Narrative* "cosa viene prima: le esperienze nel mondo che danno vita alle storie, o i processi narrativi di cui i mondi sono fatti?" Ryan risponde considerando l'ipotesi, tutta interna alla teoria evoluzionista e all'archeologia cognitiva che il mondo, la mente e le storie sono il frutto di una coevoluzione in cui bisogna tenere conto di innumerevoli effetti di retroazione, quelli che Gary Tomilnson, studiando l'origine della musica, ha definito 'epicicli' (Cometa 2017, 208-210).

Le operazioni cognitive descritte da Herman fanno tendere la narrazione verso il riequilibrio di uno squilibrio anche perché, attraverso un meccanismo di *feedback loop*, le cognizioni dell'uomo di Neanderthal prima, e del Cro-magnon poi – secondo studi ormai molto consolidati, per molte forme di espressione umana, di Gallese (2017), Mithen (1996) e Tomilnson (2005, 674-75; id. 1996) – aumentano e, dunque, cresce la capacità dell'uomo di adattarsi al contesto. In questa prospettiva si può postulare un rapporto di adattabilità e di ricorsività degli elementi basilari della narrazione, che in tal modo acquisiscono una profondità storica e teleologica. Prima ancora che esse si organizzino in discorso, attraverso queste operazioni cognitive, il soggetto riduce la comples-

sità dell'ambiente (dove la tendenza all'effetto di feedback negativo, la forma del *récit idéal* descritto da Todorov): le nuove cognizioni acquisite attraverso questa riproduzione allargano le potenzialità discorsive della “nicchia evolutiva” umana, in un processo ricorsivo tramite il quale linguaggi, *embodiment* e media diventano sempre più articolati (Cometa 2017, 240).

La critica cinematografica, a proposito del postmoderno, ci ha già messo in guardia sull'importanza dell'immagine e su come essa sia centrale, con la sua complessità, in questo tipo di cinema, fino a subordinare a sé autore e spettatore (Pravadelli 2012: 379-399). L'evoluzione della sequenza narrativa all'interno del cinema lynchiano, in altri termini, da questo punto di vista sarebbe interpretabile come un progressivo adeguamento della forma di negative feedback che garantisce (tanto al narratore che al narratario) un esonero⁶ dalla complessità: che nel caso storicamente dato è proprio il rovescio d'un abbandono all'attrattiva dell'immagine postmoderna. Lynch ha un rapporto tutt'altro che semplicemente euforico con tale complessità dell'immagine: sia dai primi cortometraggi come *The Grandmother* o *The Alphabet* il rapporto che l'autore instaura con essa è al contempo di attrazione e repulsione e di decodifica della texture visuale, pronto ad attingere allo statuto plastico pre-semiotico dell'immagine e ad esplorarne le possibilità concettuali (Dusi 2019, 117). È naturale che questo approccio articolato lo abbia condotto a ripensare la struttura del racconto ideale di Todorov come l'unico modo per risolvere la tensione inesausta tra la complessità dell'immagine postmoderna – di matrice plastica e figurale – e la necessità di narrare. Il rapporto con l'immagine postmoderna andrà dunque pensato, in un'ottica filogenetica, in un modo simile al rapporto di tipo coevolutivo che si instaura fra la narrazione e l'uomo in rapporto alla complessità. Se dal punto di vista filogenetico tale nesso fra narrazione, medium e complessità può essere ricondotto in questi termini, ciò che è interessante è proprio che sul piano ontogenetico le cose stanno in modo diverso. In altri termini, l'immagi-

6 Il termine esonero risale notoriamente all'antropologia filosofica di Arnold Gehlen. cfr. Gehlen, Milano, 2010. È interessante notare quanto l'esonero generato dalla narrazione lynchiana si allontana molto dalla teoria della *Mängelwesen* di Gehlen proprio per il suo stile antidiscorsivo. In Gehlen l'esonero ha una funzione di educazione deontologica dell'essere umano, il discorso serve per dare una forma al vivente che, altrimenti, non avrebbe gli strumenti per sopravvivere. Il nesso fra esonero, etica e essenza dell'essere umano è qui totalmente assente proprio per l'inedita separazione fra discorsività e narratività in Lynch: non c'è un discorso a cui l'uomo deve essere sottomesso o adeguato attraverso la narrazione.

ne postmoderna lavorata da Lynch nelle sue *texture* figurali rappresenta una sfida di elaborazione semiotica in un contesto molto sofisticato e diverso da quello in cui l'uomo ha tratto esonero, originariamente, dalla complessità del reale per sopravvivere. La tensione evolutiva della sequenza lynchiana scaturisce proprio dall'interazione tra strutture mediali consolidate a cui tutti facciamo riferimento e forme di interazioni non lineari come quelle stimulate dalla visualità. La *situatedness* di Herman crea una tensione tale per cui il medium in cui la narrazione lynchiana è situata porta l'autore a riadeguare la sequenza narrativa per questi fini, e la forma del *récit idéal* sarà rievocata come estremo gesto di esonero dalla complessità evocata dal medium filmico; dunque come un gesto "culturale" con cui si compie un simile adeguamento. Procedendo ora nell'argomentare il rapporto di evoluzione strutturale della sequenzialità esistente fra *Lost Highway*, *Mulholland Drive* e *Inland Empire* sarà bene dunque tenere presente questo rapporto, problematico sul piano filogenetico, della narratività con l'opera lynchiana e con l'immagine postmoderna.

3.2 *Lost Highway*: complessità e discorsività. La crisi del soggetto enunciazionale

Nella carriera di Lynch, *Lost Highway* può essere interpretato con chiarezza come il film in cui il nesso fra soggetto come fondamento semantico della narrazione e luogo enunciazione filmica entra in decisa crisi. Basso Fossali, interpretando il ruolo di uno dei due personaggi protagonisti del film, parla di una riduzione del personaggio a mero ruolo attanziale:

Portato da Alice sulla via della perdizione (...) Pete si ritrova infine a chiederle "Why me?". Anche questa domanda è ad altissima connessione isotopica: Pete si ritrova ridotto a un ruolo attanziale forse interpretabile anche da altri (quello del compagno in fuga), così come, del resto, un nuvolo di altri uomini hanno ricoperto il ruolo di amante di Alice (Basso Fossali 2006, 338-339).

Deprivato così di una volontà propria, semanticamente espressa. Questa densa interpretazione dello statuto del personaggio di Pete deve essere vista, credo, alla luce dei problemi strutturali che caratterizzano la definizione dello statuto della narratività lynchiana non in un senso astratto, ma ben calato all'interno del processo formale messo in gioco dal regista attraverso i suoi film e, al contempo, nel modo peculiare con cui Lynch interpreta le problematiche

estetiche e formali che coinvolgono il momento storico in cui produce, ovvero la cosiddetta ‘postmodernità’. Non per nulla, nell’analisi di una sequenza fondamentale per il destino di Pete, Basso Fossali insiste molto sul ruolo del Kitsch nel testo lynchano, e su quanto esso non debba essere interpretato in un senso euforico, ovvero come un abbandonarsi puro all’attrattività dell’immagine; viceversa i riferimenti visuali che circondano Pete nella sequenza in cui viene definitivamente soggiogato da Alice, sarebbero come un tentativo di rappresentare la soggettività in balia della tempesta visuale delle immagini che ci circondano ogni giorno:

È un Kitsch non “virgolettato”, non assunto di secondo grado come materiale da fare implodere dentro un superiore gioco enunciazionale. È un kitsch che vince lo sguardo, che lo vampirizza; per un attimo, siamo preda di un dominio sensibile alieno. L’iperestesia dei lampi in corridoio si tramuta nel languore di un corpo percipiente estenuato fino a deragliare verso sapidità improprie, inascrivibili (Ibid. 336).

È possibile, forse, andare oltre questa interpretazione leggendo tale evento, all’interno del film, come un riverbero formale della crisi del soggetto enunciazionale di fronte alla complessità dell’immagine, che interpreta sarcasticamente le possibilità apparentemente euforiche emanate da questa; e possiamo ricollegarci a quanto scritto in precedenza, lì dove si metteva in relazione il modello greimasiano e il modello di Herman, nel leggere la struttura narrativa dei film di Lynch. La tensione semantica che genera il piano attanziale, e poi piano plastico della narrazione secondo il modello classico, nasce, come ampiamente noto, da una prospettiva semantico-generativa del soggetto. In particolare, quando Basso Fossali scrive di un Kitsch «sarcastico» più che ironico, implica che il modo in cui si relaziona Lynch con tale complessità è assai più problematico del rapporto ormai ben noto fra attrattività-densità semantica e, eventualmente, figuralità, che caratterizza molto cinema postmodernista. Il personaggio di Pete, ridotto a mero ruolo attanziale, fa del resto da contraltare al personaggio di Fred, autore di un delitto di cui però non ricorda nulla. La scissione fra il personaggio di Fred, personaggio che ha rimosso il proprio delitto, e Pete come personaggio che non riesce ad agire autonomamente, fa sì che possano essere interpretati come i due lati di un’unità semantica ormai non più possibile; la Spaltung che si apre fra i due può essere vista come la causa del ritrarsi del regista da questo tipo di relazione diretta fra soggettività e narrazione. Ora, se da un lato i ruoli maschili, per questioni figurali facilmente intuibili, rappresen-

tano la crisi dell'io narrante come soggetto del racconto ed enunciante, i ruoli femminili in *Lost Highway*, con il processo di progressiva semantizzazione figurale di euforia e disforia, rappresentano, per così dire, l'inizio di un "tu", enunciazione. Sono forme di figurazione tramite il quale il regista può distanziarsi dalle istanze semantiche dietro la narrazione e, a mano a mano che si va avanti nel rendere la sequenza anti-discorsiva, attraverso il meccanismo figurale che abbiamo spiegato, esse esonerano progressivamente il narratore dall'esigenza di semantizzare il film da solo, a favore di un modello di racconto di tipo emergenziale, che nasce cioè dall'interazione complessa fra narratore e narratario. C'è poi una terza figura che racconta l'esplosione della modalità narrativa di tipo greimasiano, basata sul soggetto: è il cosiddetto *Mystery man*, che nella nostra interpretazione gioca un ruolo di particolare interesse. Se da un lato in Fred e Pete si frantuma in due il ruolo fra soggetto come motore semantico della narrazione, e le istanze semantiche vengono esonerate dal dover innescare la narrazione, il personaggio del *Mystery man* rappresenta qualcosa di molto simile a quello che la tradizione critica e di matrice psicoanalitica chiamerebbe il 'grande altro', semantizzando figuramente, in modo ambiguo, il ruolo del narratore-regista ed il legame fra la narratività e la discorsività. Da adesso in poi c'è sempre qualcuno «che muove i fili» del racconto, una figura grottesca la quale permette di scindere il soggetto in una terza ipostasi, e che rappresenta il tradizionale legame fra il soggetto della narrazione e la discorsività. È interessante notare, proprio nell'ottica in cui ci siamo posti, che a mano a mano che il cinema di Lynch diviene antidiscorsivo, attraverso questo processo di esonero figurale che abbiamo codificato con i personaggi femminili, tutti i legami con la discorsività progressivamente passeranno in capo a figure grottesche come il *Mystery man*: è un modo per esonerare il soggetto enunciazione da tutte le implicazioni discorsive in cui incapperebbe se non esistesse la logica figurale di cui si è detto all'inizio.

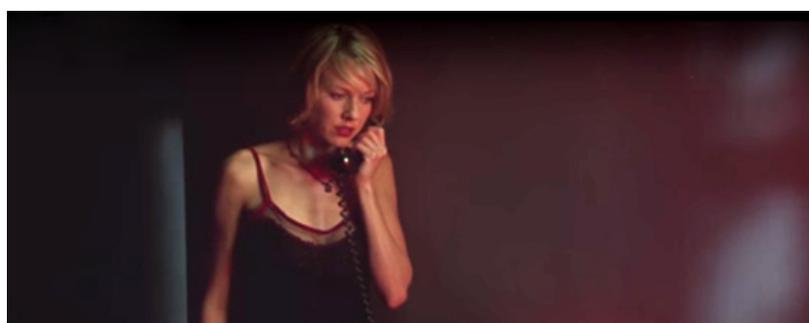
3.3. *Mulholland Drive*: complessità e intertestualità

Se ci sforziamo di pensare lo strettissimo legame formale esistente fra *Mulholland Drive* e *Inland Empire*, possiamo ricordarci la scena in cui Louise Bonner, una veggente che vive accanto a casa di Betty, ci annuncia che uno spirito guida si era presentato a casa delle due donne comunicando che c'era qualcuno nei

guai («someone in trouble»). Gli elementi della antropologia della narrazione che abbiamo introdotto all'inizio di questo lavoro ci spiegano del resto che la strategia formale che definiamo narrazione si instaura esattamente quando l'uomo comprende di avere la facoltà di trasformare il pericolo in rischio (Luhmann 1996). Il rischio differisce dal pericolo perché quest'ultimo è affidato alla complessità dell'ambiente, implicando l'impotenza dell'osservatore nei suoi confronti: il mondo che si dischiude alla sua esperienza in tutta la sua complessità, da un lato diventa minaccioso per la sua esistenza; dall'altro lato, però, se rappresentato non come un fatto statico, è gestibile e governabile. Secondo questa visione, vi è il passaggio dalla dimensione ontologica della realtà a quella funzionale: è qui che si innesta la questione, a mio parere dirimente, dello schema todoroviano del racconto ideale. Se da un lato infatti, come scrive John Pier, è giustamente imputabile a Todorov di aver semplificato eccessivamente il concetto di racconto piegandosi troppo rapidamente all'esigenza narratologica di spazializzare la narrazione, ciò non vuol dire che dobbiamo rimanere legati unicamente alla prospettiva emica di Herman di squilibrio ed equilibrio della sequenza come un fenomeno probabilistico, che deriva ovvero dal fatto che un tale tipo di intersequenzialità si verifica quando, come mostrato, aumenta la quantità di 'eventi inattesi' nel senso di Bruner. Se infatti è vero che in generale, il primo dei due tipi di intersequenzialità proposti da John Pier per descrivere la narratività come un sistema complesso è molto comune nel cinema che rappresenta la complessità, il *negative feedback* che caratterizza la sequenza todoroviana è appunto legato alla natura della narratività e del suo legame con l'ansia (Cometa 2017, 567; Odo Marquard 2007). Questa precisazione risulta decisiva per comprendere il nesso formale fra *Mulholland Drive* ed *Inland Empire*. Il *clash* estetico-semantico che caratterizza il primo dei due film e che ha fatto la sua fortuna critica è una contraddizione fra narrazione lineare e narrazione sequenziale che evidentemente lo connota. Dalla prospettiva ontogenetica che abbiamo scelto di avere nella nostra analisi, a sua volta, questa contraddizione è il segno di un conflitto fra i piani di articolazione mediale del film. Il *positive feedback loop* che tendenzialmente esperiamo quando percepiamo il film arricchendo la percezione della nostra ri-visione, è il segno che il rapporto fra le due modalità di espressione mediale in conflitto, quella visuale e quella lineare (legata, ad esempio alla scrittura). Come mostra l'esempio dei brillantini sul gilet di Betty. Il rapporto formale profondo fra *Mulholland Drive* e *Inland Empire* consiste per l'appunto nella necessità di trasformare il *positive feedback*

loop caratterizzato dal primo film, in cui le suggestioni ermeneutiche si moltiplicano incondizionatamente in modo entropico, in un sistema tale per cui i mondi, incassati l'uno dentro l'altro figuralmente, permettono di esonerare il soggetto narrante dalla complessità generata dal *clash* mediale implicito nella contraddizione fra narrazione lineare e narrazione sequenziale di *Mulholland Drive*. Servirà creare una narrazione sequenziale che renda conto della complessità figurale delle immagini dei due mondi sovrapposti, ma al contempo svolga anche la funzione di esonero dall'ansia generata dalle interazioni non lineari del film. In altri termini, Lynch non vuole perdere la complessità figurale a cui giunge con *Mulholland Drive*, ma ha bisogno di ripristinare le capacità di esonero proprie della forma del *récit idéal* todoroviano, che riequilibra uno stato di squilibrio generato dalla complessità dell'immagine.

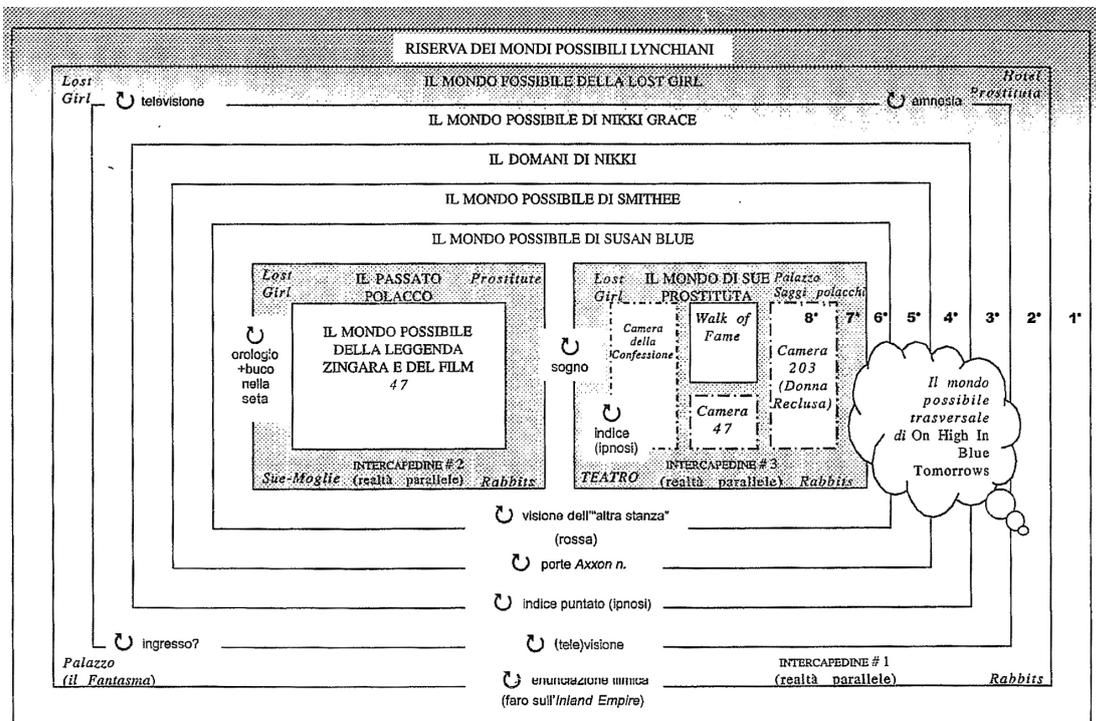
L'elemento di intertestualità figurale più interessante per comprendere questo nesso fra i due film in questione è proprio la figurazione della prostituta: in questo meccanismo formale infatti tale figurazione gioca un ruolo molto interessante. Registriamo, in primo luogo, che tale elemento di elaborazione figurale compare in entrambe le pellicole in momenti molto significanti. In *Mulholland Drive* la apparizione è volutamente meno in rilievo ma evidentemente suggerisce un orizzonte destinale per il personaggio:



È forse utile ricordare che l'infaticabile rete di ermeneuti lynchiani ha di recente complessificato l'interpretazione canonica del film, che vedrebbe il personaggio di Diane non solo come una donna che si risveglia da un sogno in cui trasfigura il suo fallimento come attrice e il fallimento di una relazione lesbica con Camilla Rhodes; ma anche come una trasfigurazione di un fallimento legato alla pratica del *casting couch*, la pratica hollywoodiana che consiste nell'ottenere ruoli in grosse produzioni in cambio di prestazioni sessuali. Seguendo questa interpretazione, Camilla sarebbe dunque una ipostasi sdoppiata del personaggio stesso, che avrebbe accettato compromessi molto duri di questo genere per ottenere il successo, per poi lasciare il suo *dopple gänger* dai capelli biondi, Diane, dalle stelle alla polvere. Che rilevanza ha questa posta figurale all'interno della nostra riflessione di carattere narratologico? Si badi che in *Mulholland Drive* l'elaborazione plastico-figurale della prostituta sfrutta lo stesso meccanismo narrativo che genera il *positive feedback* audiovisuale che abbiamo descritto nell'esempio del gilet di Diane. Ad una prima visione del film ci risulta poco evidente, confondente, l'ambivalenza plastico-figurale fra il personaggio di Diane e la prostituta a cui il Killer Joe sta offrendo una sigaretta. Ad una seconda visione lo spettatore intuisce chiaramente che si tratta di due persone distinte, il personaggio della prostituta con cui parla Joe e la protagonista del mystery con cui inizia *Mulholland Drive*. Solo quando l'occhio umano, dopo molteplici re-visioni del film, sarà in grado di raccogliere informazioni sufficienti quanto a complessità plastica dell'immagine, sarà in grado di ricostruire il nesso figurale fra la prostituta e Diane stessa, intuendo la differenza che c'è fra la forma di narrazione lineare dell'opera, che lascia smarriti per la sua contraddittoria irrisolvibilità, e la forma di narrazione di tipo sequenziale, che seduce e avvince lo spettatore grazie alla particolare attrattività dell'immagine e che crea una conturbante tensione semantica fra le poste figurali del film. L'assoluta singolarità estetica del film non ci deve distogliere dal fatto che *Mulholland Drive* è un film essenzialmente a trama tragica, e descrive, sostanzialmente, il percorso di una star (o aspirante tale) in declino. Vi è dunque una contraddizione fra la tensione semantica che si genera fra i due mondi, frutto di una modalità di narrazione sequenziale ma non lineare, e la nostra percezione inevitabilmente lineare della realtà: è in questa linea il riflesso formale della tragedia di Betty/Diane, il quale ci impedisce di intravederne a fondo la proiezione destinale. Fenomeno, questo, che è un riflesso a sua volta del valore figurale assegnato alla figurazione della prostituta; per come Lynch elabora tale concezione figurale,

essa arriva sempre sfuggente al nostro sguardo: sempre tra sequenze, le scene durano entrambe pochi secondi ed è dunque comprensibile che lo spettatore non vi presti attenzione all'interno di un film a così forte tensione attrattiva come *Mulholland Drive*. Eppure è proprio dalla moltiplicazione di senso di questa elaborazione figurale della prostituta, che troviamo in *Inland Empire*, la vera chiave d'accesso del nesso strutturale fra i due film, in grado di spiegarci anche, spero, i fittissimi richiami intertestuali fra di essi.

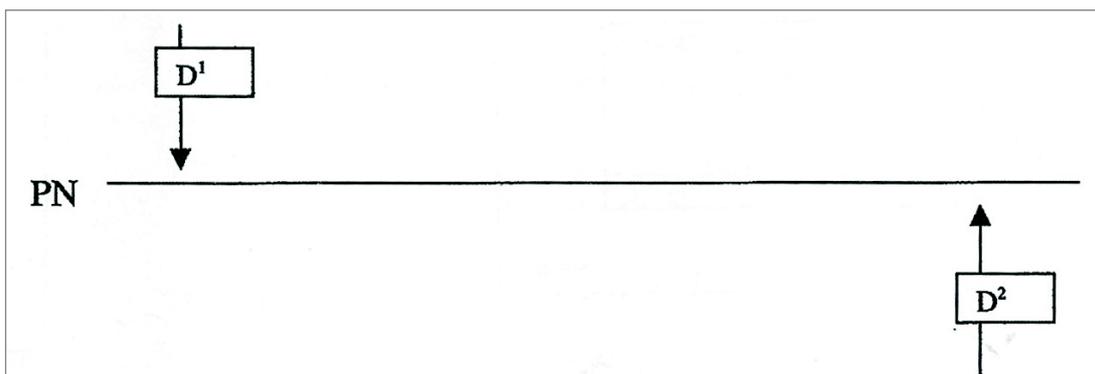
3.3. La mappa di *Inland Empire*



Se osserviamo la figura in cui sono mappati i sistemi di mondi incassati l'uno dentro l'altro, notiamo, nel mondo numero 2, una piccola area di passaggio: questa, fra altre, denominata nella mappa con il termine 'televisione', permette alla logica figurale del film di liberare da uno stato di misteriosa ipnosi e prigionia tutta una serie di personaggi intrappolati nell'universo di *Inland Empire*. Questa liberazione avviene una volta che il personaggio interpretato da Laura Dern è entrato all'interno della camera 47 dove libera un gruppo di conigli

antropomorfi. Nel corridoio antistante, incontra e uccide *Cramp*; questi non è altro che la terza ipostasi figurale, dopo *Mystery Man* e *The Cowboy*, della necessità di assorbire in un'elaborazione visiva grottesca la contraddizione, cui l'autore era pervenuto, fra istanza enunciazionale e istanza semantica del testo narrativo da un lato, e il nesso che, inevitabilmente, si instaura fra enunciazione e semantizzazione in un'idea discorsiva della narratività. Come *Mystery Man* e *The Cowboy*, anche *Cramp* è una figura grottesca che «muove i fili», viaggia fra i mondi e crea un'asimmetria all'interno della narrazione in grado di mettere in moto le istanze semantiche che la sospingono. La struttura composta mondi incassati secondo un criterio di complessità visuale è un modo di riequilibrare il *feedback loop positivo*, incontrollato e proliferante, che si crea nella tensione figurale e narrativo-sequenziale dei due mondi, contrapposti eppure semanticamente vicini, di *Mulholland Drive*. La forma sequenziale "ad arco" descritta da Todorov in *Poétique de la prose* è dunque qui riproposta, dal punto di vista dello studio filogenetico della narrazione, non semplicemente a causa della mera tendenza probabilistica cui è proclive la narratività secondo il modello cognitivo di Bruner, ma proprio per esonerare il fruitore della narrazione dalla complessità del feedback generato del medium filmico. Il rapporto fra *Mulholland Drive* e *Inland Empire*, dunque, può esser letto in modo analogo al rapporto che esiste tra intreccio (Syuzhet) e fabula in sede narratologica post-classica. L'intreccio infatti è pura complessità: in questo caso una complessità mediale e visuale, derivante dal fatto che in *Mulholland Drive* un medium dalla carica così prepotentemente presemiotica come il cinema sovrascrive il suo impatto sulla struttura lineare di altre espressioni modali montate all'interno dello stesso medium. In primo luogo, infatti, notiamo che la fabula si apre e si chiude, sostanzialmente, nel mondo che rappresenta il piano enunciazionale del film (il mondo numero 2), proprio ad indicare la volontà di organizzarla sulla base di tutta la superficie visuale narrabile. Un altro dato formale – di carattere anche questa volta non intertestuale, ma strutturale, per comprendere ciò – è la maniera peculiare con la quale sono percorsi i mondi di *Inland Empire*: il film inizia nell'universo di Nikki che, dopo un viaggio all'interno di vari universi inscatolati l'uno dentro l'altro, riemerge, dopo l'omicidio di *Cramp*, nel mondo di cui era protagonista inizialmente. Questo modo di rielaborare la forma del *feedback loop* negativo permette idealmente di ripensare la sequenza todoroviana facendo in modo che la complessità del mondo più ampio di tutti sia progressivamente esplorata nei mondi successivi. Attraverso

il sistema dei mondi incassati, l'esplorazione della complessità delle immagini filmiche è comunque garantita, e il personaggio di Nikki Grace, null'altro che (come Betty) espediente figurale per esonerare l'io narrante dall'investimento semantico sulla fabula attraverso un "tu" enunciazionale, compie un percorso fra i mondi di *Inland Empire* che Basso Fossali rappresenta con questa figura:



Nikki/Susan Blue/Sue prostituta, a seconda del nome che assume il personaggio interpretato da Laura Dern, attraversa l'universo diegetico (PN, ovvero piano della narrazione) di *Inland Empire* due volte e nei due sensi opposti, definendo il percorso rappresentato dalla forma arcuata di equilibrio, squilibrio e riequilibrio rappresentata dal piano narrativo, secondo lo schema di esonero figurale che ormai abbiamo imparato a conoscere. Tuttavia, una volta che si è rotto il nesso discorsivo e oppositivo fra tensione euforica e disforica – in *Lost Highway* – per compiere il percorso di esonero della complessità, Nikki deve diventare Susan Blue, una variazione plastico-figurale delle istanze euforiche del suo antecedente Betty (dove Blue sta per triste, mescolando euforico e disforico). I mondi incassati l'uno nell'altro che riemergono, assieme al personaggio di Nikki, sul piano enunciazionale del film permettono di completare la seconda parte della forma dell'esonero insita nel modello del *récit idéal* todoroviano: anche in questo caso senza rinunciare, di fatto, ai progressi compiuti nella rielaborazione della sequenza narrativa alla luce della complessità figurale della narrazione postmoderna, che è il vero interesse dell'autore.

Altri elementi di intertestualità fra *Mulholland Drive* e *Inland Empire*, in tal modo, acquisiscono una certa sostanza. Ci riferiamo in primo luogo alla elaborazione figurale della prostituta, che compare all'inizio del film in una lugubre stanza d'albergo e poi ricompare nei panni di Laura Dern, nel mon-

do possibile numero 7, fra i più interni, prima dell'ingresso nella stanza 47. Questo segnale intertestuale è un chiaro riferimento all'evoluzione, a partire da *Mulholland Drive*, della struttura della fabula. Se, infatti, interpretiamo *Inland Empire* in termini di "scioglimento" della complessità figurale della sequenzialità di *Mulholland Drive*, intesa come un *feedback loop* positivo, la figura della prostituta acquisisce un senso. Inserendo la figura della prostituta all'inizio del sistema di mondi (addirittura in un mondo che precede l'enunciazione del film interpretato da Nikki) e al contempo anche nel mondo numero 7, il mondo di Sue prostituta, il regista ci vuole segnalare figuramente che, attraversando la complessità dei mondi incassati l'uno dentro l'altro si "rompe l'incantesimo", che, per così dire, nella sequenzialità narrativa del film precedente, "bloccava" il personaggio di Diane in questo ipotetico destino. D'altro canto, questa idea della complessità dell'immagine da indagare, facendone emergere il potenziale figurale altrimenti bloccato in un *feedback loop* positivo, cioè in un insieme di suggestioni complesse prive di uno sbocco narrativo,⁷ è tematizzato in entrambi i film dove il rapporto fra complessità dell'immagine e narrazione è più evidente. In *Mulholland Drive* si dice che è «tutto registrato», e tutto deve ripetersi sempre uguale a sé stesso, in *Inland Empire* la prima forma di enunciazione è un radiodramma che salta sulle linee di un grammofono rotto, ad indicare che il film è un tentativo di ricostruire una sequenzialità che altrimenti "girerebbe a vuoto": ciò si collega a quanto scrive Herman quando spiega il ruolo dell'*event sequencing*, che restaura i vuoti cognitivi del rapporto fra figurazione e azione. Anche la sequenza della morte di Diane, che viene prefigurata nel sogno riproducendo la medesima posa plastica con cui avverrà nella realtà, è un segno dell'ineluttabilità del destino di questo personaggio. In *Inland Empire*, l'analogo figurale impersonato da Laura Dern trasforma questa 'doppia morte' in una performance cinematografica, diventando un collettore fra due mondi, quello di Sue-prostituta e quello dell'enunciazione filmica; altro segno del tentativo di sciogliere l'intreccio di *Mulholland Drive*.

C'è poi il ruolo dei conigli. Già Basso Fossali spiega che i conigli rappresentano figuramente una difficoltà pulsionale (sono selvaggi, da addomesticare) (Basso Fossali 2008, 436). Il fatto che vengano liberati con la morte di *Cramp*, indica, nel modo più esplicito, che il regista attribuisce a questa pratica narra-

7 Utile ricordare il titolo di una raccolta fotografica pressoché coeva a *Inland Empire*, dal titolo *Small Stories*, che lavora anch'essa, come il film, sulla plasticità e sulla texture visuale.

tiva di tipo musicale, esemplificata da *Inland Empire*, una funzione catartica; anche questo in linea con le teorie della narrazione più recenti. Ma la cosa più importante riguardo a questo elemento figurale è anche in questo caso, il richiamo intertestuale con *Mulholland Drive*. Anche in questo film vengono infatti evocate delle figure animali, si tratta del canguro pugilatore che un ex inquilino teneva nel cortiletto di Coco; c'è poi il cane del vicino Wilkins, anche questo un animale indisciplinato, che lascia i suoi bisogni sul prato.

Ciò che importa per il nostro discorso è che, esattamente come avviene con l'elaborazione figurale della prostituta, si tratta di un segnale del passaggio dello scioglimento della *Syuzhet* di *Mulholland Drive*. Ci informa Luca Malavasi, infatti, che il personaggio di Wilkins nella originaria versione pilota di questo film (Malavasi 2008, 209) doveva (presumibilmente assieme ai suoi animali) avere un ruolo ben più ampio. Non è un caso, dunque, che nella mappa di *Inland Empire* i conigli si trovino nella "casa accanto" alla stanza 203, dove vive anche la "donna reclusa", prima delle figure umane liberate dall'omicidio di Cramp; così come gli altri animali trovavano nella casa accanto al personaggio di Betty, in un universo in cui la sua particolare elaborazione figurale, intrappolata in un universo lineare, non poteva trovare compimento in altro che nella tragedia. Il rapporto fra fabula e intreccio che lega le elaborazioni cognitive dei mondi di *Mulholland Drive* con i mondi di *Inland Empire* libera le potenzialità narrative del medium filmico, portando le competenze cognitive necessarie a narrare ad una forma adeguata alla complessità evocata da questo particolare medium.

Bibliografia

- Abbott, Porter. 2008. "Narrative and Emergent Behavior". *Poetics Today* 29, no. 2: 227-244.
- Basso Fossali, Pierluigi. 2008. *Interpretazione fra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*. Pisa: ETS.
- Bertetto, Paolo. 2015. "Il cinema di David Lynch. L'enigma e l'eccesso." In *David Lynch*, a cura di Paolo Bertetto, 201-236. Venezia: Marsilio.
- Bruner, Jerome. 1996. "The Culture of Education." Cambridge, MA diss., Harvard University Press.
- Caracciolo, Marco. 2014. *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*. Berlin and Boston: de Gruyter.
- Cometa, Michele. 2017. *Perché le storie ci aiutano a vivere, la letteratura necessaria*. Milano: Raffaello Cortina.
- Dusi, Nicola. 2019. "Tra Lynch e Bacon, visibile, sensibile e figurale." In *David Lynch. Mondi intermediali*, a cura di Nicola Dusi e Cinzia Bianchi, 79-106. Milano: Franco Angeli.
- Gehlen, Arnold. 2020. *L'uomo, la sua natura e il suo posto nel mondo*. Milano: Mimesis.
- Grishakova, Marina. 2013. "Complexity, Hybridity, and Comparative Literature." In *CLC Web: Comparative Literature and Culture* 15, no. 7: 1-9. <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2379&context=clcweb>
- Grishakova, Marina, e Maria Poulaki. 2019. *Narrative complexity: Cognition, Embodiment, Evolution*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Gallese, Vittorio. 2017. "Neoteny and social cognition, a neuroscientific perspective on embodiment." In *Embodiment, Enaction, and Culture: Investigating the Constitution of the Shared World*, a cura di Christoph Durt, Cristian Fuchs e Thomas Thewes, 309-331. Cambridge: The MIT Press.

- Greimas, Algirdas. 2000. *Semantica strutturale*. Milano: Booklet, 2000.
- Herman, David. 2009. *Basic Elements of Narrative*. London: Wiley-Blackwell.
- Kiss, Miklos, e Willemsen, Stephen. 2016. *Impossible Puzzle Films a Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema*. Edimburgh: Edimburgh UP.
- Niklas Luhmann. 1998. *Sociologia del rischio*. Milano: Mondadori.
- Ryan, Marie Laure 2010. "Cognitivism and Narratology: A Problematic Relationship." *Style* 44, no.4: 469-495.
- Maquard, Odo. 2007. *Compensazioni. Antropologia ed estetica*. Roma: Armando.
- Malavasi, Luca. 2008. *Mulholland Drive*. Torino: Lindau.
- Mithen, Stephen. 1996. *The Prehistory of Mind: A Search for the Origins of Art, Religion, and Science*. London: Phoenix.
- Passalacqua, Franco, e Pianzola, Federico. 2016. "Epistemological Problems in Narrative Theory: Objectivist vs. Constructivist Paradigm." In *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, a cura di Raphaël Baroni e Françoise Revaz, 195-217. Columbus: The Ohio State UP.
- Pier, John. 2017. "Complexity: a paradigm for narrative?" In *The Emerging Vectors of Narratology*, in *Narratologia*, a cura di Per Krog Hansen, John Pier, Philippe Roussin, e Wolf Schmid no. 57, 533-565. Berlin and Boston: De Gruyter.
- Pike, Kenneth Lee. 1982. *Linguistic Concepts: An Introduction to Tagmemics*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Pravadelli, Veronica. 2012. "Postmoderno e nuova spettatorialità." In *Il cinema e le emozioni, Estetica, espressione, esperienza*, a cura di Giorgio de Vincenti e Enrico Carocci, 379-399. Roma: Fondazione EntedelloSpettacolo.
- Tomilinson Gary. 2013. "Evolutionary Studies in the Humanities. The Case of Music." *Critical Inquiry* 39: 674-75.

Tomilnson, Gary. 2005. *A Million Years of Music. The Emergence of Human Modernity*. New York: Zone Books.

Sternberg, Meir. 2011. "Reconceptualizing Narratology. Arguments for a Functionalist and Constructivist Approach to Narrative." *Entnymema* 4: 35-50.

Luca Marangolo è dottore di ricerca in Letterature Compare e docente a contratto di storia della critica letteraria presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Ha pubblicato saggi e interventi su letteratura e visualità, sul romanzo e sulla letteratura moderna e contemporanea, e ha partecipato a diversi progetti di ricerca. È stato inoltre Visiting scholar all'Università della California, Berkeley.

statu**S**quaestionis•
language**q**text culture•

RECENSIONI

Simonetta de Filippis (a cura di), *William Shakespeare e il senso del comico*. Napoli, Unior Press, 2019, 320 pp.

Con le sue commedie Shakespeare porta il comico a un livello superiore tanto da potersi misurare con i grandi generi della tragedia e dell'epica. Già nel 1598, infatti, Francis Meres paragona il drammaturgo a Plauto e Seneca e afferma che "Shakespeare among ye English is the most excellent in both kinds [i.e. comedy and tragedy] for the stage" (Allen 1933, 282r). Da sempre la commedia è genere duttile e flessibile e il teatro shakespeariano utilizza questa fluidità nelle forme, nei personaggi e nei linguaggi come potente stimolo di sperimentazione, ma anche di riflessione sulla realtà. Ne è una testimonianza la prima suddivisione delle opere drammatiche nel First Folio del 1623, che include tra le commedie anche drammi come *Measure for Measure* o *The Merchant of Venice*, successivamente definiti *problem play* e *dark comedy* per i toni di cupezza e le note tragiche che si allontanano dalle convenzioni della commedia cosiddetta romantica. Allo stesso modo, *The Tempest* e *The Winter's Tale* hanno poi trovato una definizione più appropriata nel termine romance.

È sulla base di questi presupposti che il volume curato da Simonetta de Filippis legge l'energia creativa del comico shakespeariano e la sua capacità di riflettere la complessità sia della natura umana sia del reale. I contributi raccolti nel volume hanno origine dal convegno William Shakespeare e il senso del comico, organizzato dall'Università degli studi di Napoli "L'Orientale" nel 2019. Due giornate di studio pensate come approfondimento per gli studenti di Letteratura inglese, ma anche come occasione per suscitare un dibattito stimolante e un confronto scientifico. L'obiettivo del lavoro, evidenziato nelle pagine introduttive, è quello di permettere una più ampia riflessione sul valore intrinseco della commedia e sulla capacità di trasformazione del canone shakespeariano fino ai giorni nostri in un clima di scambio e collaborazione tra giovani studiosi e anglisti. Tra i molti meriti di questo volume c'è quello di fornire una bussola di riferimento per l'esplorazione

delle forme e dei significati mutevoli del comico e di offrire spunti efficaci anche per la didattica.

Il libro partecipa a un rinnovato interesse della critica shakespeariana nei confronti del genere della commedia che, negli ultimi anni, ha prodotto diversi studi, tra cui *The Oxford Handbook of Shakespearean Comedy* (2018), a cura di Heather Hirschfeld e *Shakespeare's Comedies: A Very Short Introduction* (2016) di Bart van Es. Il volume di de Filippis contribuisce a rinvigorire la produzione scientifica italiana attraverso un quadro ampio ed efficace di visioni e prospettive sulla forma della commedia e sul genere comico. I contributi si articolano in quattro sezioni riproponendo le diverse sessioni di lavoro del convegno, analizzando prima il significato, poi le forme e i linguaggi, infine la messa in scena e le rappresentazioni teatrali del comico shakespeariano.

La prima sezione si apre con un saggio della stessa curatrice dal titolo, “William Shakespeare e il senso del comico. La commedia come terreno di sperimentazione”. Centro focale dell’analisi di de Filippis è la difficoltà di definire il genere commedia, motivata in primo luogo “dalla sua complessità come specchio della vita in tutte le sue sfaccettature e ambiguità” (21). L’autrice ammonisce che non si deve pensare alla commedia come limitata al puro divertimento, piuttosto come rappresentazione della vita vera in tutte le sue sfumature di suoni e colori. La commedia shakespeariana porta in scena la complessità della vita come fonte inesauribile per la sperimentazione teatrale. Il comico in Shakespeare trae spunto dalla varietà della vita e arricchisce il genere di nuovi linguaggi, nuove modalità e strategie che si realizzano attraverso temi quali la perdita e la ricerca dell’identità, gli espedienti teatrali come il *play-within-the-play*, le soluzioni di apertura e chiusura delle commedie, la commistione di generi, la funzione dei luoghi e dei personaggi. In uno scambio continuo tra la natura teatrale della vita e il palcoscenico come specchio della realtà, il mondo comico di Shakespeare si pone non soltanto come terreno di sperimentazione della forma, ma anche come strumento di riflessione sulle relazioni sociali, politiche e interpersonali dell’uomo moderno.

Sulla scorta del contributo precedente, anche lo studio di Laura Di Michele, “Il comico shakespeariano tra ambivalenza e mutevolezza” è dedicato al senso di fluidità e trasformazione del comico. Due sono i nuclei concettuali che, secondo l’autrice, evidenziano il carattere duttile e controverso del comico shakespeariano. Da una parte, “la nozione sociologica e psicologica di ‘ambivalenza’” (Ibid.: 41) che sfrutta tanto le posizioni e le differenze sociali quanto

le strategie teatrali come il *play-within-the-play*. L'analisi di questo aspetto si concentra sul testo di *The Taming of the Shrew*, nel quale il senso del comico si snoda attraverso l'ambivalenza nel travestimento dei ruoli, tra l'ordine e il disordine dei comportamenti sociali che coinvolgono la realtà quotidianamente bassa di Sly e quella rarefatta letteraria del mondo aristocratico. Dall'altra, il concetto di matrice ovidiana e spenseriana di 'mutevolezza' che definisce il carattere in divenire delle strutture drammaturgiche e dei linguaggi della commedia shakespeariana. In *Love's Labour's Lost*, per esempio, l'ambivalenza e la mutevolezza si manifestano nella "conflittualità fra retorica e anti-retorica del linguaggio d'amore" (Ibid. 51). Il lavoro si conclude con un interessante sguardo alla contemporaneità attraverso il progetto teatrale Shakespeare in Kabul del 2005. L'autrice dimostra come il successo della messinscena afghana di *Love's Labour's Lost* dipenda anche dall'ambivalenza e dalla mutevolezza della sperimentazione shakespeariana che permettono alla commedia di adattarsi alla storia e alle tradizioni afghane, dando voce a un mondo completamente altro rispetto a quello elisabettiano.

Aggiungendo un'ulteriore tessera alla terminologia del comico in Shakespeare, Lorenzo Magno nel suo saggio, "Il comico come controdiscorso del comico", indaga la distinzione tra il ruolo del *fool* e quello del clown. A differenza del *fool*, il clown non è un personaggio ma un ruolo attorico con determinate caratteristiche – tra cui la dimensione iconica e gestuale, il gioco verbale – che si applicano a diversi tipi di personaggi. La presenza del clown, perciò, non si lega a nessun genere particolare, migra bensì dalla commedia alla tragedia costruendo un vero e proprio "controdiscorso", legato spesso al tema della morte, come accade nell'esempio eclatante dei becchini di *Hamlet*. In quest'ultimo caso, come anche in *Macbeth*, Mango sostiene che il clownesco conduce a un autentico "trionfo della morte" (Ibid.: 79).

Nella seconda sezione gli autori dei diversi contributi rileggono testi e personaggi comici del mondo shakespeariano attraverso una varietà di nuove prospettive e teorie. In "La commedia radicale *The Merchant of Venice*: la libbra di carne, l'anello di Leah e l'ideologia mercantile", Anna Maria Cimitile mette bene in luce come la critica all'ideologia mercantile emerga nella forma della commedia. Prendendo il calco dal celebre studio di Jonathan Dollimore, *Radical Tragedy* (1984), l'autrice definisce il play una 'commedia radicale', ossia un dramma che "[interroga] le credenze prevalenti [...] radicale nel senso che va alla loro radice e anche nel senso che le sradica" (Ibid.: 96). I due frammenti

della “libbra di carne” e dell’“anello di Leah” rivelano gli aspetti negativi e pericolosi del mercantilismo, in quanto rappresentazione di una società nella quale tutto è eccessivamente e legittimamente ridotto a merce di scambio. Se Shylock è stato inteso come espressione delle storture e delle ipocrisie della società mercantile, Cimitile propone un’altra lettura dell’ebreo usurario in quanto soggetto che incarna una critica radicale alla stessa logica mercantile. Nella battuta di Shylock sull’anello di Leah “I would not have given it for a wilderness of monkeys” (III.1.113), il personaggio dell’ebreo usuraio mostra, attraverso l’eccesso, di essere “il vero donatore, colui che distingue tra dono e commercio perché sa che non tutto può essere investito dalle logiche dello scambio, della circolazione e del profitto” (Ibid. 110). Eppure, l’anello di Leah rivela paradossalmente la sua inattuabilità, proprio perché in eccesso rispetto alla circolazione di oggetti e parole. Forse anche per questo motivo, conclude l’autrice, resta quasi un senso di insoddisfazione davanti al finale giocoso della commedia.

Nel suo saggio, “Tra farsa e commedia. L’antropologia patriarcale di *The Taming of the Shrew*”, Rossella Ciocca dà spazio all’analisi dei rapporti tra identità di genere e potere nell’Inghilterra elisabettiana, rileggendo la commedia shakespeariana nell’ottica dei *gender studies*. La bisbetica domata ingloba al suo interno un sistema ideologico e culturale, espressione di un microcosmo rurale anglosassone nel quale esistevano una serie di riti e aneddoti esemplari attraverso i quali la comunità esercitava un controllo patriarcale su comportamenti femminili giudicati devianti e amorali. Forme pubbliche punitive, come il *carting* o lo *skimmington* ride, sono una traccia verbale nella commedia che rimangono come una sorta di memoria spettrale. A questo lontano sostrato popolare, sebbene non troppo remoto nel tempo e nella geografia, si legano le vicende di Caterina e Petruccio. Il retroterra patriarcale non ha soltanto una funzione sanzionatoria, ma anche propedeutica: come ben spiega Ciocca, nell’atmosfera festiva della commedia “si esplica la messa in discussione e quasi la decostruzione del modello non senza eliminarne però le tracce che restano a memoria di un passato ancora vicino e inquietantemente evocativo” (Ibid.: 126). La strategia modernamente decostruttiva del comico permette così che il testo possa aprirsi continuamente a nuove interpretazioni e scelte registiche.

In un’ottica lacaniana, il contributo di Giuseppe De Riso, “I ‘luoghi’ del desiderio e riconfigurazioni dello sguardo in *A Midsummer Night’s Dream*”, approfondisce la relazione esistente tra lo sguardo e il luogo. Lo spostamento da un luogo all’altro, in questo caso da Atene al bosco magico e di nuovo ad

Atene, alimenta la dimensione affettiva dello sguardo aprendo la strada a “inedite percezioni identitarie” (Ibid.: 136). Le riconfigurazioni visive dovute alle trasposizioni fisiche dei personaggi maschili e femminili provocano mancati riconoscimenti ed errori di valutazione che li conducono a una dimensione pseudo-onirica nella quale essi esplorano, in senso lacaniano, versioni altre del proprio sé. Nella forma della commedia, Shakespeare sperimenta forme alternative di conoscenza che coinvolgono lo spettatore prima ancora dei protagonisti. È lo spettatore che, senza cambiare il suo posto, fa esperienza nella superficie riflettente dei luoghi di una mutata percezione del desiderio, dell’eros e infine di sé stesso.

Lo studio di C. Maria Laudando, “Da Falstaff a Yorick. Il corpo e il fantasma della vis comica shakespeariana”, si sofferma sulla ingombrante presenza scenica e verbale di uno dei personaggi più celebri del canone shakespeariano, il cavaliere Sir John Falstaff. Attraverso il suo linguaggio comico, ricco di giochi di parole, Falstaff opera come elemento straniante all’interno della materia epica dei drammi storici. Simile a un re burla del Carnevale, Falstaff rappresenta una forza trasgressiva nei confronti della regalità e, più in generale, della vita. Alla luce del *new historicism*, Laudando richiama la complessa matrice storica del personaggio in rapporto a Sir John Oldcastle, portando alla luce un originale dettaglio che lega la caratterizzazione linguistica di Falstaff e il linguaggio satirico e irriverente presente in alcuni pamphlets puritani e che diventerà tratto distintivo dei cosiddetti *Falstaff Plays*. La spiccata vis comica di Falstaff si caratterizza, dunque, da una parte per le sue incredibili doti clownesche, che ricordano i ruoli comici di Dick Tarlton e William Kemp, dall’altra per la sua spiccata personalità metamorfica e umorale che permette la continua reinvenzione performativa del sé in un mondo che repentinamente cambia.

Il contributo di Bianca Del Villano, “La retorica della (s)cortesía in *As You Like It*: una proposta di analisi pragmatica dei discorsi di Touchstone”, apre la terza sezione del volume dedicata ai linguaggi del comico. L’autrice si concentra sul linguaggio comico di *As You Like It* basandosi sulla metodologia della pragmatica storica, una disciplina che utilizza tra diversi modelli anche il teatro di Shakespeare per ricostruire il linguaggio parlato nel Rinascimento. Alla luce degli studi sul linguaggio dell’(im)politeness (Brown e Gilman 1989; Kopytko 1995), che nell’Inghilterra *early modern* si profila essere una strategia linguistica per la scalata sociale, Del Villano esamina ampiamente i discorsi di Touchstone come paradigma dei comportamenti verbali del tempo. In quanto *fool*,

Touchstone adotta modalità e tattiche discorsive come, per esempio, la cortesia strategica e la retorica dell'inversione per colpire o difendersi dai propri interlocutori. Il ricorso alla *crafty politeness* e all'inversione attiva con Touchstone un metadiscorso che fa emergere non soltanto le pratiche verbali del tempo ma anche le ipocrisie di ruolo nascoste dietro lo statuto cortese.

L'attenta analisi linguistica di Angela Leonardi in "Oscillazioni del comico in *Twelfth Night*" riporta alla luce, sulla scia dei primi interventi del volume, le potenzialità e le ambiguità della commedia shakespeariana. L'intento del contributo è individuare le declinazioni del comico in tutte le sue varietà espressive, dall'allegria più spensierata all'umorismo quasi tragico, attraverso il *close reading* degli scambi verbali e gestuali tra Ser Toby Belch e Ser Andrew Aguecheek, delle battute malinconiche di Feste e della crudele beffa ai danni di Malvolio nella commedia matura *Twelfth Night*. Particolare attenzione è dedicata a Feste, personaggio ormai vecchio e malinconico, la cui comicità in declino ricorda per consonanza visiva e psicologica l'immagine di Amleto con in mano il teschio del buffone Yorick, quest'ultimo simbolo di un passato felice come un tempo lo era anche Feste. Nella sua crisi di comicità, Feste rappresenta il *fool* saggio in mezzo a un'umanità folle, il cui corrispettivo iconografico potrebbe essere incarnato dal misterioso buffone in *La nave dei folli* di Hieronymus Bosch. Infine, la comicità di *Twelfth Night* si fa sempre più crudele e inquietante attraverso la cupa burla ai danni dell'austero moralista Malvolio. E tuttavia, sottolinea Leonardi, ancora più pungente è l'ironia della vita reale: la minaccia di Malvolio, "I'll be revenged on the whole pack of you!" (V.1.63) si concretizzerà con la decisione dei puritani come lui di chiudere i teatri nel 1642.

Il saggio di Aureliana Natale, "Il Co-mix shakespeariano: codici, generi e linguaggi tra parole e immagini", indaga i linguaggi della commedia di Shakespeare da una prospettiva transmediale nel fumetto Disney, nel manga giapponese e nella saga Sandman di Neil Gaiman. La premessa teorica sottesa all'incontro tra Shakespeare e i fumetti si basa sulla adattabilità e sulla complessità tanto del genere commedia quanto del linguaggio del fumetto. Il comic, in quanto oggetto, ha conosciuto negli anni una progressiva drammatizzazione della narrazione, affiancata da una maggiore introspezione dei personaggi e una complessità del linguaggio, che ha assunto toni più filosofici e contenuti esistenziali. Così come il fumetto ha assunto la forma più complessa del *graphic novel*, anche le riscritture della commedia shakespeariana hanno raggiunto una densità testuale e una fluidità, tali da rendere più sfumata e labile la distinzio-

ne tra i generi, come si vede in alcune trasposizioni shakespeariane. Il fumetto Disney *Paperon Bisbeticus Domato*, per esempio, gioca sulla giustapposizione, a volte parodica, tra la trama shakespeariana e la presenza di elementi metanarrativi sul periodo per creare un dialogo tra il mondo shakespeariano e quello contemporaneo. La collana Manga Shakespeareares rappresenta non soltanto un esperimento transmediale, ma è divenuto anche un utile strumento didattico sia in Giappone sia in Gran Bretagna per avvicinare il pubblico più giovane al canone shakespeariano. La saga *Sandman di Neil Gaiman*, infine, evidenzia l'inesauribile fluidità della materia shakespeariana che, come lo spirito di Ariel, è in grado di trasformarsi e ibridarsi in nuovi codici e linguaggi.

“Cymbeline: un romance storico” di Antonella Piazza presenta in maniera inedita la presenza di diversi generi nella commedia shakespeariana, in particolare nei romances, non come a una commistione bensì come a un percorso di transizione dalla tragedia a una nuova commedia. Laddove i romances mostrano una “riparazione ‘comica’ dell’entropia tragica” (Ibid.: 224), *Cymbeline* rappresenta lo scioglimento comico della tragedia di King Lear. Mentre nella tragedia Cordelia è vittima della cecità patriarcale che blocca la successione generazionale, Imogen è in grado di liberarsi sia dalla pulsione incestuosa del padre sia dalle ossessioni possessive del marito. Il dramma propone una reinvenzione del modello patriarcale non soltanto in chiave psicologica, ma anche storico-politica. *Cymbeline* salda la commedia con le *histories* e i *Roman plays* offrendo una risoluzione felice delle questioni politiche tra la Britannia e Roma. Quest’ultima è presentata in due età antitetiche. Da una parte, la corrotta Roma papista italianata, dall’altra, la Roma augustea che permette la pace e che, attraverso il processo di *translatio imperii*, è immagine della Britannia di *Cymbeline* grazie all’azione risanatrice della figlia Imogen, nonché anello di congiunzione con la monarchia di Giacomo I.

La quarta e ultima sezione del volume, dedicata alle produzioni teatrali del comico, si apre con il saggio di Roberto D’Avascio, “La ricetta del comico: La dodicesima notte nella rivisitazione di Laura Angiulli”, che ricostruisce l’intenso lavoro di drammaturgia della regista e direttrice della compagnia Galleria Toledo di Napoli. Come ricorda D’Avascio, *La dodicesima notte* è stata definita da Harold Bloom la migliore tra le commedie di Shakespeare (2001, 145), poiché in essa sembrano confluire le commedie precedenti, essendo attraversata da uno spirito comico assolutamente libero, fuori da ogni ordine. Non è un caso che le vicende si svolgano in un contesto geografico insolito rispetto alle trame

di ambientazione mediterranea: l'Illiria si pone come spazio sconosciuto, fantasticamente "fuor di sesto", abitato da personaggi caratterizzati da altrettanta instabilità che si muovono con apparente disordine e gioiosa libertà. La ragione di questo gioioso/giocoso stato confusionale nel quale vivono i personaggi è determinata dalla passione e dall'eros. "Tale libido teatrale", spiega D'Avascio, "si concretizza in maniera di racconto amoroso attraverso la presenza fisica della parola" (261). Proprio in questa direzione si muove l'elaborazione drammaturgica di Laura Angiulli che, nella sua ricerca scenica, giunge al comico shakespeariano attraverso un lavoro di riduzione e di essenzialità dello spazio e della messa in scena fino ad avvicinarsi a un purissimo teatro di parola. Dopo aver allestito *La bisbetica domata*, *Il mercante di Venezia* e *Misura per misura*, nel 2018 Laura Angiulli porta in scena *La dodicesima notte*. L'azione della commedia, come nel teatro elisabettiano, avviene in uno spazio vuoto nel quale prendono corpo il movimento e la parola degli attori attraverso un sofisticato disegno scenico realizzato dalle luci e dagli effetti sonori. Al fine di restituire il senso del comico shakespeariano fatto di una sostanza tutta umana, Angiulli cambia radicalmente la scena finale, concludendo la commedia con Orsino che sente di nuovo la dolcissima melodia iniziale. Un richiamo al piacere continuo che soltanto l'arte e il gioco teatrale possono continuamente rinnovare.

La figura di Falstaff torna nello studio di Annamaria Sapienza, "Il viaggio di Falstaff: transcodificazione di un personaggio", che indaga in una nuova prospettiva transmediale la vicenda teatrale del personaggio nel passaggio dal testo teatrale shakespeariano al melodramma di Giuseppe Verdi su libretto di Arrigo Boito (1893) e alla realizzazione cinematografica scritta, diretta e interpretata da Orson Welles (1965). Il passaggio attraverso generi e codici diversi testimonia l'efficacia e la vitalità di questo ruolo, uno dei più riusciti della fantasia di Shakespeare, che continua ad essere interpretato e rivisitato nel corso dei secoli. La presenza di Falstaff è rintracciabile non soltanto nella storia inglese, nella figura del cavaliere Sir John Oldcastle, ma anche nella tradizione classica (Plauto e Terenzio) e rinascimentale (*Il Fedele*, commedia erudita di Alvise Pasqualigo). Se nei drammi storici (nelle due parti dell'Enrico IV e nella citazione presente nell'Enrico V), la vicenda personale di Falstaff si integra con la figura presente nella cultura inglese ed europea, il personaggio subisce una sottile metamorfosi in *Le allegre comari di Windsor* diventando oggetto di scherno e perdendo la sua proverbiale impertinenza. Nella natura più malinconica di Falstaff emerge la qualità multiforme del comico shakespeariano che, in uno stes-

so personaggio, acquista toni e sfumature a seconda dei diversi generi. Il saggio si conclude con una riflessione sulla transcodificazione di Falstaff dal libretto di Boito, inteso a cogliere la mescolanza di grottesco e sublime nel personaggio del militare tracotante e licenzioso, al *Falstaff: Chimes at Midnight* di Welles, nel quale il lato comico del personaggio e i suoi difetti di cialtrone truffaldino, dedito al vino, sono stemperati da un'ingenua bonarietà tale da renderlo uno spirito sostanzialmente positivo al quale rivolgere una certa indulgenza. Pur nella reinvenzione del codice espressivo in diverse epoche, il paradigma shakespeariano rimane invariato rivelando così la grandezza comica e la perfezione che Shakespeare ha saputo conferire a questo personaggio.

La sezione si conclude con la disamina delle messe in scena di *Sogno di una notte di mezza estate*. Nel contributo, "Mettere in scena il mondo onirico. Il *Sogno di una notte di mezza estate* nelle produzioni del Teatro dell'Elfo", Paolo Sommaio evidenzia innanzitutto le analogie tra il teatro e la dimensione onirica della commedia. La consonanza tra sogno e teatro si può cogliere in primo luogo sul piano di un'esperienza intensa e del 'qui e ora' che si realizza entro i confini della sfera sensoriale e psichica. Entrambi inoltre avvengono in una condizione oltre la soglia del diurno e del quotidiano, da qui l'effetto perturbante. L'autore prosegue tracciando la storia delle produzioni artistiche di *Sogno di una notte di mezza estate* realizzate dalla compagnia milanese del Teatro dell'Elfo a partire dall'allestimento di Gabriele Salvatores nella stagione teatrale 1981-82, in versione musical rock-punk, fino alla più recente regia di Elio Capitani tra il 2016 e il 2018. La versione di Salvatores, spiega Sommaio, utilizza suoni, colori e registri recitativi per mettere in risalto l'opposizione tra il giorno, il mondo ordinario e la razionalità, da una parte, e la notte, gli istinti trasgressivi e i desideri inconsci dall'altra. Nella sua prima versione del 1988, Elio de Capitani privilegia, invece, una chiave di lettura più oscura del *Sogno*, alimentata dalle suggestioni critiche di Jan Kott e da alcune creazioni di Pina Bausch. Non c'è differenza in questa realizzazione tra lo spazio del quotidiano e il sogno, tra commedia e tragedia. Nelle edizioni successive (1997, 2010, 2016) de Capitani riscopre la dimensione ludica e solare della commedia, così da interpretare la commedia in chiave favolistica e onirica. In questa nuova versione del *Sogno* l'elemento perturbante non è scatenato dalle pulsioni inconse, bensì "dall'ironia di Ermia, dai toni sarcastici di Puck, dalle tirate buffonesche di Bottom" (Ibid.: 310), in altre parole è il senso del comico shakespeariano che reinventa il gioco scenico e la sua lettura del mondo.

Il volume curato da Simonetta de Filippis costituisce un ottimo punto di riferimento per approfondire la comprensione del comico in senso diacronico, ma soprattutto è in grado di cogliere la risonanza che la commedia shakespeariana esercita nelle trasposizioni e rivisitazioni in generi e codici differenti. Trattandosi di una raccolta di interventi, ogni contributo discute e approfondisce in maniera autonoma funzioni e linguaggi teatrali, relazioni con le questioni politiche, sociali e culturali del periodo, reinterpretazioni e transcodificazioni nel tempo del comico shakespeariano – da *Love's Labour's Lost* e *The Taming of the Shrew* a *The Merchant of Venice*, da *A Midsummer Night's Dream* e *Twelfth Night* a *Cymbeline* – secondo prospettive critiche diverse. Seppure nella singolarità di visioni e metodologie, è possibile ritrovare riferimenti e connessioni tra i saggi che compongono il volume e approfondiscono, per esempio, la figura chiave del *fool* o il potente personaggio di Falstaff, e ancora interpretano rappresentazioni e allestimenti teatrali contemporanei. Nel loro insieme, i contributi di questo volume offrono un'ampia visione dei diversi sensi e delle forme del comico shakespeariano nel corso del tempo e, soprattutto, riescono a inquadrare in un panorama organico la complessità e l'inesauribile potere creativo della scrittura teatrale di Shakespeare.

IRENE MONTORI
Sapienza Università di Roma

Bibliografia

Allen, Don Cameron. 1933. *Francis Meres's Treatise 'Poetrie': A Critical Edition*. Vol. 16. Urbana: University of Illinois.

Bloom, Harold. 2001. *Shakespeare: l'invenzione dell'uomo*. Milano: Rizzoli.

Dollimore, Jonathan. 1984. *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. Chicago: University of Chicago Press.

Hirschfeld, Heather. 2018. *The Oxford Handbook of Shakespearean Comedy*. Oxford: Oxford University Press.

Kopytko, Roman. 1995. "Linguistic Politeness Strategies in Shakespeare's Plays". In *Historical Pragmatics. Pragmatic Developments in the History of English*, a cura di Andreas Jucker, 515–540. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Roger, Brown, and Gilman Albert. 1989. "Politeness Theory and Shakespeare's Four Major Tragedies". *Language in Society* 18, no. 2: 159–212.

Van Es, Bart. 2016. *Shakespeare's Comedies. A Very Short Introduction*.

Pierluigi Pellini, *La guerra al buio. Céline e la tradizione del romanzo bellico*. Macerata, Quodlibet, 2021, 128 pp., € 12,00.

Il saggio di Pierluigi Pellini *La guerra al buio. Céline e la tradizione del romanzo bellico* (2021), apparso di recente nella collana Elements di Quodlibet, riflette sulla rappresentazione della guerra in Céline, con particolare riferimento alla prima parte del *Voyage au bout de la nuit* e a *Casse-pipe*, frammento di quello che avrebbe dovuto essere un romanzo mai portato a compimento: il primo testo narra l'esperienza dei primi mesi di guerra mondiale di Bardamu, che si è ingaggiato volontario come corazziere a cavallo; il secondo la notte in cui una recluta arriva a Rambouillet, dove si svolgerà il suo addestramento militare. Nello studio di Pellini si evidenziano alcuni punti, cardinali dell'immaginario bellico di Céline, che è bene nominare subito: uno su tutti, come recita il sottotitolo, lo svolgersi della guerra quasi perennemente al buio, dentro una tenebra in cui i soldati si aggirano senza meta alla mercé di pallottole vaganti; poi, l'assenza nello scontro di conflitti aperti, diretti, ma piuttosto la sua natura di insensato e infernale 'tiro al bersaglio'. Ma il saggio non rende solo ragione di questo, poiché mette in prospettiva Céline con quel che lo precede, ovvero la tradizione del romanzo bellico francese ottocentesco, così come la rappresentazione della guerra in romanzi non necessariamente tutti incentrati su di essa (*La Certosa di Parma* di Stendhal, *I Miserabili* di Hugo).

Se ne ricava il senso di una linea che parte da Stendhal, attraversa Hugo, passa per Zola e arriva appunto fino a Céline: lungo questa direttrice i modi e le forme della rappresentazione degli eventi bellici cambiano, alcuni dispositivi narrativi si rafforzano, prendono il posto di altri, spariscono, riemergono; i temi, le immagini, persino alcuni topoi antichissimi – la carica risolutiva della cavalleria, lo scontro in campo aperto, gli atti di eroismo corpo a corpo – mutano, e questo anche perché (ma ovviamente non solo) nella realtà dei fatti cambiano i modi di fare la guerra. Da grande festa di sangue di marca epico-classica, dove hanno modo di mettersi alla prova la gagliardia, il coraggio

e l'*aristia* dei singoli, sempre di più la guerra lungo il corso dell'Ottocento ci viene mostrata anche nelle sue parti di confusione, di caos, di disorientamento. Inizia Stendhal, descrivendo lo smarrimento di Fabrice del Dongo, che prende parte alla battaglia di Waterloo senza capire bene cosa accada; Zola dà poi il suo fondamentale contributo con *La Débâcle*, penultimo romanzo del ciclo dei *Rougon-Macquart*, ambientato durante la guerra franco-prussiana: se nella *Certosa*, così come nei *Miserabili* di Hugo, la rappresentazione del conflitto può ancora far spazio all'esaltazione di gesta eroiche – magari di un eroismo sventato e votato allo scacco, ma sincero nei suoi intenti e importante a livello simbolico per la collettività – in Zola, nota Pellini, le cose si complicano. Il dispositivo della focalizzazione dal basso, reso celebre proprio dalla *Certosa* e diventato tanto ubiquo nella tradizione letteraria bellica successiva da irritare persino alcuni critici, viene qui spinto alle estreme conseguenze mediante una moltiplicazione dei punti di vista. Zola, come mai prima, dà spazio al racconto della vita quotidiana del soldato semplice, alla parte 'noiosa' della guerra con le sue sfiananti attese, i tempi morti, i massacranti spostamenti, i mille piccoli incomodi quotidiani. L'eroismo, certamente ancora possibile, pur in forme che non sono tutte e solo quelle dello sfolgorante sprezzo della morte, è indagato ora insieme alla fenomenologia della paura, ai madornali errori dei comandati militari nella gestione delle operazioni, alle ripetute *défaillances* nei piani tattici e nella preparazione degli armamenti. La rappresentazione della guerra che ne esce è quella di un'ineluttabile necessità animale, cui gli uomini vengono spinti dal bisogno, dall'attaccamento ai propri beni, dalla mera curiosità o dalla volontà di sapere: c'è ancora posto per un certo eroismo, ma si fa largo anche qualcosa di più moderno e più ambivalente, che fornirà una base importante per il *Voyage*.

È infatti con Céline che assistiamo ad un giro di vite irreversibile, e a un implacabile viraggio al nero nella rappresentazione del conflitto: nel *Voyage* la Prima guerra mondiale non lascia alcuno spazio per il valore e l'eroismo, è tutta e solo un disastro insensato, pura tenebra, massacrante tiro al bersaglio di cui i soldati sono il primo obiettivo. Qui conta l'esperienza del brigadiere Louis Destouches, che si arruola volontario e pieno di entusiasmo nei corazzieri a cavallo proprio all'inizio del conflitto, e va al fronte ancora imbevuto della retorica eroico-bellica della *vieille France*: nell'immaginario dei giovani soldati francesi dei primi anni del Novecento persiste infatti, come fa notare Pellini, ancora l'ideale della grande, risolutiva carica a cavallo, del fondamentale apporto dei

reparti d'élite tradizionalmente chiamati a dare il loro decisivo contributo alla battaglia e a proteggere le ritirate. Ma in realtà è già dalla guerra franco-prussiana, se non prima, che il ruolo della prestigiosa cavalleria francese è stato pesantemente ridimensionato. A poco possono i corazzieri contro i cannoni, le cariche a cavallo vengono falciate dalle mitragliatrici in pochi minuti, il che le rende virtualmente inutili. L'ideale luminoso dell'eroismo per la patria deve dunque lasciare il posto alla più cocente e angosciata delle disillusioni: se nella realtà Destouches se ne accorge piuttosto tardi, il suo avatar Bardamu lo capisce immediatamente, e infatti sin da subito è evidente, nel *Voyage*, che in guerra chi è dotato di qualche intelligenza non può che cogliere l'assurdità e desiderare fuggire, mentre bravo soldato può essere solo chi è del tutto insensibile, e in qualche modo bestialmente supino alla volontà di chi lo comanda. Il che rende – come vedremo – la guerra in tutto e per tutto simile alla vita: la potenza della rappresentazione di Céline non consiste infatti tanto in una (magari oggi persino per noi ovvia) denuncia degli orrori del conflitto, quanto nella loro assunzione a ipostasi della sostanza stessa dell'esistenza; proprio come si brancola nel buio della guerra, esposti ad agguati ed attacchi dei nemici e più ancora dei superiori, sprezzati, scherniti, inutilmente mandati al massacro, così altrettanto può dirsi della vita, con la sua ottusa e inarrestabile logica della sopraffazione più bieca di chi sta sopra su chi sta sotto.

Secondo Pellini, sarebbe il salto di qualità nella potenza distruttiva dei nuovi mezzi di artiglieria, operatosi nella seconda metà dell'Ottocento e pienamente evidente nel primo conflitto mondiale, a provocare un impatto deflagrante sulla rappresentazione letteraria della guerra: rendono “obsoleto un intero immaginario bellico, sconvolgono al tempo stesso un insieme di topoi letterari di antica data e gli elementi decisivi dell'antropologia del combattimento occidentale. Segnano uno spartiacque: la guerra non può ormai né essere vissuta, né raccontata, come prima” (17). Ci troviamo qui davanti a una delle innumerevoli – e sempre potenzialmente problematiche – articolazioni del complesso rapporto tra letteratura e referenti, con la domanda che se ne può far seguire, e che si riverbera anche su questo saggio: sono davvero e solo i cambiamenti nella realtà militare a provocare questo scarto di prospettiva sulla guerra, a rendere obsolete e poco credibili le descrizioni del valore militare tradizionalmente legate alle cariche a cavallo, e agli scontri all'arma bianca, o è la letteratura che comincia a essere in grado – magari per motivi diversi dai progressi dell'ingegneria militare – di rappresentare quello che prima non poteva?

Detto in altri termini, che poi sono quelli della grande riflessione di Auerbach sul realismo occidentale: possiamo sospettare che l'inclinazione che la letteratura comincia a dimostrare, progressivamente e lungo tutto il corso dell'Ottocento, per la rappresentazione del lato in ombra della guerra, coi suoi portati di caos, insensatezza, tempi morti, disorientamento, quotidianità e noia faccia parte di quel più generale processo che per esempio permette, a metà del secolo, a Flaubert di rappresentare in modo del tutto realistico la noia e le miserie di un piccolo ménage familiare di provincia, che fino ad allora sarebbe stato inconcepibile descrivere in modo altrettanto serio, minuzioso e disperante. Forse vale la pena tener conto di entrambe le prospettive: la realtà storico-sociale influisce e incide inevitabilmente sulla letteratura (né potrebbe essere altrimenti), ma la letteratura diventa in grado, in certi momenti cruciali, di cogliere e valorizzare realtà magari esistite da sempre – nel nostro caso i tempi morti in guerra, così come l'ottusità dei comandanti e le carneficine inutili – che per qualche motivo non potevano prima essere rappresentate. In questo senso la letteratura funziona, almeno in certi tempi e in certi modi, come un vero e proprio dispositivo di 'rivelazione' di ciò che può essere sempre stato davanti ai nostri occhi, ma che solo da un certo momento in poi diventa conoscibile e dicibile. È forse questa la lezione più grande e preziosa di Auerbach.

L'analisi di Pellini si appunta poi su *Casse-pipe* e su una felice interpretazione che risolve un nodo centrale del testo: la ricerca di una parola d'ordine. Come dicevamo, *Casse-pipe* è un racconto di caserma sugli inizi del servizio militare di una recluta, raccordo tra i fatti narrati in *Mort à crédit* e nel *Voyage*. Descrive una sola nottata in cui un gruppo di soldati, cui si è appena aggiunto il protagonista, vaga nel buio e nel fango per dare il cambio della guardia a una polveriera, quando all'improvviso diventa evidente che nessuno ricorda la parola d'ordine. Il testo non ce la rivela, ma ci mostra i successivi tentativi dei soldati per ricordarla. Tra le ipotesi, emerge l'idea che la parola dimenticata potrebbe essere Marguerite, eventualità subito rifiutata dal superiore che non può credere né tollerare che la parola per la guardia alla polveriera sia un nome di donna ('e di puttana', aggiunge, con riferimento evidente al nome della protagonista de *La Dame aux camélias*). E proprio a questo punto si applica la felice intuizione di Pellini: la parola d'ordine non sarebbe Marguerite, bensì Margueritte (con due 't'), come il cognome del generale Jean-Auguste, che muore nella guerra franco-prussiana dopo aver guidato appunto un'eroica quanto inutile e suicidaria carica di cavalleria a Sedan. Un nome che a noi oggi

dice poco, ma che era molto noto al pubblico al tempo; un nome, tra l'altro, al centro della narrazione di Zola nel già citato *La Débâcle*, romanzo ai primi del Novecento tra i più venduti del ciclo dei *Rougon-Macquart*, e che con ogni probabilità Céline conosceva.

Benché il frammento sia fruibile anche senza la conoscenza diretta della misteriosa parola d'ordine, per i lettori di oggi ormai quasi completamente oscura se non debitamente spiegata in una nota a piè di pagina, l'interpretazione di Pellini serve a rafforzare la sua lettura del *Voyage* e dell'immaginario bellico connesso: in questa prospettiva, infatti, la parola d'ordine per il cambio della guardia alla polveriera significa qualcosa come "massacro senza motivo; sacrificio totale per l'onore", ovvero un'idea della guerra che torna insistentemente in Céline. Non sarà un caso allora che nella parte successiva, quando durante una passeggiata Bardamu si trova con Lola per caso davanti a un vecchio tiro a segno (dal significativo nome di Tiro a segno delle Nazioni), sia colto da una vera e propria crisi di follia al pensiero che stiano sparando su di lui – come in guerra. Parlare di Margueritte e di Sedan, di cariche di cavalleria tanto eroiche quanto inutili, permette tra l'altro a Pellini di mettere in prospettiva il *Voyage* di Céline, soprattutto la sua prima sezione bellica, con il romanzo di Zola, dove la divisione Margueritte, con tre reggimenti, si lancia in una carica di cavalleria che è in tutto e per tutto una "gloriosa follia".

Su questa linea, anche la rappresentazione del coraggio militare viene colta nella sua evoluzione da una polarità all'altra dello spettro assiologico: per Hugo, che nei *Miserabili* racconta la carica del Maresciallo Ney a Waterloo, morire per la patria può dare ancora un senso pieno e valoroso all'esistenza; la retorica romantica contempla infatti senza ombra di sbavature, soprattutto negli umili, l'esaltazione dell'eroismo disinteressato, dello sprezzo del pericolo, del sacrificio gagliardo di sé. Per Zola, come abbiamo visto, le cose sono già più complesse, ma al sacrificio della divisione Margueritte viene tributato comunque un omaggio privo di ombre; e tuttavia per Zola l'eroismo non è scontato, e forse per la prima volta si mette in dubbio che valga esercitarlo anche a costo della vita. Zola è anche il primo a indagare a fondo la fenomenologia della paura in battaglia, che cosa in essa atterrisca e dia voglia di scappare; e ancora una volta ci viene in aiuto Auerbach nell'osservare che se per secoli il topos del gettare le armi, del lasciarsi il conflitto alle spalle, poteva essere stato rappresentato solo in chiave comica, satirica e ridicola, qui qualcosa cambia, e cambia profondamente: la paura in battaglia comincia a poter essere narrata in chiave

seria e drammatica. Il contrario, del resto, ovvero il valore militare, può nascere anche dal semplice desiderio di mettere fine allo strazio di giornate ripetitive e tutte uguali, non per forza da motivazioni alte e disinteressate. Pellini mostra bene come in definitiva, in Zola, la guerra possa ancora essere descritta con luci, ombre e sfumature, in modo sfaccettato e ambivalente.

Ma che ne è del coraggio e della paura in Céline, questi due elementi anch'essi parte fondamentale del conflitto? Se una lunghissima tradizione occidentale ha stabilmente associato bellicosità e foga erotica, mettendo l'una al servizio dell'altra (chi vede il nemico non può che attaccare battaglia, esattamente come chi vede l'oggetto del proprio desiderio non può che desiderare di possederlo), Céline rovescia completamente questi assunti, affermando che l'istinto di morte sarebbe, piuttosto, inversamente proporzionale alle pulsioni erotiche, che invece inibirebbero salutarmente ogni forma di sacrificio insensato e di resa suicidaria alla fascinazione del principio di morte. In effetti, come nota Pellini, in Céline i commilitoni bretoni che vanno intruppati al massacro senza battere ciglio, che anzi non si accorgono neanche di andare alla morte tanto sono insensibili, sono i soggetti ideali per la carneficina, coloro che non temono niente, che non fanno nessuna domanda, trattati come pecore al macello. Se dunque ancora il romanzo di Zola è ideologicamente scisso – spietato con gli errori dei superiori, ma pronto a tributare gli onori al coraggio dei singoli – per Céline la Prima guerra mondiale è orrore e basta, perpetrato in una tenebra che è molto più di un'immagine, ma ha la forza di una metafora ossessiva. Essa continuerà a fare da sfondo anche a gran parte del romanzo fino all'esplosione di luce finale, che non è a caso un colpo di revolver sparato all'improvviso, ancora una volta, nelle tenebre. Nel *Voyage* solo chi vive come le bestie, e non sa figurarsi la propria morte, può accettare di andare serenamente al macello, mentre paura e angoscia sono i dubbi privilegi di chi è dotato di immaginazione. E il buio è, in questa cornice, il solo modo, insieme alle peregrinazioni inesauste, alla fatica senza senso, al rischio immotivato, all'insensatezza del tiro al bersaglio, di rendere conto della realtà della guerra, che è nient'altro che istupidita follia. Un tiro a segno che non può che rendere folle chi ci sta in mezzo, se lo fa conservando una qualche lucidità: inutile persino denunciarne la natura di carneficina, dal momento che essa rispecchia l'essenza stessa del mondo in cui tutti siamo costretti a vivere, chi stando sopra e chi invece subendone le conseguenze.

Come abbiamo detto, e come Pellini mostra benissimo, insieme al conflitto anche la notte (“la guerra al buio” del sottotitolo) è una grande metafora osses-

siva nella rappresentazione della guerra nel *Voyage*; una visione che – dipendente in origine proprio dal trauma del primo conflitto mondiale – si estende poi anche al resto dell'opera, e all'intera vita. Dalla guerra l'esistenza ricalca infatti la dimensione del conflitto e l'estrema precarietà, il senso di smarrimento da parte di chi cerca di restarvi nel mezzo con una certa consapevolezza, la prevaricazione costante dei superiori sugli inferiori, l'indifferenza con cui i ricchi mandano al massacro i poveri, l'accettazione bovina di questi ultimi, la mancanza di risposte che non siano falsamente rassicuranti o imbecilli. E l'unico modo di sopravvivere – alla guerra come alla vita – è in Céline sempre e comunque sottrarsi agli ordini, fuggire il più lontano possibile, cercare a tentoni la strada per arrivare fino in fondo alla notte, e raccontarla.

VALENTINA STURLI
Università degli Studi di Padova

