

PER
65

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XX, 3

anglistica

NAPOLI 1977

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

diretta da Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

Giovanni Chiarini, Lidia Curti, Raffaella Del Pezzo, Laura Di Michele, Fernando Ferrara, Marino Freschi, Maria Grimaldi, Jeannette Koch, Ludovica Koch, Horst Künkler, Gemma Manganella, Jan Hendrik Meter, Ida Porena, Maria Rosaria Saquella, Marina Vitale, Luciano Zagari.

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di otto fascicoli.

XX, 3

1977

anglistica

a cura di

Lidia Curti, Laura Di Michele, Fernando Ferrara e Marina Vitale

I N D I C E

ARTICOLI E SAGGI

- G. Mariniello, *Il 'fantasma' di Robert Greene: un fenomeno elisabettiano* pag. 7
P. Pierini, *La teoria delle parti del discorso nell'Hermes di James Harris* » 63

PROBLEMI DI DIDATTICA

- M. Teresa Sanniti di Baja, *L'abilità di scrittura nell'insegnamento dell'inglese come lingua straniera* . . . » 87

AION

SEZIONE GERMANICA

anglistica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

XX, 3

anglistica

NAPOLI 1977

Due studi di carattere fortemente diversificato vengono a confluire in questo fascicolo di Anglistica. Il primo, «Il 'fantasma' di Robert Greene», di Giuliana Mariniello, osserva un momento culturalmente interessante dello sviluppo del gioco delle parole fra Cinquecento e Seicento e identifica uno degli episodi iniziali di quell'aspetto dell'uso evocativo del linguaggio della finzione che si pone sotto il titolo di paraletteratura sensazionalistica. Premonizioni dei metodi dell'industria della cultura scaturiscono dal disagio degli intellettuali diseredati che affiancano le loro astuzie alla spregiudicatezza dello stampatore in cerca di un mercato più ampio e non si peritano di usare, per la loro sopravvivenza, il corpo morto di un loro più noto predecessore dandolo in pasto alla morbosa curiosità e alla credula superstizione di un pubblico sprovveduto.

Il secondo, «La teoria delle parti del discorso nell'Hermes di J. Harris», di Patrizia Pierini analizza invece un momento rappresentativo dello studio dei meccanismi del gioco delle parole, di quella ricerca razionalistica che si muove fra Seicento e Settecento e cerca, ancora ingenuamente, quelle strutture e quei meccanismi generativi del linguaggio che la linguistica recente ha più consapevolmente, poi, individuato.

Nel passato pre-barocco e tardo-classico si rinvengono così due anticipazioni interessanti di fenomeni culturali legati ai codici verbali che sono caratteristici del nostro presente.

IL 'FANTASMA' DI ROBERT GREENE:
UN FENOMENO LETTERARIO ELISABETTIANO

di
GIULIANA MARINIELLO
Napoli

« Many things I haue wrote to get
money... in seeking to salue priuate
wantes, I haue made my selfe a
publique laughing stock. Hee that
commeth in Print, setteth himselfe
vp as a common marke for euery
one to shoote at... »

(R. GREENE, *Greenes Vision*, 1592)

La presenza di una nuova figura di letterato — lo scrittore professionista — è senza dubbio uno dei fenomeni più significativi del ricco panorama culturale dell'Inghilterra tardo-elisabettiana. Un vivace e combattivo gruppo di scrittori, per lo più di estrazione borghese e di cultura universitaria — Lodge, Peele, Marlowe, Greene, Nashe — comincia a monopolizzare il mondo delle lettere e del teatro e a porsi in alternativa ai vari Sidney, Greville e Raleigh, instaurando un nuovo e più complesso rapporto con il pubblico e il mondo editoriale.

Molteplici fattori favorirono questa svolta decisiva, tra cui la diffusione dell'alfabetismo in più ampi strati della popolazione, lo sviluppo della stampa e del mercato del libro, un generale aumento di benessere economico e un rinnovato interesse, stimolato dal tardo Rinascimento, per la cultura.

Non poche, d'altra parte, furono le difficoltà che gli scrittori professionisti, privati del sostegno, oramai sempre più incerto e precario, del mecenate, si trovarono ad affrontare: un pubblico vasto, composito e imprevedibile

— che essi cercarono di interessare con l'adozione di tematiche di successo o con toni persuasivi e adulatori —, le note remore puritane — aggirate grazie alla copertura moralistica —, i pregiudizi di carattere sociale — superati talvolta col ricorso all'anonimato o ad un opportunistico e convenzionale atteggiamento di riluttanza nei confronti della stampa —, il disprezzo e l'interesse economico degli editori che, con « 40 shillings and an odde pottle of wine », pretendevano di appropriarsi dei loro scritti.

Robert Greene fu senza dubbio l'esponente-tipo del nuovo letterato, che individua nella stampa — e non più nel manoscritto diffuso all'interno di una ristretta élite — il tramite per affermarsi, e nel pubblico — e non più nel mecenate — il suo destinatario privilegiato. Greene si mostrò infatti particolarmente abile nello sfruttare in maniera intensiva tutte le possibilità che gli offriva un mercato librario in espansione, riscuotendo, con una frenetica e infaticabile attività letteraria, un successo di gran lunga superiore agli altri contemporanei. « In a night & a day » — scriveva Nashe — « would he haue yarkt vp a Pamphlet as well as in seauen yeare, and glad was that Printer that might bee so blest to pay him deare for the very dregs of his wit »¹.

Altrettanto accorto fu Greene nel pubblicizzare se stesso mescolando nei suoi scritti, e in particolare nei « Repentance Pamphlets », la finzione e la vita vissuta, conferendo loro quella valenza di autenticità e realismo, cui il pubblico borghese guardava con interesse e curiosità ed avallando, nella letteratura e nella realtà, l'immagine di uno scrittore all'insegna di 'genio e sregolatezza':

... a Poet, is a wast good and an vnthrift, that hee is borne to make the Tauernes ritch and himselfe a begger, if he haue fourtye poundes in his purse togither, he puts it not to vsurie, neyther buies land nor Marchandize with it, but a monethes commodity of

¹ T. NASHE, *Strange Newes*, in *The Works of Thomas Nashe*, ed. by R. B. McKerrow and revised by F. P. Wilson, Oxford, Blackwell, 1958, vol. I, p. 287.

wenches and Capons. Tenne pound a supper, Why tis nothing, if his plough goes and his inkhorne be cleere².

La morte prematura nella miseria e nella solitudine, sopravvenuta il 3 settembre 1592 dopo un'esistenza disordinata e irrequieta, contribuì pertanto non solo ad alimentare la leggenda di poeta *maudit* che si era andata creando intorno alla sua figura, ma segnò anche l'inizio di un vero e proprio caso letterario.

Si tratta di un fenomeno di grande interesse per l'epoca in cui si manifesta — inconsueta ad episodi analoghi —, per la durata — circa un decennio —, per la risonanza e l'ampiezza — che vide coinvolti gli scritti postumi di Greene, i pamphlets della controversia che oppose Gabriel Harvey a Thomas Nashe, e un singolare gruppo di opere in cui la figura dello scrittore scomparso veniva addirittura fatta rivivere attraverso il suo fantasma.

Il 'fenomeno Greene', non ha un carattere episodico ed effimero, bensì costituisce una rilevante occasione di verifica sia delle tendenze dell'editoria — che svolse un ruolo determinante nel creare ed enfatizzare questo caso letterario con evidenti fini commerciali — sia dello status del letterato — poiché contribuì alla creazione della leggenda dell'artista e all'autenticazione sociale della professione letteraria.

GLI SCRITTI POSTUMI

« But howsoeuer my life hath beene, let my repentant ende be a generall example to all the youth in England... »

(R. GREENE, *The Repentance of Robert Greene*, 1592)

Secondo la testimonianza di Henry Chettle, Greene, morendo, aveva lasciato « many papers in sundry Booke

² R. GREENE, *A Quip for an Upstart Courtier*, London, J. Wolfe, 1592, f. H2.

sellers hands»³ che costoro, con opportuni rimaneggiamenti si affrettarono a pubblicare con tempestività⁴. L'avvio fu dato da William Wright il quale, pochi giorni dopo la morte dello scrittore, il 20 settembre, registrò *Greenes Groatsworth of Wit* nello *Stationers' Register*⁵, seguito a brevissima distanza di tempo da John Danter che, il 6 ottobre, annunciava la prossima pubblicazione della *Repentance of Robert Greene*⁶ e da Thomas Newman che dava alle stampe *Greenes Vision*.

Questi tre scritti, i più controversi del canone greeniano, hanno sollevato finora molte perplessità in una parte della critica, che si è dimostrata alquanto restia ad avvalorare sia la loro attribuzione complessiva a Greene che l'autenticità dei dati autobiografici in essi contenuti. Le numerose interpolazioni oramai accertate dimostrano comunque che gli editori delle opere postume di Greene cercarono di sfruttare l'interesse suscitato dalla tragica fine dello scrittore, sottolineando soprattutto quegli aspetti sensazionalistici che avrebbero potuto avere più facile presa sul pubblico.

Il caso meno problematico riguarda *Greenes Vision* che la critica è pressoché concorde nell'attribuire allo scrittore anche se la sua composizione risale ad un'epoca anteriore e deve collocarsi fra la prima e la seconda parte di *Never too Late* (1590)⁷. L'opera riprende il tema medievale del sogno, durante il quale appaiono allo scrittore Chaucer e Gower che dibattono i fini dell'arte narrativa,

³ H. CHETLE, *Kind-Hartes Dreame*, ed. by G. B. Harrison, London, The Bodley Head Quartos, 1923, p. 5.

⁴ Probabilmente gli editori degli scritti postumi di Greene ne affrettarono la pubblicazione per poterli mettere in vendita all'inizio dell'autunno quando Londra era affollata da avvocati, clienti e visitatori della *Michaelmas Fair* (29 settembre).

⁵ E. ARBER, *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London, 1554-1640*, London, privately printed, 1875-94, vol. II, p. 620.

⁶ *Id.*, p. 621.

⁷ Cfr. F. FERRARA, *L'opera narrativa di Robert Greene*, Venezia, La Goliardica Editrice, 1957, pp. 262-264.

presentando a sostegno delle proprie tesi, un'esemplificazione, sotto forma di racconto, del modello proposto. Alla fine Greene, sull'onda del pentimento per i suoi precedenti « Love Pamphlets », decide a favore della prosa moralistica e didattica di Gower.

Anche se non ci sono dubbi sull'autenticità della *Vision*, non mancano tuttavia delle aggiunte che indicano in maniera indiscutibile come l'editore, Thomas Newman⁸, avesse a suo tempo manipolato il testo del manoscritto per far leva sulla risonanza che ebbe la morte dello scrittore. Sul frontespizio infatti si legge che l'opera fu « Written at the instant of his [Greene's] death » e nell'introduzione, Newman, con evidenti intenti pubblicitari, la presenta come « one of the last workes of a wel known Author, therefore... more acceptable. Manie haue published repentaunces vnder his name, but none more vnfeigned than this, being euerie word of his owne: his own phrase, his own method »⁹. Non solo, ma per dare maggiore credibilità a tale affermazione venne inserita una dedica, sicuramente apocrifa, in cui Greene addirittura lamentava la speculazione sorta dopo la sua morte¹⁰. Essa contiene quegli stessi toni di contrizione che riecheggiano anche nelle prime pagine della narrazione (sotto il nome di « Greenes Trouble of minde »), che rivelano un ulteriore rimaneggiamento al fine di offrire al lettore l'immagine di un Greene pentito della sua passata vita dissoluta.

Ben più complesso è il caso del *Groatsworth of Wit*

⁸ Thomas Newman, entrato come « freeman » nella *Stationers' Company* nel 1586, cominciò a pubblicare l'anno seguente spesso in collaborazione con Thomas Gubbin (E. ARBER, *op. cit.*, vol. II, pp. 87, 698). Dette alle stampe, tra l'altro, due opere di Greene, il *Ciceronis Amor* (1589) e il *Farewell to Folly* (1591) e l'edizione pirata del 1591 di *Astrophel and Stella* di Sidney.

⁹ Dedica di Thomas Newman a Nicholas Sanders, in R. GREENE, *Greenes Vision*, in *The Works*, ed. by A. B. Grosart, London, The Huth Library, 1881-86, vol. XII, p. 193.

¹⁰ « O let not iniurious tongues triumph ouer a dead carcase. Now I am sick, and sorrow hath wholly seazd on me: vaine I haue beene, let not other men shewe themselues vaine in reproching my vanitie » (*id.*, p. 195).

e della *Repentance of Robert Greene*, la cui autenticità è tuttora in discussione¹¹ e che comunque contengono numerose inserzioni volte a descrivere i dettagli della misera fine dello scrittore.

Il *Groatsworth of Wit*, infatti, reca sul frontespizio l'indicazione che fu « Written before his [Greene's] death, and published at his dying request » ed è accompagnato da una breve introduzione dell'editore Wright¹² che lo presenta come « his [Greene's] last birth, and not least worth »¹³. Tale affermazione viene ribadita nelle pagine successive che contengono una dedica in cui Greene si rivolge ai lettori affermando: « This is the last I haue writ, and I feare me the last I shall write »¹⁴. L'interpolazione risulta più evidente — e qui il falsario è stato ingenuo — quando più avanti lo scrittore si esprime come se fosse già a conoscenza della propria morte: « I commend it to your courtesies, that you may as wel be acquainted with my

¹¹ Accenniamo qui solo ai contributi più rilevanti in questo campo: fra i sostenitori della paternità di Greene sono Grosart, Jordan e Jenkins, mentre dei dubbi sulla *Repentance* sono stati sollevati da Collins e Pruvost che peraltro accettano l'autenticità del *Groatsworth of Wit*. Il Sanders e il Ferrara hanno invece presentato in maniera più problematica la questione degli scritti postumi, mettendone in luce i possibili rimaneggiamenti. Cfr.: A. B. GROSART, *The Works of Robert Greene*, cit., vol. I, pp. 145-157; J. C. COLLINS, « Introduction » to *The Plays and Poems of Robert Greene*, Oxford, Clarendon Press, 1905, vol. I, pp. 50-53; J. C. JORDAN, *Robert Greene*, New York, Columbia U.P., 1915, pp. 72-81; C. E. SANDERS, « Robert Greene and his 'Editors' », in *PMLA*, vol. XLVIII (1933), pp. 392-417; H. JENKINS, « On the Authenticity of Greene's *Groatsworth of Wit* and *The Repentance of Robert Greene* », in *RES*, vol. XI (1935), pp. 28-41; R. PRUVOST, *Robert Greene et ses romans (1558-1592)*, Paris, Les Belles Lettres, 1938, pp. 530-533; F. FERRARA, *op. cit.*, pp. 347-368.

¹² Su William Wright che aveva pubblicato altre due opere di Greene, *The Royal Exchange* (1590) e *The Second Part of Conny-catching* (1591), si vedano: E. ARBER, *op. cit.*, vol. I, p. 510, vol. II, pp. 778-779, 858; C. E. SANDERS, *op. cit.*, pp. 393-396.

¹³ R. GREENE, *Greens Groatsworth of Wit*, in *The Works*, cit., vol. XII, p. 99.

¹⁴ *Id.*, p. 101.

repentant death, as you haue lamented my carelesse course of life »¹⁵.

Inizia quindi la storia di Roberto, del fratello Lucanio e del padre Gorinius, un vecchio usuraio che lascia tutti i suoi averi a Lucanio. Roberto decide di vendicarsi dell'ingiustizia subita e con l'aiuto della cortigiana Lamilia spoglia di ogni bene il fratello e alla fine viene ingannato dalla stessa complice. Incontrata una compagnia di attori, Roberto decide di seguirli, diventa drammaturgo e inizia una vita randagia e viziosa che lo porterà a toccare il fondo della malvagità e dell'abiezione:

His companie were lightly the lewdest persons in the land, apt for pilferie, periurie, forgerie, or any villanie. Of these hee knew the casts to cog at Cards, coosin at Dice: by these he learned the legerdemaines of nips, foysters, connicatchers, crosbyters, lifts... So cunning he was in all crafts, as nothing rested in him almost but craftinesse¹⁶.

Qui Greene interrompe la narrazione rivelando che la vicenda di Roberto è in gran parte autobiografica: « Heere (Gentlemen) breake I off *Robertos* speech; whose life in most parts agreeing with mine, found one selfe punishment as I haue doone »¹⁷. Per avvalorare tale affermazione seguono alcuni versi in cui lo scrittore fa esplicita professione di pentimento, una sorta di decalogo moraleggiante e la lettera ai drammaturghi, col noto attacco a Shakespeare, in cui li esorta a non seguire le orme della sua sciagurata esistenza:

Delight not (as I haue done) in irreligious oaths... Despise drunkennes, which wasteth the wit, and maketh men all equal vnto beasts. Flie lust, as the deathsmen of the soule... remember *Robert Greene*, whome they haue so often flattered, perishes now for want of comfort¹⁸.

¹⁵ *Id.*, p. 102.

¹⁶ *Id.*, pp. 134-135. Come si può notare da questa descrizione molti dettagli della vita di Roberto riprendono alcuni temi dei « Conny-catching Pamphlets ».

¹⁷ *Id.*, p. 137.

¹⁸ *Id.*, p. 145.

Concludono lo scritto una versione della favola della cicala e della formica, che sottintende la vita sconsiderata dello scrittore, e una lettera di contrizione inviata alla moglie.

L'opera risulta quindi abbastanza frammentaria e composita, il che ne rende l'analisi stilistica assai ardua. La sua autenticità fu comunque messa in dubbio dagli stessi contemporanei: Nashe negò, con disprezzo, di esserne l'autore, definendola « a scald triuial lying pamphlet »¹⁹ ed Henry Chettle, che ne aveva curato la stampa, nell'introduzione al suo *Kind-Hartes Dreame*, si affrettò a confermare la paternità di Greene²⁰.

Alcuni critici si sono dimostrati alquanto scettici sulla sincerità delle parole di Chettle²¹ e hanno avanzato l'ipotesi che questi abbia rimaneggiato il *Groatsworth of Wit* al fine di renderlo più credibile e commerciabile. Il Sanders, in particolare, è giunto alla conclusione che « until we have a more satisfactory analysis, it is impossible to base an ascription of the work upon stylistic evidence alone »²².

L'invito di Sanders è stato colto recentemente da Austin, il quale ha svolto un'interessante ricerca comparativa, mediante l'uso di un calcolatore elettronico, sulle frequenze lessicali, morfologiche e sintattiche di un gruppo

¹⁹ Pierce Penilesse, in *The Works*, cit., vol. I, p. 154.

²⁰ Chettle, infatti, così si difese dalle accuse di aver falsificato l'opera: « I had onely in the copy this share, it was il written, as sometime *Greenes* hand was none of the best, licensd it must be, ere it could bee printed which could neuer be if it might not be read. To be breife I writ it ouer, and as neare as I could, followed the copy, onely in that letter I put something out, but in the whole booke not a worde in, for I protest it was all *Greenes*, not mine nor Maister *Nashes*, as some vniustly haue affirmed » (*op. cit.*, pp. 6-7).

²¹ Il Ferrara, ad es., è dell'opinione che Chettle « rimaneggiò, per i propri poco lodevoli fini, una narrazione di Greene o... si trovò a dover completare, forse dietro ordinazione dell'editore, un racconto rimasto interrotto e pensò di risolvere il finale con elementi tratti dalla vita di Greene per sfruttarne la morte recente » (*op. cit.*, p. 353).

²² *Op. cit.*, p. 399.

di opere di Greene e della produzione letteraria complessiva di Chettle²³, giungendo alla conclusione che il *Groatsworth of Wit* fu falsificato completamente da Chettle, il quale era ricorso a una sorta di 'greenism', vale a dire a uno stile mediato dai « Repentance Pamphlets » — in particolare dal *Mourning Garment* e dalle due parti del *Never too Late* — al fine di costruire un romanzo 'alla maniera' di Greene²⁴. Altrettanto sorprendenti sono gli

²³ W. B. AUSTIN, *A Computer-Aided Technique for Stylistic Discrimination: The Authorship of « Greene's Groatsworth of Wit »*, Washington, U. S. Dept. of Health, Education and Welfare, 1969. L'ipotesi da cui è partito Austin è che ogni autore presenta delle preferenze linguistico-lessicali individuali, in gran parte inconscie e quindi inimitabili, che anche i dati letterari possono essere valutati quantitativamente e qualitativamente e che essi non mutano in relazione all'epoca in cui sono stati adottati o alla tematica prescelta. In base a tali premesse egli ha svolto una concordanza di 104.596 parole tratte dalle ultime cinque opere di Greene e dei 43.190 termini dell'intero corpus di Chettle, raccogliendoli in una serie di tabelle in base a tre categorie fondamentali: variabili lessicali, morfologiche e sintattiche. L'analisi svolta dimostra che, nonostante l'adozione di uno stile 'greeniano', il *Groatsworth of Wit* rivela le caratteristiche linguistico-espressive di Chettle in maniera inequivocabile e sorprendente. Per quest'aspetto si vedano inoltre: W. B. AUSTIN, « The posthumous Greene pamphlets: a computerized study », in *SNL*, vol. XVI (1966), p. 45; L. MARDER, « Chettle's Forgery of the *Groatsworth of Wit* and the 'Shake-scene' Passage », in *SNL*, vol. XX (1970), p. 42; W. B. AUSTIN, « Technique of the Chettle-Greene Forgery », in *SNL*, vol. XX (1970), p. 43.

²⁴ Per quanto riguarda lo studio di Austin c'è da dire che un'analisi più approfondita ed esauriente degli apparati retorico-stilistici dei due autori avrebbe senza dubbio reso i risultati più probanti. In tal senso ci trovano d'accordo anche gli appunti mossi da R. L. Widmann nella sua recensione al libro di Austin, comparsa in *Shakespeare Quarterly*, vol. XXIII (1972), pp. 214-215. Widmann rileva infatti che Austin ha utilizzato l'edizione del *Groatsworth of Wit* di Grosart invece di quella originale del 1592, che la sua analisi avrebbe dovuto essere svolta su tutto il corpus greeniano piuttosto che su solo cinque opere e che gli scritti di Chettle sono troppo eterogenei nella tematica e nel genere per offrire un modello stilistico plausibile. Nonostante tali riserve, che non inficiano la validità complessiva dell'analisi svolta da Austin, l'ipotesi avanzata risulta molto convincente e dimostra come oramai il computer sia

esiti dell'indagine particolare condotta sulla lettera ai drammaturghi in cui si conferma ancora una volta l'intervento apocrifo di Chettle²⁵.

I risultati a cui è pervenuto Austin sono pertanto assai significativi in quanto non solo rivoluzionano in maniera definitiva quest'ambito degli studi greeniani, mettendo in discussione molti elementi ritenuti acquisiti dalla critica, ma dimostrano anche che l'interesse commerciale da parte dell'editoria aveva raggiunto all'epoca livelli finora insoffermati.

Non molto diversa è la storia della *Repentance of Robert Greene*²⁶. Anche questo scritto, infatti, è preceduto da una introduzione dell'editore, Cuthbert Burbie²⁷, che mira a sottolinearne i riferimenti autobiografici, mettendo in particolare evidenza quegli aspetti scandalistici che pote-

un ausilio indispensabile anche in campo letterario per sciogliere certi nodi problematici altrimenti insolubili.

²⁵ Non si spiega comunque perché Chettle abbia inserito l'attacco ai drammaturghi dal momento che egli non sembrava avere particolari motivi di astio verso costoro e che la sua attività teatrale risale a un'epoca più tarda. Probabilmente l'intenzione era di far nascere una polemica letteraria e di aumentare l'interesse connesso al *Groatworth of Wit*. Bisogna comunque aggiungere che Chettle era uno scrittore molto versatile e che nel *Kind-Hartes Dreame* aveva dimostrato di saper imitare con abilità lo stile di Greene. Sulla carriera di Chettle, oltre alla voce corrispondente del *DNB*, si vedano: J. AMES - W. HERBERT, *Typographical Antiquities*, London, privately printed, 1786, vol. II, p. 1113; E. ARBER, *op. cit.*, vol. I, pp. 561, 580, vol. II, pp. 853, 856; H. JENKINS, *The Life and Work of Henry Chettle*, London, Sidgwick & Jackson, 1934.

²⁶ È auspicabile che il Prof. Norman Sanders, che sta attualmente curando una nuova edizione delle opere di Greene per la Oxford University Press, possa dare un ulteriore contributo alla risoluzione dei dubbi ancora esistenti sull'autenticità complessiva degli scritti postumi di Greene.

²⁷ Burbie era entrato da poco nella *Stationers' Company* e cercava l'occasione opportuna per mettersi in evidenza, come ha sottolineato anche Collins: «The sole sponsor for the work was Cuthbert Burby, at that time a young and struggling publisher who was naturally anxious to seize this opportunity for bringing himself into prominence» (*op. cit.*, vol. I, p. 51).

vano assicurargli un successo di vendita: «Gentlemen, I know you ar not vnacquainted with the death of *Robert Greene*, whose pen in his lifetime pleased you as well on the Stage, as in the Stationers shops...»²⁸ e aggiungendo inoltre: «herein appeareth that he was a man giuen ouer to the lust of his owne heart, forsaking all godlines, & one that daily delighted in all manner of wickednes»²⁹.

Nelle pagine successive lo stesso Greene mette in guardia «all the wanton youths of England» a non commettere i suoi errori e ad evitare le facili vie del vizio e della dissipazione. Questa dedica precede la vera e propria *Repentance of Robert Greene*, in cui lo scrittore si descrive in termini ancor più negativi di quelli che userà Harvey nelle *Four Letters*, vale a dire come

... a man wholly addicted to all gracelesse indeuors... brought vp in riot... the mirroure of mischiefe, and the very patterne of all preiudiciall actions... a meere Atheist... giuen ouer to drunkennes... to this beastly sinne of gluttonie... swearing... & prophaning the name of God³⁰.

È ben difficile credere che, anche sull'onda del pentimento, Greene abbia potuto offrire un ritratto di sé a così fosche tinte. Il fatto che Greene, in una successiva battuta, affermi «what better is he that dies in his bed than he that endes his life at Tyburne»³¹ ci porta a delle ulteriori riflessioni. Come sappiamo, Greene non morì sulla forca come molti di quei criminali da lui descritti nei «Conny-catching Pamphlets». Sembra pertanto assai convincente l'ipotesi secondo cui questa parte del testo era frutto del rimaneggiamento di un precedente scritto di Greene, vale a dire la prima parte del *Blacke Bookes Messenger* il cui titolo originale era *The Repentance of a Connycatcher* e che, dal 21 agosto 1592, si trovava nelle mani dello stam-

²⁸ *The Repentance of Robert Greene*, in *The Works*, cit., vol. XII, p. 155.

²⁹ *Id.*, p. 156.

³⁰ *Id.*, pp. 161-162.

³¹ *Id.*, p. 163.

patore John Danter³². Questi, descritto da Aldis, come « one of the least reputable members of the trade » e come uno che « was given to the printing of pirated works and scurrilous pamphlets »³³, non dovette avere alcuna difficoltà a modificare alcuni dettagli del manoscritto, cambiando opportunamente il nome del malfattore con quello di Greene, al fine di adattarli alle vicende dello scrittore, ben sapendo che in quel modo il pamphlet avrebbe più facilmente incontrato il favore del pubblico.

È in quest'ottica che si spiega anche la seconda parte del libretto, intitolata *The Life and Death of Robert Greene*, una autobiografia, o per lo meno supposta tale, dello scrittore. Essa ripropone l'ormai logoro canovaccio della vita licenziosa e del ravvedimento finale che, per il suo tono da predica, come è stato sottolineato, « a stento può attribuirsi ad un Greene in punto di morte che forse avrebbe scritto sì in tono pentito ma non come se parlasse da un pulpito e avesse vestito l'abito talare »³⁴.

A parte le sospette discordanze con i dati biografici contenuti nel *Groatsworth of Wit*, c'è da chiedersi quindi se *The Life and Death of Robert Greene* sia da attribuirsi totalmente allo scrittore o se invece non contenga delle inserzioni per renderla più commerciabile o se addirittura, com'è stato suggerito, non sia opera di un ennesimo falsario che ha ricostruito le vicende della vita di Greene in base a informazioni avute da amici o a particolari di dominio pubblico³⁵. Costui potrebbe anche essere l'autore

³² Tale ipotesi è stata suggerita dapprima da Collins (*op. cit.*, vol. I, pp. 50-53) e in seguito è stata sviluppata in maniera convincente da Sanders (*op. cit.*, pp. 414-416) e da Ferrara (*op. cit.*, p. 367).

³³ H. G. ALDIS, « The Book-Trade, 1557-1625 », in *CHEL*, vol. IV, p. 393. Non meno negativo è il giudizio espresso da McKerrow: « John Danter... was indeed both printer and publisher, but, if we may judge from the *Parnassus Plays*, of the less reputable sort » (« Edward Allde as a typical Trade Printer », in *The Library*, 4th Series, vol. X (1930), p. 122).

³⁴ F. FERRARA, *op. cit.*, pp. 365-366.

³⁵ Secondo il Sanders, infatti, *The Life and Death of Robert Greene* « is the work of some one who was fairly successful in imitating Greene's style, and who derived the information contained

delle pagine dedicate alla descrizione delle ultime ore di vita dello scrittore, tendenti ad avvalorare ancora una volta il suo ravvedimento morale:

...during all the time of his sicknesse (which was about a moneths space) hee was neuer heard to sweare, raue, or blaspheme the name of God as he was accustomed to do before that time, which greatly comforted his wel willers, to see how mightily the grace of God did worke in him³⁶.

Le vicende degli scritti postumi di Greene dimostrano, in definitiva, come gli editori avevano mirato soprattutto a sfruttare la sua popolarità e la risonanza destata dalla sua morte, enfatizzando quei particolari che potevano più facilmente colpire la fantasia dei lettori. Inoltre, gli adattamenti e le falsificazioni dei manoscritti originali tendevano non solo a sottolineare gli aspetti più scandalistici della vita dello scrittore, ma anche ad avvalorare l'immagine di un Greene riabilitato moralmente dalla contrizione e dal rimorso.

Insomma, le vicende di Greene, nelle intenzioni degli editori, avrebbero dovuto costituire una sorta di *exemplum* edificante, non molto diverso dalle tematiche didattico-moralistiche di gran parte della letteratura dell'epoca³⁷. Non va infatti dimenticato il successo che ebbero, intorno all'ultimo decennio del regno di Elisabetta, i pamphlets e le

in his share of the tract from personal acquaintance with Greene, from Greene's friends, from gossip and rumor, from Greene's writings, or from some combination of these sources » (*op. cit.*, p. 417). Tale giudizio è condiviso dal Ferrara secondo cui « tutta la parte episodica fu probabilmente sostituita, con una certa fretta, con fatti della vita di Greene, allo scopo evidente di sfruttare la notizia della tragica sua morte » (*op. cit.*, p. 367).

³⁶ *Op. cit.*, p. 184.

³⁷ Tale problema è stato egregiamente trattato da L. B. WRIGHT, *Middle-Class Culture in Elizabethan England*, Ithaca (N. Y.), Cornell U. P., 1958. È certo sintomatico che le opere più lette all'inizio degli anni '90 erano i sermoni del reverendo Henry Smith, accreditato di ben 127 registrazioni nello *STC* contro le 97 di Greene e le 93 di Shakespeare.

ballate impernati sul tema del pentimento, spesso legati, come nel caso di *The Blacke Dogge of Newgate* (1597) o di *Luke Huttons Lamentation* (1597), a figure di malfattori, e che dettero vita a un vero e proprio genere letterario, come ha rilevato il Lievsay:

... the repentance motif served as a nucleus around which to group certain... sure-fire pamphlet baits: cony-catching tricks, highway robbery, topical atrocities, and lurid descriptions of prison life. Such combinations, ushered in with conventional dream-vision machinery and seasoned with purloined or garbled Latin tags, bade fair, for a few years around the turn of the century, to form a distinctive literary genre³⁸.

Del resto, lo stesso Greene, con i suoi « Repentance Pamphlets »³⁹, all'insegna del *Sero sed Serio*, aveva utilizzato proficuamente tale filone, — di cui il Jordan ha giustamente ridimensionato gli aspetti autobiografici riconducendoli alla tematica biblica del 'figliuol prodigo'⁴⁰ — mostrando, come sempre, una profonda conoscenza della psicologia e dei gusti del pubblico⁴¹.

I vari stampatori ed editori degli scritti postumi — da Burbie a Danter, da Chettle a Wright —, non meno sensibili ed interessati al successo commerciale, continuarono

³⁸ J. L. LIEVSAY, « Newgate Penitents: Further Aspects of Elizabethan Pamphlet Sensationalism », in *HLQ*, vol. II (1943-44), p. 47.

³⁹ Vengono così indicati *Greenes Mourning Garment*, *Never too Late*, il suo seguito *Francescos Fortunes* e il *Farewell to Folly*, oltre naturalmente al *Groatsworth of Wit* e alla *Repentance*.

⁴⁰ *Op. cit.*, pp. 54-72.

⁴¹ Anche Wright (*op. cit.*, p. 438) non ha dubbi sulla componente commerciale di tali scritti: « Robert Greene... discovered a rich vein of human interest in the revelation of his alleged iniquities described in a series of repentance pamphlets so filled with moralizations that no burgher could resist them... Although Greene's repentance pamphlets may possibly represent the catharsis of a sincerely remorseful soul, more likely they testify to the author's knowledge of popular psychology. Indications are clear that he shifted his point of view to attract a public turning from idle reading with a grin determination to find moral improvement and practical benefits in literary diversions ».

pertanto a far leva su tale voga letteraria, avallando vieppiù quell'immagine che lo stesso Greene aveva contribuito a creare artificiosamente intorno alla sua persona.

LA CONTROVERSIA HARVEY-NASHE

« O let not iniurious tongues triumph
ouer a dead carcasse. »

(R. GREENE, *Greenes Vision*, 1592)

Uno degli episodi più emblematici dell'interesse suscitato dalla scomparsa di Greene fu la controversia che oppose Gabriel Harvey a Thomas Nashe e che dette vita, per alcuni anni, a una nutrita serie di scritti polemici.

Finora sono state avanzate numerose ipotesi sulle reali motivazioni di tale disputa, tra cui il rancore personale⁴², le opposte concezioni della figura del letterato⁴³ e lo scontro di personalità diverse⁴⁴. Pur senza negare la legittimità di tali ipotesi, ci sembra tuttavia che le ragioni di carattere commerciale, finora in parte trascurate⁴⁵, dovettero avere

⁴² Cfr. R. B. MCKERROW, *The Works of Thomas Nashe*, cit., vol. V, pp. 65-110; G. R. HIBBARD, *Thomas Nashe: A Critical Introduction*, London, Routledge & Kegan Paul, 1962, pp. 180-232.

⁴³ Cfr. K. FRIEDENREICH, « Nashe's *Strange Newes* and the Case for Professional Writers », in *SP*, vol. LXXI (1974), pp. 451-472. Egli scrive: « There is little question that the antagonists held disparate views of the function of literature and literary enterprise. For Harvey, literature serves to preface and enhance great public actions; for Nashe, literature is a vehicle by which one displays virtuosity, entertains and excites readers, and most important, by which one earns a living » (*id.*, p. 471).

⁴⁴ Ciò è stato sottolineato dallo stesso McKerrrow: « There must have been some inherent opposition between the two: each must have represented to the other the class or the type which he most detested: there must, I think, have been a conflict of principles as well as of persons » (*The Works of Thomas Nashe*, cit., vol. V, p. 67).

⁴⁵ Tali motivazioni sono state prese in considerazione da Perkins ma limitatamente a Nashe. Cfr. D. PERKINS, « Issues and Mo-

un peso non irrilevante come del resto aveva sottolineato anche un contemporaneo, Thomas Middleton, il quale giudicò l'intera vicenda « but the running a Tilt of wits in Bookesellers shops, on both sides of *John of Paules Churchyard* »⁴⁶. E infatti, come vedremo, gli editori, John Wolfe e John Danter, ebbero anche in questo caso un ruolo decisivo nel trasformare una vecchia ruggine, risalente all'epoca della *Martin Marprelate Controversy*, in un vero e proprio caso letterario che, sotto la forma della disputa, faceva ancora una volta leva sul nome di Greene.

Com'è noto, in quell'occasione Nashe e Greene, assieme ad altri letterati, si erano schierati dalla parte degli antimartinisti⁴⁷, mentre gli Harvey avevano assunto un atteggiamento ambiguo. In particolare Richard, accusato da Nashe « to play the Iacke of both sides twixt *Martin and vs* »⁴⁸, col suo pamphlet *Plain Perceval the Peace Maker of England* (1590 ca.), invece di portare a una conciliazione fra le due parti, aveva attaccato sia i puritani che gli antimartinisti e accennato, in maniera velata ma inequivocabile, anche a Nashe, chiamato poi esplicitamente in causa nel suo successivo libello *The Lamb of God* (1590).

La risposta venne solo due anni dopo, per mano di Greene, il quale, in un noto passo di *A Quip for an Upstart*

tivations in the Nashe-Harvey Quarrel», in *PQ*, vol. XXXIX (1960), pp. 224-233. Del tutto screditata è invece l'ipotesi di E. G. Harman (*Gabriel Harvey and Thomas Nashe*, London, J. M. Ouseley, 1923) secondo cui la disputa era fittizia. In particolare egli sostenne che dietro il fronte anti-Harvey si nascondeva la personalità di Francis Bacon che aveva di volta in volta assunto i nomi di Lyly, Greene e Nashe.

⁴⁶ *Father Hubbard's Tales* (1604), cit. da McKerrow nella sua edizione delle opere di Nashe (*op. cit.*, vol. V, p. 151).

⁴⁷ La critica è in effetti alquanto discorde sulla partecipazione di Greene alla controversia, mentre a Nashe pare che si possa attribuire con certezza il pamphlet *An Almond for a Parrot* pubblicato intorno al 1590. Cfr. D. J. MCGINN, « Nashe's Share in the Marprelate Controversy », in *PMLA*, vol. LIX (1944), pp. 952-984.

⁴⁸ *Strange Newes*, cit., p. 270.

Courtier, in seguito soppresso, coinvolse in un violento e ingiurioso attacco satirico l'intera famiglia Harvey:

I dwel in Saffron Waldon, and am going to Cambridge to three sons that I keep there at schoole... The one sir [Richard Harvey] is a Deuine to comfort my soule, &... a vaine glorious asse... The second sir [John], is a Physitian or a foole, but indeed a physitian, & had proued a proper man if he had not spoiled himselfe with his Astrological discourse of the terrible coniunction of Saturne and Iupiter. For the eldest [Gabriel], he is a Ciuillian, a wondrous witted fellow, sir reuerence sir, he is a Doctor, and as *Tubalcain* was the first inuenter of Musick, so he Gods benison light vpon him, was the first that inuented Englishe Hexamiter...⁴⁹

Non è improbabile, com'è stato suggerito, che Greene avesse inserito tale passo su istigazione dello stesso Nashe che aveva motivi più validi di ostilità verso gli Harvey⁵⁰. D'altra parte, l'attacco contenuto nel *Quip* era troppo oltraggioso per non provocare un immediato risentimento fra costoro.

Colui che intervenne a difendere l'onore della famiglia fu Gabriel, uno studioso di Cambridge, noto soprattutto per le sue ricerche erudite nella ristretta cerchia accademica, ricco di aspirazioni frustrate in gran parte dalla sua difficile e spigolosa personalità. Com'è noto, le sue ambizioni di trovare un dignitoso inserimento in campo accademico erano andate deluse e, tra l'altro, proprio all'inizio del 1592 aveva perso l'incarico di insegnamento presso il Trinity College.

⁴⁹ *Op. cit.*, ff. C3v.-C4. Qui Greene prende di mira il capofamiglia John Harvey e i suoi tre figli: Richard, astrologo e teologo, più volte oggetto della satira di Nashe in *Pierce Penilesse* e *Strange Newes*, John, anch'egli astrologo a Cambridge e morto poco prima di Greene, nel luglio 1592, e infine Gabriel.

⁵⁰ Cfr. E. H. MILLER, « Deletions in Robert Greene's *A Quip for an Upstart Courtier* (1592) », in *HLQ*, vol. XV (1951-52), pp. 277-282. Miller d'altra parte suggerisce che fu lo stesso Greene ad eliminare il passo incriminato e ad apportare altre varianti al fine di rendere del tutto inoffensivo il pamphlet dal momento che « it was hardly to the interests of his printer, John Wolfe, to de-sensationalize a tract which was turning out to be a best seller » (*id.*, p. 278).

La tragica morte di Greene gli offriva dunque l'opportunità di vendicare l'offesa recata alla famiglia e, nel contempo, di sfruttare un evento che aveva sollevato grande risonanza. È indubbiamente significativo che un uomo del suo rigore sia stato coinvolto in un campo — quello della paraletteratura di carattere giornalistico — a lui del tutto alieno e che la sua fama sia rimasta legata esclusivamente ai pamphlets prodotti nel corso della controversia che lo oppose a Nashe.

Un ruolo determinante per la sua decisione di entrare nell'ambito giornalistico fu comunque svolto da John Wolfe, che in quel momento era il più produttivo stampatore ed editore di pamphlets informativi⁵¹ e che, tra l'altro, lo ospitò durante la stesura delle *Four Letters*. A nostro parere, risulta quindi scarsamente credibile l'accusa che Nashe aveva rivolto ad Harvey, cioè di aver pagato per la pubblicazione del suo libretto⁵², soprattutto se si tiene conto delle sue precarie condizioni finanziarie in quel periodo⁵³.

Da parte sua, Wolfe era un uomo troppo abile e conscio dell'importanza della rapidità e dell'opportunità nella professione editoriale per non pensare di avvalersi

⁵¹ Sulla carriera di Wolfe si vedano in particolare: H. R. HOPPE, « John Wolfe, Printer and Publisher, 1579-1601 », in *The Library*, 4th Series, vol. XIV (1933), pp. 241-289; M. A. SHAABER, *Some Forerunners of the Newspaper in England, 1576-1622*, London, F. Cass, 1966, pp. 284-288.

⁵² Nashe lo aveva infatti accusato di « giuing mony to haue this his illiterat Pamphlet of Letters printed » (*Strange Newes*, cit., p. 258). Molto più credibile è invece l'opinione di Hibbard, con la quale siamo fondamentalmente d'accordo, secondo cui « Greene's death in misery and squalor was a sensational event of high news value. Harvey and Wolfe took immediate advantage of it » (*op. cit.*, p. 186).

⁵³ Probabilmente, come suggerisce la Sheavyn, l'accordo era che se la vendita del libro non avesse coperto le spese di stampa, Harvey avrebbe dovuto versare una quota per venire incontro alla perdita economica (P. SHEAVYN, *The Literary Profession in the Elizabethan Age*, 2nd ed. revised by J. W. Saunders, Manchester, U. P., 1967, p. 86).

di Harvey, il quale, subito dopo la morte di Greene, si era immediatamente recato sul posto al fine di raccogliere, con una tempestività non inferiore a quella di un cronista dei nostri giorni, informazioni e testimonianze dirette sulle ultime ore di vita dello scrittore. Wolfe, che tra l'altro aveva pubblicato numerose opere di Greene, tra cui lo stesso *Quip*, con ogni probabilità si riprometteva di ricavarne non solo uno « scoop » giornalistico⁵⁴, ma anche di tenere vivo l'interesse intorno al nome dello scrittore. Harvey, a sua volta, non perse occasione per reclamizzare la pubblicazione, da parte di Wolfe, di resoconti informativi sulle guerre francesi⁵⁵, testimoniando quindi un tacito accordo e una collaborazione che durò diversi anni⁵⁶.

Le finalità commerciali risultano più evidenti soprattutto se si accetta l'ipotesi, formulata da McKerrow e Johnson, secondo cui la seconda missiva delle *Four Letters*,

⁵⁴ È innegabile che la tempestività fosse una delle caratteristiche del lavoro di Wolfe: nel 1588, ad es., aveva registrato una descrizione dell'ingresso a Londra di Elisabetta prima che l'evento avesse avuto luogo. Qualche anno più tardi, nel settembre 1593, si era assicurato i diritti di *Hero and Leander* di Marlowe registrandolo sotto il proprio nome nello *Stationers' Register* senza tuttavia possederne il manoscritto che venne invece pubblicato da altri alcuni anni dopo (*id.*, pp. 66-67). Lo stesso Harvey del resto aveva scritto a tale proposito: « M. Wolfe knoweth, & who knoweth not? great Penmen and Pamflet-marchants play much vpon the advantage of the time, and care not who be the enemy, so the Terme be their frend » (*A New Letter of Notable Contents*, in *The Works of Gabriel Harvey*, ed. by A. B. Grosart, London, The Huth Library, 1884-85, vol. I, p. 286).

⁵⁵ Cfr. G. HARVEY, *Four Letters*, in *The Works*, cit., vol. I, pp. 174-175; *A New Letter of Notable Contents*, cit., pp. 259-63; 269-270. Sui pamphlets relativi alle guerre francesi pubblicati da Wolfe si veda in particolare: G. B. HARRISON, « Books and Readers, 1591-4 », in *The Library*, 4th Series, vol. VIII (1928), pp. 286-288.

⁵⁶ Nella *New Letter of Notable Contents* Harvey si rivolge all'editore chiamandolo « my Loving Friend Iohn Wolfe » e ringraziandolo per l'invio di alcuni libri. Egli inoltre aveva vissuto per un certo periodo presso Wolfe (T. NASHE, *Have With You to Saffron-Walden*, in *The Works*, cit., vol. III, pp. 94-95) e aveva collaborato con lui per alcuni anni (H. R. HOPPE, *op. cit.*, p. 268).

che contiene un resoconto di carattere sensazionalistico della morte di Greene, fu stampata a parte da Wolfe con un titolo provvisorio che richiamasse in maniera esplicita l'interesse dei lettori⁵⁷. L'operazione andò comunque a segno se si pensa che le *Four Letters* ebbero due edizioni in un brevissimo lasso di tempo, prima ancora di venir registrate nello *Stationers' Register* il 4 dicembre 1592⁵⁸.

La prima lettera, datata 29 agosto 1592, risulta diretta da un certo Christopher Bird, abitante a Saffron Walden (patria degli Harvey), al mercante Emanuell Demetrius di Londra. Nashe sospettò, probabilmente a ragione, che ci fosse la mano dello stesso Gabriel Harvey, il quale l'aveva inserita al fine di produrre una testimonianza indipendente e quindi più credibile⁵⁹.

In questa lettera, infatti, Greene viene chiamato in causa dal supposto Bird per aver ingiustamente oltraggiato in *A Quip* un degno cittadino di Saffron Walden, quale John Harvey — definito « a right honest man of good reckoning »⁶⁰ — e i suoi tre figli:

Greene the Connycatcher, of this Dreame the Autor,
For his dainty deuise, deserueth the hauter.
A rakehell: A makeshift: A scribling foole:

⁵⁷ *The Works of Thomas Nashe*, cit., vol. V, pp. 152-153; F. R. JOHNSON, « The First Edition of Gabriel Harvey's *Fovre Letters* », in *The Library*, 4th Series, vol. XV (1935), pp. 212-223. Nashe si sarebbe riferito a questo breve pamphlet quando accennava a « a short Pamphlet of six leaues » (*Strange Newes*, cit., p. 263) e a « his [Harvey's] first butter-fly Pamphlet against *Greene* » (*Have With You to Saffron-Walden*, cit., p. 130).

⁵⁸ E. ARBER, *op. cit.*, vol. II, p. 623. Secondo Johnson « it seems probable that the popular interest which the publication of Harvey's letters created was far greater than the printer, John Wolfe, had expected, so that another edition was called for almost immediately » (*op. cit.*, p. 219). L'ipotesi della pubblicazione di due edizioni prima del 4 dicembre spiegherebbe pertanto anche il passo di *Kind-Hartes Dreame*, il pamphlet di Chettle registrato l'8 dicembre, in cui il fantasma di Greene accusa Nashe di non aver risposto alla « twofold Edition of Inuectives » di Harvey.

⁵⁹ Cfr. T. NASHE, *Strange Newes*, cit., p. 273.

⁶⁰ *Four Letters*, cit., p. 160.

A famous bayard in Citty, and Schoole.
Now sicke, as a Dog: and euer brainesick:
Where such a rauing, and desperate Dick?⁶¹

L'attacco si fa più esplicito nella seconda lettera, del 5 settembre, ricca di dettagli volutamente scandalistici sulla morte dello scrittore « who was reported to lye dangerously sicke in a shoemakers house near Dow-gate: not of the plague, or the pockes, as a Gentleman saide, but of a surfett of pickle herringe and rennish wine »⁶².

Harvey non si fa scrupolo di presentare gli aspetti più squallidi degli ultimi giorni di vita di Greene, abbandonato dagli amici, con al capezzale solo la sua amante, sorella del famigerato bandito *Cutting Ball*, e costretto dall'indigenza a vendere i suoi indumenti e la spada per pochi scellini. Il resoconto è arricchito di particolari sulla vita amorale di Greene che, ancora una volta, viene messo alla stregua di quegli stessi furfanti da lui descritti nei « Conny-catching Tracts », tanto da meritarsi l'appellativo di 'Monarch of Crosbiters' e di 'Emperour of shifters'. Harvey ci offre quindi l'ennesima immagine di un uomo corrotto, dedito ad ogni vizio e sregolatezza, dissoluto, blasfemo e incurante delle regole sociali, senza tuttavia accreditargli, come era avvenuto con l'operazione connessa agli scritti postumi, un pentimento finale che riscattasse la sua esistenza sciagurata:

... who in London hath not heard of his dissolute, and licentious liuing; his fonde disguisinge of a Master of Arte with ruffianly haire, vnseemely apparell, and more vnseemelye Company... hys villainous cogging, and foisting; his monstrous swearing, and horrible forswearing; his impious profaning of sacred Textes: his other scandalous, and blasphemous rauinge: his riotous and outrageous surfeitinge; his continuall shifting of lodgings: his plausible mustering, and banquetinge of roysterly acquaintance at his first comminge; his beggarly departing in euery hostisses debt; his infamous resorting in the Banckside, Shorditch, Southwarke, and other filthy hautes: his obscure lurking in basest corners: his

⁶¹ *Id.*, p. 161.

⁶² *Id.*, p. 162.

pawning of his sword, cloake, and what not, when money came short; his impudent pamphletting, phantasticall interluding, and desperate libelling, when other coosening shifts failed...⁶³

Nella terza lettera, scritta fra l'8 e il 9 settembre, la satira di Harvey si appunta soprattutto contro l'instancabile attività dello scrittore: « Is this Greene with the running Head, and the scribling Hand, that neuer linnes putting-forth new, newer, & newest bookes of the marker? »⁶⁴. Non è difficile cogliere in queste parole il rancore di Harvey nei confronti del successo di Greene, sintomo, ai suoi occhi, della decadenza delle lettere⁶⁵. Ne viene fuori tutta l'amarezza di un letterato deluso che, costretto a un'esistenza precaria e subalterna, guarda con rabbia e frustrazione alla facile fortuna che era arrisa a uno scrittore commerciale.

Comunque forse accorgendosi di essere andato troppo oltre nella polemica egli mostrò la volontà di porvi fine come risulta dal tono più conciliante della parte conclusiva della terza lettera⁶⁶ e dalla quarta in cui giustifica il suo atteggiamento come un eccesso di zelo tendente — come egli afferma con ipocrisia — « to see Learning flourish: Vertue prosper: the good procede from better to better: the bad amend »⁶⁷. Harvey probabilmente rite-

⁶³ *Id.*, pp. 168-169.

⁶⁴ *Id.*, p. 187.

⁶⁵ Greene rappresentava agli occhi di Harvey il campione di quella letteratura popolare che tanto successo andava riscuotendo: « Euen Guicciardines siluer history, and Ariostos golden Cantoes, grow out of request: and the Countesse of Pembrookes Arcadia is not greene inough for queasie stomackes, but they must haue Greenes Arcadia: and I beleeeue most eagerlie longed for Greenes Faerie Queene » (*id.*, p. 191).

⁶⁶ Harvey infatti scrive: « It is my earnest desire, to begin, and ende suche friuolous altercations at once: and were it not more for other, then for my selfe, assuredly I would be the first, that should cancell this impertinent Pamflet: and throw the other two Letters, with the Sonnets annexed, into the fire » (*id.*, p. 220).

⁶⁷ *Id.*, p. 232. Sia nella dedica che nella quarta lettera Harvey afferma di essere pentito di aver perso tempo con « trifling businesse » e di voler tornare ai suoi studi: « Time is pretious, and

neva che le *Foure Letters* avrebbero fatto finalmente giustizia nei confronti del *Quip* e di *Pierce Penilesse* e chiuso definitivamente la partita anche con Nashe⁶⁸. Non avrebbe forse mai immaginato di aver offerto all'avversario quell'occasione per mettersi in vista che questi andava da tempo ricercando.

D'estrazione borghese come Harvey, Nashe, infatti, mirava non meno del rivale, a quel successo in campo letterario che il suo ingegno sembrava promettergli. Lasciata Cambridge nel 1588, egli aveva deciso di tentare la fortuna a Londra sulle orme di Greene e Marlowe. Lo stesso Greene, avvalendosi dell'introduzione di Nashe al suo *Menaphon*, gli aveva permesso di reclamizzare la prossima pubblicazione di *The Anatomy of Absurdity*⁶⁹. Nei due anni successivi, tuttavia, Nashe visse ai margini del

would not be prodigally wasted in wast paper, or contemptuously thrust out by the shoulders: my first Letter, was in a manner voluntary: my second, in sort necessary: this, wholly superfluous, but violently extorted after the rest: all wearysome vnto me; but this most tedious: and any thing more, would seeme intollerable » (*id.*, p. 236).

⁶⁸ A tale considerazione ci induce la conclusione delle *Foure Letters* dove si legge: « The Quippe knoweth his reward, and the Supplication to the Diuell... I committe to the censure of Wisdom, and Iustice, with fauour; onelye requesting that mightie Bombarder of termes, to spare quiet men that meane him no harme » (*id.*, p. 205).

⁶⁹ Nella prefazione al *Menaphon* (1589), inoltre, Nashe non solo loda l'opera di Greene ma lo difende anche dai drammaturghi che questi aveva attaccato nel *Perimedes* (1588). C'è piuttosto da chiedersi perché Greene sia ricorso a uno scrittore sconosciuto e alle prime armi come Nashe per essere appoggiato in questa controversia letteraria. L'ipotesi di Hibbard ci sembra molto convincente: « A simpler hypothesis would be that Greene, already an expert in the art of publicity... deliberately gave Nashe the chance to make something of a splash and bring himself before the public eye. In other words, the *Preface* was not intended to help *Menaphon*; Greene's name on the title-page could be relied on to do that; it was intended to help Nashe. At the same time, however, Greene may well haue found it convenient to use Nashe as a kind of mouthpiece through whom he might pursue some of his literary quarrels » (*op. cit.*, p. 29).

mondo letterario⁷⁰, sperimentando in prima persona le difficoltà che l'attività di scrittore incontrava tra il diradarsi di possibili mecenati e le due condizioni dettate da stampatori ed editori, com'egli stesso lamenterà nelle pagine di *Pierce Penillesse*.

L'attacco contenuto nelle *Four Letters* gli offriva finalmente la possibilità di utilizzare in maniera sistematica il suo ingegno nel campo della disputa e dell'invettiva, particolarmente congeniali alla sua vena satirica⁷¹. Non è improbabile, tuttavia, che Nashe sia intervenuto anche dietro sollecitazione di John Danter — già coinvolto nella poco corretta stampa della *Repentance of Robert Greene* —, che, come ricorda la Sheavyn, era alla continua ricerca di tematiche che potessero incontrare il gusto popolare:

For the lower forms of literature — ballads, catchpenny pamphlets, and the like — John Danter was the printer most popular. He was evidently rather poor and struggling, glad to print for other stationers, and glad to get hold of popular things, cheap to buy and produce and readily saleable... Because he was a publisher of no great reputation, anxious above all things to catch the popular taste, he proved useful to certain needy pamphlet writers. He published for Greene in his later, sensational days, and he was a good friend to Nashe during his acrimonious quarrel with Harvey⁷².

⁷⁰ Spinto dalle necessità economiche Nashe fu coinvolto, nel 1591, nell'edizione pirata di *Astrophel and Stella* di Sir Philip Sidney, di cui scrisse la prefazione, ed in altre attività occasionali, come egli stesso confesserà alcuni anni più tardi: « I am faine to let my Plow stand still in the midst of a furrow, and follow some of these newfangled *Galiardos* and *Senior Fantasticos*, to whose amorous *Villanellas* and *Quipassas*, I prostitute my pen in hope of gaine » (*Have With You to Saffron-Walden*, cit., p. 31).

⁷¹ Concordiamo infatti con Hibbard secondo il quale « his [Nashe's] strength lay in his gift for improvisation, in his flair for the topical, in his unfailing interest in novelties and ingenuities of style, and in his facility for satire, parody, caricature and abuse. Controversy, therefore, was his natural element, since he could then rely on his opponent to produce material for him to play with, refute, burlesque, and hold up to scorn. Better still, this opponent might himself be made into a fertile theme for the exercise of wit » (*op. cit.*, p. 180).

⁷² *Op. cit.*, p. 68.

Per rendersi conto della mentalità affaristica di Danter basterà comunque ricordare il suo famoso dialogo con Ingenioso (leggi Nashe) contenuto nei *Parnassus Plays*⁷³. Il sodalizio Nashe-Danter, in cui confluirono l'opportunismo dello stampatore e le ambizioni dello scrittore, si dimostrò, tutto sommato, non meno redditizio di quello Harvey-Wolfe. Nashe, infatti, fu per un lungo periodo alle dipendenze di Danter, il quale non solo lo ospitò in casa sua, ma gli pubblicò i pamphlets della controversia con Harvey.

La serie si aprì con *Strange Newes of the intercepting certaine Letters*, registrate il 12 gennaio 1593, ma probabilmente pubblicate verso la fine dell'anno precedente⁷⁴. Nashe, col suo linguaggio ora umoristico, ora scurrile, ora magniloquente, ma sempre ricco d'invenzioni, non solo difende *Pierce Penillesse*, ma prende soprattutto di mira Harvey, accusandolo di pedanteria⁷⁵, di cinismo⁷⁶ e mettendolo in ridicolo agli occhi dei lettori:

There is a *Doctor and his Fart* that haue kept a foule stinking stirre in Paules Churchyard; I crie him mercie, I slaundered him, he is scarce a Doctor till he hath done his Acts: this dodipoule, this didopper, this professed poetical braggart, hath raild vpon me, without wit or art, in certaine foure penniworth of Letters and three farthing-worth of Sonnets...⁷⁷

⁷³ Cfr. *The Second Part of the Return from Parnassus*, in *The Three Parnassus Plays*, ed. by J. B. Leishman, London, Nicholson & Watson, 1949, pp. 247-248.

⁷⁴ E. ARBER, *op. cit.*, vol. II, p. 624. Secondo Johnson *Strange Newes* sarebbe stato completato e messo in vendita verso la fine di dicembre: ciò spiegherebbe perché le prime due edizioni recano la data del 1592 e le altre quella del 1593 (*op. cit.*, p. 221).

⁷⁵ Nashe, sapendo di far leva su un suo punto debole, lo chiama « *Gabriell Howliglasse... the first inuenter of English Hexameter verses* » (*Strange Newes*, cit., p. 298).

⁷⁶ « Why, thou arrant butter whore, thou cotqueane & scratop of scoldes, wilt thou neuer leaue afflicting a dead Carcasse. continually read the rethorick lecture of Ramme-Allie? » (*id.*, p. 299).

⁷⁷ *Id.*, pp. 256-257.

Ma l'aspetto più significativo di *Strange Newes*, a parte l'indubbio interesse nel campo del costume letterario, è rappresentato dalla difesa di Greene da parte di Nashe. Questi ci offre non solo una descrizione benevola e affettuosa dell'amico, ma anche il ritratto, quanto mai vivace e realistico, di un elisabettiano, colto nel gesto abituale o nel dettaglio minuto:

Hee inherited more vertues than vices: a iolly long red peake, like the spire of a steeple, hee cherisht continually without cutting, whereat a man might hang a Iewell, it was so sharpe and pendant...

A good fellowe hee was, and would haue drunke with thee for more *angels* then the Lord thou libeldst on *gaue thee in Christs Colledge*; and in one yeare hee pist as much against the walls, as thou and thy two brothers spent in three... his only care was to haue a spel in his purse to coniure vp a good cuppe of wine with at all times⁷⁸.

Dal confronto con Greene, Harvey ne esce del tutto ridicolizzato: « Hee [Greene] made no account of winning credite by his workes, as thou dost, that dost not good workes, but thinkes to bee famosed by a strong faith in thy owne worthines »⁷⁹.

Nashe ribatte, inoltre, le false e tendenziose accuse di Harvey, miranti a gettare il discredito sulla memoria di Greene⁸⁰, senza tuttavia negare le debolezze umane di questi:

Why should art answer for the infirmities of maners? Hee had his faultes, and thou thy follies.

Debt and deadly sinne, who is not subiect to? with any notorious crime I neuer knew him tainted; (& yet tainting is no

⁷⁸ *Id.*, p. 287.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ « For the lowsie circumstance of his pouerty before his death, and sending that miserable writte to his wife, it cannot be but thou lyst, learned *Gabriell* » (*ibidem*). Nashe scrive inoltre che le *Foure Letters* « are foure notorious lowsie Discourses, because they lyingly discourse little else saue *Greenes* lowsie estate before his death » (*id.*, p. 309).

infamous surgerie for him that hath beene in so many hote skirmishes)...⁸¹

Nel contempo, Nashe non manca di assumere un atteggiamento ambiguo nei confronti di Greene, negando con fastidio di essere un suo imitatore⁸² e dissociandosi in parte da lui (« neither was I *Greenes* companion any more than for a carowse or two... »)⁸³. Ciò fa sorgere delle perplessità sulla sincerità di Nashe che forse, più che da motivazioni altruistiche sembra essere stato spinto soprattutto dal desiderio di far leva sulla popolarità dell'amico scomparso per mettersi in evidenza fra i lettori. L'ipotesi che egli fosse mosso anche da considerazioni opportunistiche trova conferma nelle sue stesse parole che sono rivelatrici dell'intenzione di Nashe di tener vivo l'interesse suscitato dalla disputa:

Gabriell... write of what thou wilt, in what language thou wilt, and I will confute it and answere it. Take truths part, and I wil proue truth to be no truth, marching out of thy dung-voiding mouth⁸⁴.

⁸¹ *Id.*, p. 287.

⁸² « Wherein haue I borrowed from *Greene* or *Tarlton*, that I should thanke them for all I haue? Is my stile like *Greenes*, or my ieasts like *Tarltons*? » (*id.*, pp. 318-319). Nelle parole di Nashe, in un passo successivo, sembra che si possa addirittura cogliere un atteggiamento di disprezzo nei confronti della produzione commerciale e popolare di Greene: « Of force I must graunt that *Greene* came oftner in print than men of iudgement allowed off, but neuertheless he was a daintie slaue to content the taile of a Tearme, and stufte Seruing mens pockets » (*id.*, p. 329).

⁸³ *Id.*, p. 303. Per i rapporti Greene-Nashe si veda in particolare l'articolo di E. H. Miller, « The Relationship of Greene and Thomas Nashe (1588-1592) », in *PQ*, vol. XXXIII (1954), pp. 353-367. Secondo Miller l'atteggiamento indubbiamente ambiguo di Nashe può così spiegarsi: « In replying to Gabriel Harvey in *Strange News*, Nashe evidently had a twofold purpose: to offer a defence of an author savagely attacked after his death and at the same time to dissociate himself, by appearing as an impartial commentator, from the stigma attached to close friendship with the profligate Greene » (*id.*, p. 356).

⁸⁴ *Strange Newes*, cit., p. 305.

In tal senso è quindi significativo che la controversia, che aveva preso le mosse da Greene, andò avanti in maniera autonoma per quasi cinque anni. Alla violenta satira di *Strange Newes* Harvey oppose dapprima *A New Letter of Notable Contents* (1593) e, poco dopo, falliti i tentativi di riconciliazione, *Pierces Supererogation* (1593).

Nashe non gli fu da meno: dopo una infuocata prefazione nella seconda edizione di *Christs Teares over Jerusalem* (1593), in cui accusava Harvey di non aver voluto porre termine alla contesa, pubblicò una biografia umoristica del rivale, dal titolo *Have With You to Saffron-Walden* (1596). La replica venne l'anno seguente col pamphlet *The Trimming of Thomas Nashe*, la cui attribuzione a Harvey non ha comunque trovato molto credito nella critica.

Solo un'ordinanza governativa del 1597, che proibiva la pubblicazione e la ristampa degli scritti dei due autori, pose fine in maniera definitiva alla controversia che rischiava oramai di superare i rancori personali e di riattizzare vecchie, scottanti polemiche religiose⁸⁵.

L'eco sollevata dalla contesa continuò tuttavia a farsi sentire per alcuni anni, contribuendo, come vedremo, a suscitare l'intervento di altri scrittori e a rafforzare la popolarità di Greene. Nel 1594 la malevola descrizione di Thomas Bowes risentiva, infatti, dei pregiudizi dello stesso Harvey:

And yet this fellowe [Greene] in his life time, and the middest of his greatest ruffe, had the Presse at commaundement to publish his lascivious Pamphlets, whereby he infected the hearts of many yoong Gentlemen and others with hys poysonfull platforms of love, and divellish discourses of fancies fittes: so that their mindes were no lesse possessed with the toyes of his irreligious braine, than

⁸⁵ Il 1° giugno 1597 i vescovi Whitgift e Bancroft emisero la seguente ordinanza: « That all NASSHES bookes and Doctor HARVYES bookes be taken wheresoeuer they may be found and that none of their bookes be euer printed hereafter » (E. ARBER, *op. cit.*, vol. III, p. 677).

their chambers and studies were pestered with his lewde and wanton bookes⁸⁶.

D'altra parte, non mancò chi, come Francis Meres, si ribellò all'immagine di un Greene ingiustamente vilipeso dalla malvagità di Harvey:

As *Achilles* tortured the dead bodie of *Hector*, and as *Antonius*, and his wife *Fulvia* tormented the livelesse corps of *Cicero*: so *Gabriell Harvey* hath shewed the same inhumanitie to *Greene* that lies full low in his grave⁸⁷.

IL 'FANTASMA' DI GREENE

« I am the spirite of *Robert Greene*, not vnknowne vnto thee... by my name... »

(B. RICH, *Greenes Newes*, 1593)

Accanto agli scritti postumi di Greene e ai pamphlets della controversia Harvey-Nashe riveste un particolare interesse per lo studio del 'fenomeno' Greene un gruppo di opere che, anche se in forme diverse fra loro, si richiamano alla figura e all'opera di questo scrittore. L'elemento comune di tali scritti è l'espedito di far rivivere la figura di Greene attraverso il suo 'fantasma', allo scopo di sfruttarne editorialmente la popolarità. Si tratta di un espediente ingegnoso che testimonia il persistente successo di Greene nel decennio in cui si pubblicarono tali opere: *Kind-Hartes Dreame* (1593) di H. Chettle, *Greenes Newes both from Heauen and Hell* (1593) di B. Rich, l'anonimo *Greenes Funeralls* (1594), *Greene in Concept* (1598) di J. Dickenson e infine *Greenes Ghost Haunting Conie-catchers* (1602) di S. Rowlands.

⁸⁶ « Epistola ai lettori » di Thomas Bowes nella sua traduzione della seconda parte dell'*Académie Française* (1594) di La Primaudaye, cit. in R. PRUVOST, *op. cit.*, p. 536.

⁸⁷ *Palladis Tamia*, London, C. Burbie, 1598, f. 286v.

A questo gruppo si sarebbe potuto aggiungere anche il nome di Nashe se questi avesse dato seguito all'intenzione di servirsi dello 'spettro' di Greene, come aveva annunciato nella lettera all'editore contenuta nella seconda edizione di *Pierce Penilesse*:

Had you not beene so forward in the republishing of it [*Pierce Penilesse*], you shold haue had certayne Epistles to Orators and Poets, to insert to the later end; As namely, to the Ghost of *Macheuill*, of *Tully*, of *Ouid*, of *Roscius*, of *Pace* the Duke of *Norfolks* Lester; and lastly, to the Ghost of *Robert Greene*, telling him, what a coyle there is with pamphleting on him after his death⁸⁸.

La testimonianza di Nashe si dimostra assai utile per un duplice ordine di motivi: innanzitutto essa rivela che lo scrittore aveva preso in seria considerazione la possibilità di far rivivere la figura di Greene, anche se poi vi rinunciò avendo trovato, nella polemica con Harvey, una valida alternativa; in secondo luogo, le sue parole — « what a coyle there is with pamphleting on him » — fanno indubbiamente pensare a una vasta letteratura ispirata a Greene. Poiché fino a quel momento risultano pubblicati solo le *Four Letters* di Harvey e forse *Kind-Hartes Dreame* di Chettle, è assai probabile che oltre a queste opere, le uniche che ci siano pervenute, ne siano apparse delle altre, magari anche sotto forma di ballate, che, per il loro carattere di letteratura giornalistica occasionale, sono poi andate perdute⁸⁹. Comunque, in mancanza di nuovi con-

⁸⁸ *Op. cit.*, p. 153.

⁸⁹ Ciò risulta tanto più credibile se si pensa, ad es., che non è pervenuta nessuna copia della seconda missiva delle *Four Letters*, pubblicata a parte da Harvey e la cui esistenza è stata ipotizzata in maniera assai convincente da McKerrow e Johnson (vedi *supra*, nota 57). È probabile che, sotto questo punto di vista, Greene abbia avuto una sorte non dissimile da quella toccata al popolare attore Richard Tarlton, la cui morte, avvenuta nel 1588, ispirò una serie di ballate che sono poi andate perdute. Esse richiamano, in maniera singolare i titoli di alcuni degli scritti legati a Greene. Si tratta di *Tarltons Farewell*, *Tarltons Recantacion*, *Tarlton's Re-*

tributi filologici in tale settore, non resta che occuparci delle opere note, che costituiscono da sole una testimonianza assai rilevante ed emblematica del 'fenomeno Robert Greene'.

Kind-Hartes Dreame, il primo di questi scritti in ordine di tempo, venne registrato l'8 dicembre 1592 nello *Stationers' Register* da William Wright⁹⁰. Esso segna l'esordio letterario di Henry Chettle, che aveva svolto fino ad allora la sua attività nel campo dell'editoria, e che, qualche tempo prima, aveva curato la pubblicazione del discusso *Groatsworth of Wit*.

La fama di *Kind-Hartes Dreame* è in gran parte legata alle pagine della sua introduzione, laddove l'autore si difende dall'accusa di aver manipolato il *Groatsworth of Wit* affermando che « it was all Greenes » e che il suo intervento si era limitato alla sola stesura del manoscritto illeggibile di Greene. Ma l'interesse principale dell'opera di Chettle consiste nell'aver fatto rivivere per la prima volta la figura dello scrittore scomparso.

Ricorrendo al solito tema del sogno, Chettle descrive l'apparizione degli spettri di « fiue personages, seuerally attired, and diuersly qualified, three bearing instruments, their fauours pleasant; two appearing to be Artists, their countenances reuerend »⁹¹. Segue la vivace descrizione dei cinque personaggi: Anthony Now Now, il dottor Burcot, il giocoliere William Cuckoe, il comico Dick Tarlton ed infine il nostro Robert Greene, descritto come « a man of indifferent yeares, of face amible, of body well proportioned, his attire after the habite of a schollerlike Gentleman, onely his haire was somewhat long »⁹².

pentance e di *Tarlton's Ghost and Robyn Goodfellowe*, tutte databili intorno agli anni 1588-90. Cfr. E. ARBER, *op. cit.*, vol. III, pp. 500, 526, 531, 559.

⁹⁰ *Id.*, vol. II, p. 623. Come si ricorderà, William Wright aveva registrato poco prima, il 20 settembre, anche il *Groatsworth of Wit*.

⁹¹ *Kind-Hartes Dreame*, cit., p. 11.

⁹² *Id.*, p. 13.

Costoro — continuava Chettle — « compassed my bed, and thrusting into my hand all their papers, they at once charged mee to awake, and publish them to the world »⁹³. Il testo di *Kind-Hartes Dreame*, in definitiva, è costituito dalla trascrizione di queste cinque lettere, che descrivono la corruzione della Londra elisabettiana, completata da alcuni interventi dell'autore volti a ribadire le accuse contenute nelle missive.

Anthony Now Now lamentava il proliferare di ballate sconce diffuse da editori privi di scrupoli e spinti dalla sola avidità di guadagno, il dottor Burcot inveiva contro i ciarlatani che infestavano il paese, William Cuckoe attaccava con veemenza avvocati e usurai, Dick Tarlton lanciava i suoi strali contro i teatranti. La lettera di Greene era indirizzata, infine, a Pierce Penillesse — leggi Thomas Nashe — per esortarlo a difendere la propria memoria contro i calunniatori che non gli davano pace nemmeno nella tomba:

Hauing with humble penitence besought pardon for my infinite sinnes, and paid the due to death, euen in my graue was I scarce layde, when Enuie (not fit companion for Art) spit out her poyson, to disturbe my rest. *Aduersus mortuos bellum suscipere, inhumanum est. There is no glory gained by breaking a deade mans skull. Pascitur in viuus liuor, post fata quiescit.* Yet it appeares contrary in some, that inueighing against my workes, my pouertie, my life, my death, my burial, haue omitted nothing that may seeme malicious⁹⁴.

Il riferimento alla polemica iniziata da Gabriel Harvey è reso più esplicito in un passo successivo dove si legge:

What canst thou tell, if (as my selfe) thou shalt bee with death preuented? and then how can it be but thou diest disgrac'd, seeing thou hast made no reply to their twofold Edition of Inuectives?

It may bee thou thinkst they will deale well with thee in death, and so thy shame in tollerating them will be short: forge not to thy self one such conceit, but make me thy president, and remember this olde adage: *Leonem mortuum mordent Catuli*⁹⁵.

⁹³ *Id.*, p. 14.

⁹⁴ *Id.*, p. 35.

⁹⁵ *Id.*, p. 37.

Il fantasma di Greene conclude infine con un ulteriore appello all'amico affinché vendichi i torti arrecati ad entrambi dai loro avversari:

Awake (secure boy) reuenge thy wrongs, remember mine: thy aduersaries began the abuse, they continue it: if thou suffer it, let thy life be short in silence and obscuritie, and thy death hastie, hated, and miserable⁹⁶.

Le parole di Chettle dimostrano quindi che egli non solo era a conoscenza dei dettagli della polemica in corso, ma anche che all'epoca della composizione di *Kind-Hartes Dreame* Nashe non era ancora intervenuto a difesa di Greene. C'è quindi da chiedersi da quali motivazioni fosse stato spinto Chettle nel sollecitare, attraverso lo spettro di Greene, l'intervento di Nashe, dal momento che il suo scritto già conteneva un'affettuosa difesa dello scrittore scomparso. Si potrebbe pertanto prendere in considerazione l'ipotesi che egli stesse in qualche modo anticipando, di concerto con Nashe, al quale era legato da un rapporto di collaborazione⁹⁷, alcuni temi che sarebbero apparsi di lì a poco in *Strange Newes*. Tale ipotesi troverebbe una conferma nei precedenti di Nashe che già in passato era ricorso ad espedienti del genere e dal fatto che Chettle fa più volte riferimento anche a *Pierce Penillesse* quasi a scopo — come si direbbe ora — promozionale a favore del collega⁹⁸. Inoltre anche Chettle doveva essere legato a Greene tanto da poter avere accesso ai suoi manoscritti e da essere il primo a difenderne la memoria dai calunniatori, sottolineandone il pentimento finale e le finalità educative delle sue opere:

For my Bookes, of what kind soeuer, I refer their commendation or dispraise to those that haue read them. Onely for my last labours affirming, my intent was to reprove vice, and lay open

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ In *Have With You to Saffron-Walden*, cit., p. 131, tra l'altro, Nashe riporta il testo di una lettera di Chettle in cui questo si definisce « Your old Compositer ».

⁹⁸ Cfr., ad es., *Kind-Hartes Dreame*, cit., pp. 13-14.

such villanies, as had beene very necessary to be made knowne, whereof my *Blacke Booke*, if euer it see light, can sufficiently witnesse.

But for my pouertie, meethinkes wisdomes woulde haue brideled that inuectiue; for *Cuius potest accidere, quod cuiquam potest*. The beginning of my dispraisers is knowne, of their end they are not sure. For my life, it was to none of them at any time hurtful: for my death, it was repentant: my buriall like a Christians⁹⁹.

È la stessa immagine di un Greene riabilitato che Chettle aveva cercato di avvalorare anche nel *Groatsworth of Wit*. Ciò indurrebbe a pensare che egli fosse mosso non solo da intenti speculativi ma anche dalla volontà di ridimensionare le calunnie di Harvey e di consegnare ai lettori un'immagine tutto sommato positiva di Greene.

Resta da fare un'ultima considerazione sugli aspetti stilistico-strutturali di *Kind-Hartes Dreame* e sui modelli ai quali s'ispira. Non è difficile infatti individuare il richiamo alla dizione e ai temi greeniani¹⁰⁰ — che del resto Chettle aveva dimostrato di saper imitare abilmente — e al Nashe satirico di *Pierce Penillesse*¹⁰¹. Sensibili analogie sono inoltre riscontrabili con un'opera di poco anteriore, vale a dire *Tarltons Newes Out of Purgatorie* (1590) — attribuita allo stesso Greene —, da cui deriva in particolare

⁹⁹ *Id.*, pp. 35-36.

¹⁰⁰ Secondo W. R. Davis, *Kind-Hartes Dreame* « is an adequate imitation of that of his *Groats-worth of Wit*, combining Latinate learning with simple syntax » (*Idea and Act in Elizabethan Fiction*, Princeton, U. P., 1971, p. 203). Oltre a rifarsi allo stile di Greene Chettle riprende anche alcuni temi del *Quip for an Upstart Courtier* e dei « Conny-catching Pamphlets ».

¹⁰¹ Sotto l'influsso dell'opera di Nashe Chettle scrisse in seguito *Piers Plainnes seauen yeares Prentiship* (1595), romanzo che cerca di combinare i temi pastorali alla satira sociale (cfr. M. SCLAUCH, *Antecedents of the English Novel, 1400-1600*, London, O. U. P., 1965, pp. 200-205). Nel 1603 Chettle pubblicò *Englande's Mourning Garment* e quindi si dedicò completamente all'attività teatrale. Nel *Diary* di Henslowe, nel periodo compreso fra il 1597-8 e il 1603, risultano numerose registrazioni di drammi: 13 scritti da solo e 36 in collaborazione con altri autori, tra cui Dekker, Jonson, Day, Wilson, Drayton e Heywood.

sia la descrizione della figura di Dick Tarlton che l'espediente dell'apparizione del fantasma di un personaggio noto.

Ancora più singolare è il successivo pamphlet, dal titolo *Greenes Newes both from Heauen and Hell*, registrato il 3 febbraio 1593¹⁰² e pubblicato con ogni probabilità in quello stesso anno.

Nella dedica il suo autore, celato sotto le sole iniziali B.R., ma senza dubbio identificabile in Barnaby Rich¹⁰³, racconta di essersi imbattuto nella sconcertante presenza di « a most gristlie ghost wrapt vp in a sheete, his face onely discovered, with a penne vnder his eare, and holding a scrowle of written paper in his hande »¹⁰⁴.

Dopo un attimo di comprensibile stupore e un tentativo rientrato di evitare l'insolito incontro egli aveva finito col rivolgersi al fantasma che gli rivelò la propria identità:

I am the spirite of *Robert Greene*, not vnknowne vnto thee (I am sure) by my name, when my wrytings lately priuiledged on euery post, hath giuen notice of my name vnto infinite numbers of people that neuer knewe me by the view of my person¹⁰⁵.

Prima di svanire nel nulla Greene gli affidò un manoscritto affinché lo desse alle stampe. Si trattava del testo di *Greenes Newes* che deve considerarsi pertanto la narrazione in prima persona delle vicissitudini ultraterrene dello scrittore scomparso, il quale sembra voler riprendere in questo modo il dialogo lasciato interrotto con il suo pubblico:

Be not dismaied (my good freends) that a deade man shoulde acquaint you with newes, for it is I, I per se, Robert Greene, in

¹⁰² E. ARBER, *op. cit.*, vol. II, p. 626. L'opera fu registrata nello *Stationers' Register* da Thomas Adams e John Oxenbridge.

¹⁰³ Per l'attribuzione di quest'opera a Rich si veda il mio articolo « *Greenes Newes both from Heauen and Hell* di Barnaby Rich », in *Anglistica, AION*, vol. XIX, 3 (1976), pp. 101-140.

¹⁰⁴ *Greenes Newes both from Heauen and Hell*, ed. by R. B. McKerrow, London, Sidgwick & Jackson, 1911, p. 3.

¹⁰⁵ *Id.*, p. 4.

Artibus Magister, he that was wont to sollicite your mindes with many pleasant conciets, & to fit your fancies at the least euery quarter of the yere, with strange & quaint deuises, best beseeming the season, and most answerable to your pleasures. Hauing therefore so many times taken the true measure of your appetites, & finding the very height of your dispositions inclined to nouelties... I haue sent you heere the whole discourse of my aduentures, that hath betyde mee since I left the terrestiall worlde, with a very true report of my infernall trauales¹⁰⁶.

Nelle sue movimentate peregrinazioni nell'aldilà Greene ha occasione di presentarci una serie di personaggi, tra cui i ben noti *Cloth breeches* e *Velvet breeches*, colti nel bel mezzo di una zuffa:

... I myght perceiue (a little distant from mee) where two were fast together by the eares: weapons they had none, more than their bare fistes, but with them they laide on such load, that I perceiued the one was loath to remayne in the others debt: and I somewhat mending my pace, when I was come vnto them, presently knew them both to be of mine olde acquaintaunce, the one *Veluet breeches*, the other *Cloth breeches*, betweene whom I had (not long before) beene a stickler, and (as I supposed) had taken a quyet order betweene them for ending of all controuersies¹⁰⁷.

Dopo una serie di battute fra i due che riprendono i temi della disputa contenuta in *A Quip for an Upstart Courtier*¹⁰⁸, Greene li invita a rappacificarsi ancora una

¹⁰⁶ *Id.*, p. 7.

¹⁰⁷ *Id.*, pp. 8-9. La scena si svolge, come nel *Quip*, sulla sommità di una collina.

¹⁰⁸ Si veda, ad es., il seguente passo in cui *Velvet breeches* così apostrofa *Cloth breeches*: « This base fellowe, whom I euer disdayned... this barbarous fellow (whose rude training vp hath better inabled him to indure labour & toyle, than those that haue lynced in pleasure & ease)... might be ashamed to shew his face, and therefore holde it in great scorne, that he should take the way of me, now traueilling to so glorious a presence » (*id.*, pp. 9-10). Similmente si esprime *Velvet breeches* nel *Quip*: « Proud and insolent pesant, how darest thou withoute leaue or lowe reuerence presse into the place whether I am come for to disport my selfe?... bold bayard au aunt, beard me not to my face, for this tyme I pardon thy follie » (*op. cit.*, f. B4).

volta facendo appello alla lezione morale contenuta nei suoi scritti:

My Masters and very good friends both, I perceiue you haue not read al my bookes, which I haue purposly put forth for the benefite of my Countrymen, for if you had but seene *Greenes farewell to folly*, me thinkes the bare tytle... might haue moued you to this consideration, that the very ground of your contention is meere folly... and in one other of my bookes, called *Greenes groats worth of wit*... I am now to put you in mind of an other of my Bookes, called *Greenes neuer too late*: O that you had but read ouer that Booke in time...¹⁰⁹

Una volta giunto in Paradiso Greene viene scacciato con durezza da San Pietro il quale lo accusa di aver preso di mira, con le sue opere, i poveri ladruncoli e di non aver colpito, viceversa, gli abusi e la corruzione di coloro che costituivano la vera piaga della società, vale a dire avvocati, cortigiani, funzionari e proprietari terrieri:

... I haue heard of you, you haue beene a busie fellowe with your penne, it was you that writ the Bookes of *Conny-catching*, but sirra, could you finde out the base abuses of a company of petty varlets that liued by pilfering cosonages, and could you not as well haue discryed the subtill and fraudelent practises of great *Conny-catchers*, such as rides vpon footeclothes, and sometime in Coatches, and walkes the streetes in long gownes and veluet coates...¹¹⁰

Né miglior sorte tocca a *Velvet breeches* che, riconosciuto da un mercante di tessuti quale autore di un ben architettato imbroglio compiuto ai suoi danni sulla terra,

¹⁰⁹ *Op. cit.*, pp. 11-12.

¹¹⁰ *Id.* p. 17. Tale accusa è assai simile a quella rivolta da « Cuthbert Conny-catcher » a Greene nella *Defence of Conny-catching*: « You decypher poore Conny-catchers, that perhaps with a tricke at cardes, winne fortie shillings from a churle that can spare it, and neuer talke of those Caterpillers that vndoo the poore, ruine whole Lordships, infect the common-wealth, and delight in nothing but in wrongfull extorting and purloyning of pelfe, whenas such be the greatest Connycatchers of all » (*The Works of Robert Greene*, cit., vol. XI, pp. 51-52).

viene allontanato dal paradiso che accoglie invece l'onesto e meritevole *Cloth breeches*. Le pagine dedicate al racconto della beffa attuata da *Velvet breeches* e dal suo degno compare, che porta il significativo nome di *Silke stockings*, sono comunque fra le più vivaci di tutto il pamphlet, mostrandoci un Rich assai abile nell'imitare il Greene dei « Conny-catching Tracts »¹¹¹.

Scacciati dal paradiso, Greene e *Velvet breeches* continuano allora le loro peregrinazioni durante le quali hanno modo d'incontrare altri personaggi, fra i quali ricordiamo « Ruffling Richard », un'ingenuo e sprovveduto muratore dello Yorkshire, la sua bisbetica moglie « Mannerly Margery » e il mugnaio del Kent, reso mostruoso da due corna enormi che costituiscono la prova tangibile del tradimento della moglie, da lui stesso involontariamente favorito come egli ha modo di narrare in un racconto ricco di richiami popolareschi¹¹².

Quando i due giungono all'inferno, *Velvet breeches* viene riconosciuto da un gendarme che lo ricercava da tempo per la sua attività truffaldina. Ne nasce una baruffa alla quale intervengono in difesa di *Velvet breeches* furfanti e malfattori di tutte le risme. Quando costoro notano la presenza di Greene hanno una reazione inaspettata ed estremamente minacciosa nei suoi confronti:

...they beganne to growe into confused exclamations against mee, some saide, let vs teare the villaine in peeces, that hath written so many bookes against vs: other sayde, let vs fley of his skinne, and cut the flesh from his bones in small gobbets, that

¹¹¹ Rich sembra aver avuto presenti soprattutto le pagine dedicate da Greene alla descrizione della « Lifting law » — cui va ricondotta la vicenda di *Velvet breeches* e del mercante di tessuti — contenuta nella *Second Part of Conny-catching* (1591).

¹¹² McKerrow, nella sua edizione di *Greenes Newes* (cit., pp. 90-91), ha notato che la versione più antica di questo episodio si trova nel *Roman du Meunier d'Arleux* del trovatore Enguerrand d'Oisi. Analoghi si riscontrano anche nel raccontino dal titolo *Quinque Ova* contenuto nelle *Facetiae* di Poggio Bracciolini e nel nono racconto delle *Cent nouvelles Nouvelles*.

hath so manifested the secrets of our trade and profession, to the world: some other sayde, let vs cut the tongue out of his head, and put out both his eyes, that hath beene an enemie to the arte of *Conny-catching*, and hath so shamefully inueyed against the practises...¹¹³

A questi si aggiunge anche « an infinite number of women *Connycatchers*, and they sware they would geld me, for marring theyr Market, and hindering them of theyr taking »¹¹⁴. Qui Greene viene fatto di nuovo oggetto delle stesse accuse che gli aveva rivolto « Cuthbert Conny-Catcher » nella *Defence of Conny-catching*¹¹⁵, cioè di aver rivelato con i suoi scritti i trucchi e le truffe della malavita londinese, mettendo così in guardia le probabili vittime e rendendo ai furfanti più difficile l'esercizio della loro attività truffaldina.

¹¹³ *Op. cit.*, p. 60.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ « I began to curse this R. G. that had made a publike spoyle of so noble a science, and to exclaime against that palpable asse whosoeuer, that would make any penman priuy to our secret sciences » (*The Defence of Conny-catching*, cit., p. 46). Com'è noto molti hanno voluto vedere la mano di Greene in questo pamphlet, scritto probabilmente per inscenare una polemica e attirare la curiosità dei lettori. E certo conoscendo l'astuzia commerciale di Greene non si tratta di un'ipotesi peregrina, confermata, tra l'altro, da concordanze stilistiche e tematiche. Fra coloro che hanno sostenuto la paternità di Greene ricordiamo: J. C. JORDAN, *op. cit.*, pp. 96-107; E. H. MILLER, « *The Defence of Conny-Catching* (1592): The Argument of H. C. Hart », in *N&Q*, vol. CXCVI (1951), pp. 509-512; E. H. MILLER, « Further Notes on the Authorship of *The Defence of Conny-Catching* (1592) », in *N&Q*, vol. CXCVII (1952), pp. 446-451; F. FERRARA, *op. cit.*, p. 311-15; D. PARKER, « Robert Greene and *The Defence of Conny-catching* », in *N&Q*, N. S., vol. XXI (1974), pp. 87-89. Qualche dubbio è stato avanzato da Pruvost (*op. cit.*, pp. 443-453), mentre decisamente contrari a tale ipotesi sono: A. B. GROSART, *The Works of Robert Greene*, vol. XI, p. 40; I. A. SHAPIRO, « An Unsuspected Earlier Edition of *The Defence of Conny-catching* », in *The Library*, 5th Series, vol. XVIII (1963), pp. 88-112. McDonald addirittura attribuisce questo scritto a Rowlands. Cfr. E. D. McDONALD, « An Example of Plagiarism among Elizabethan Pamphleteers: Samuel Rowlands' *Greenes Ghost Haunting Conie-Catchers* », in *Indiana University Studies*, vol. I, n. 11 (1911), p. 154.

Scacciato dal paradiso e bandito pertanto anche dall'inferno al povero Greene non rimarrà infine che vagare senza meta come « a walking spirit », uno spirito folletto e impertinente che, prendendo le più svariate sembianze, ora spaventerà gli uomini nelle notti di luna piena, ora ciruirà le ragazze, ora perseguiterà avvocati, cortigiani ed ecclesiastici:

Sometimes I will bee *Robin Goodfellowe*, and will meete with a wanton wench in a darke corner... Sometimes I will trans-forme my selfe into diuers shapes, and will walke through all trades, all Sciences, and all occupations... In the Tearme time, I will be in *Westminster hall* amongst the Lawyers... The Cleargy must not thinke to escape me scotfree, for I... will get vp into the Pulpit and preach...¹¹⁶

Anche se è il più vivace e il meglio articolato dei pamphlets ispirati a Greene, *Greenes Newes* non costituisce in definitiva uno scritto particolarmente originale. Numerose sono infatti le analogie con opere anteriori, in particolare con *Kind-Hartes Dreame*, da cui deriva il tema dell'apparizione del fantasma dello scrittore e l'espedito di imitarne lo stile, e soprattutto con *Tarltons Newes Out of Purgatorie*¹¹⁷. Quest'opera, che contiene una serie di racconti a cornice in gran parte derivati da Boccaccio, Straparola e da quella popolare raccolta di *jests* che fu *A Hundred Merry Tales*, raccontava infatti le avventure in purgatorio del popolare attore comico Richard Tarlton,

¹¹⁶ *Op. cit.*, pp. 62-62. Robin Goodfellow era un popolare folletto, presente, oltre che nel *Midsummer Night's Dream*, in numerose ballate e protagonista di una raccolta, pubblicata nel 1628, dal titolo *Robin Good-Fellow, his Mad Prankes and Merry Jests*. Robin Goodfellow, inoltre, è lo pseudonimo adottato probabilmente dallo stesso Greene nel *Tarltons Newes* e in questo stesso modo viene definito da Harvey nelle *Four Letters*.

¹¹⁷ *Tarltons Newes Out of Purgatorie* venne pubblicata nel 1590 da E. White. *Greenes Newes* presenta anche alcune analogie con un'altra opera anonima pubblicata nel 1593, cioè *Tom Tell-Trothes New-yeares Gift*, in cui compare il personaggio di Robin Goodfellow di ritorno dall'inferno.

scomparso nel 1588. Autore dell'opera risulta essere « an old companion of his, Robin Goodfellow » e va probabilmente individuato nello stesso Greene¹¹⁸. E certo a questo proposito non si può fare a meno di meditare sull'ironia della sorte, quando, tre anni più tardi Greene, con *Greenes Newes*, sarà oggetto della stessa sorte che egli aveva riservata a Tarlton, il quale, tra l'altro, « apparelled like a Clowne », non manca di fare la sua apparizione nella parte conclusiva di *Greenes Newes*, cantando le strofe di una vecchia canzone:

If this be trewe as true it is,
Ladie Ladie:
God send her life may mend the misse,
Most deere Ladie¹¹⁹.

Rilevanti sono dunque le analogie fra *Greenes Newes* e *Tarltons Newes*: innanzitutto il titolo, quindi la narrazione affidata a un personaggio popolare (Greene e Tarlton rispettivamente), la descrizione delle loro vicende nell'aldilà (all'inferno e paradiso il primo, nel purgatorio il secondo), il tono anticattolico, la galleria di personaggi

¹¹⁸ Cfr. F. FERRARA, *Jests and Merry Tales*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1960, p. 196. Recentemente il Feather, in verità in maniera non molto convincente, ha suggerito il nome di Armin quale autore di *Tarltons Newes*. Cfr. J. FEATHER, « A Check-List of the Works of Robert Armin », in *The Library*, 5th Series, vol. XXVI (1971), pp. 165-172.

¹¹⁹ *Op. cit.*, p. 58. Si tratta di una versione della nota ballata di William Elderton, *The Panges of Love, and Lovers Fittes*, stampata nel 1559 da Richard Lant, come è stato rilevato da J. P. Collier (*A Bibliographical and Critical Account of the Rarest Books in The English Language*, London, J. Lilly, 1865, vol. II, p. 255):

If this be true, as trewe it was,
Lady, Lady,
Why should not I serve you, alas,
My deare Lady?

Sulla vasta popolarità di questa ballata e sulla sua riutilizzazione operata dai contemporanei si veda anche lo studio di H. E. Rollins, « William Elderton: Elizabethan Actor and Ballad-Writer », in *SP*, vol. XVII (1920), pp. 199-245.

che raccontano episodi della loro vita terrena e, infine, la stessa struttura di raccolta a cornice di *jests* e raccontini. *Greenes Newes* comunque non riesce a far propria la struttura stringata e compatta del modello a cui si ispira — e in questo gli è certo inferiore — mostrando qua e là delle smagliature, soprattutto laddove la polemica personale dell'autore prende il sopravvento sulla narrazione. Pur tuttavia l'opera presenta un'ulteriore evoluzione rispetto a *Tarltons Newes*: mentre questa è ancora legata alla struttura dei raccontini a cornice senza un reale legame fra gli episodi ed in cui la presenza di Tarlton assolve a una semplice funzione connettiva, *Greenes Newes* presenta, per contro, una maggiore continuità narrativa, con la figura di Greene legata da un rapporto più dialettico e funzionale alle vicende descritte.

In *Greenes Newes* si rileva in definitiva una varietà di elementi, in parte mediati da Greene e da altri scritti popolari contemporanei, quali la tradizione dei *jests*, la satira sociale e di costume, il tono anticattolico, la voga dei « Conny-catching Pamphlets », il realismo dell'ambientazione, il linguaggio vivace e colorito e il gusto per la battuta arguta e la frecciata mordente che, in un abile e ben calibrato dosaggio, avrebbero dovuto costituire, nelle intenzioni dell'autore, un indubbio richiamo per il pubblico.

Ma oltre alle motivazioni commerciali, non è improbabile tuttavia che Rich, nel pubblicare *Greenes Newes*, fosse mosso anche da altre considerazioni. È verosimile, infatti, che egli, durante i frequenti soggiorni a Londra, abbia conosciuto personalmente Greene, forse tramite il comune amico Thomas Lodge¹²⁰. In tal caso *Greenes Newes*

¹²⁰ Rich faceva infatti parte della cerchia letteraria di Lodge e si era avvalso delle sue correzioni per il *Don Simonides*. Nel 1584 gli dedicò inoltre dei versi elogiativi che vennero inseriti nell'*Alarum against Usurers*. D'altra parte Lodge aveva collaborato con Greene alla stesura di *Alarum for London* e scritto delle prefazioni al *Menaphon* e allo *Spanish Masquerado*. Il Becker, inoltre, in base alle somiglianze riscontrate fra *Mamillia* e la seconda parte del *Don Simonides* addirittura ipotizza che i due autori avessero avuto accesso ai rispettivi manoscritti: « Daß Groenes Werk schon 1583

potrebbe considerarsi sia un atto di omaggio verso il collega scomparso, che la testimonianza di una reciproca influenza letteraria¹²¹. Greene è descritto, infatti, con accenti di simpatia che possono spiegarsi soltanto con la diretta conoscenza del personaggio ed il travagliato viaggio nell'aldilà ben si accorda inoltre a una personalità inquieta come quella dello scrittore scomparso che Rich dimostra di conoscere bene.

Nel 1594 l'editore John Danter pubblicò una raccolta di 14 « Sonnets » dal titolo *Greenes Funeralls*¹²². Anche

erschien, Richs 2. Teil aber 1584 als Erscheinungsjahr trägt, dürfte bei der hinlänglich bewiesenen Tatsache, daß die Autoren dieser Zeit vielfach Einblick in die Manuskripte anderer oder doch Kenntnis von ihnen hatten, kaum ins Gewicht fallen » (G. BECKER, « *The Adventures of Don Simonides*, ein Roman von Barnabe Rich und seine Quelle », in *Archiv*, vol. CXXXI (1913), p. 80). Non va dimenticato infine che sia Rich che Greene avevano trovato un comune mecenate in Sir Christopher Hatton. In particolare il primo gli aveva dedicato il *Farewell to Militarie Profession* (1581) e il secondo ne aveva lamentato la scomparsa in *A Maidens Dreame Upon the Death of the Right honorable Sir Cristopher Hatton* (1591).

¹²¹ I due scrittori esercitarono infatti, anche se in epoche diverse, un'innegabile influenza reciproca. All'inizio della sua carriera Greene non mancò di ispirarsi, in diversi suoi scritti, ad alcune opere di Rich, tra cui *A Right and Pleasant Dialogue betweene Mercury and an English Souldier* (1574), il *Farewell to Militarie Profession* e le due parti del *Don Simonides* (1581; 1584). Più tardi quando Greene divenne uno scrittore di successo e un modello da imitare, Rich attinse a diverse sue opere, tra cui *Gwydonius*, *Pandosto* e *The Second Part of the Tritameron of Love*. Cfr. R. HELGERSON, « Lyly, Greene, Sidney, and Barnaby Rich's *Brusanus* », in *HLQ*, vol. XXXVI (1972-73), pp. 105-118.

¹²² Questa raccolta venne iscritta nello *Stationers' Register* il 1° febbraio 1593-94 (E. ARBER, *op. cit.*, vol. II, p. 644). Si tratta di un'opera rarissima la cui unica copia si trova presso la Bodleian Library di Oxford. C. Crawford ritiene che essa sia stata scritta circa due anni prima perché essa conterrebbe, a suo parere, nei « Sonnets » VII e VIII, un invito al poeta Thomas Watson, indicato col nome di Amyntas, a difendere la memoria di Greene. Dal momento che Watson era morto il 26 settembre 1592 Crawford ritiene

stavolta egli non perse l'occasione per sollecitare l'interesse dei « Gentlemen Readers », affermando, nella dedica, che « this small Pamphlet may recreate your mindes, when large Volumes would but cloy and weary you »¹²³ e aggiungendo, secondo una prassi non insolita all'epoca, che « contrarie to the Authours expectation I haue nowe published[it], for it was his priuate study at idle times »¹²⁴.

L'anonimo autore, indicato soltanto come « R. B. Gent. », è stato variamente identificato in Richard Barnfield¹²⁵, in Barnaby Rich¹²⁶ e in Nicholas Breton¹²⁷. Le ra-

che la stesura di *Greenes Funeralls* risalga a un'epoca di poco anteriore (« *Greenes Funeralls*, 1594, and and Nicholas Breton », in *SP*, Extra Series, vol. I (1929), pp. 1-39).

¹²³ R. B., *Greenes Funeralls*, ed. by R. B. McKerrow, London, Sidgwick & Jackson, 1911, p. 69.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ L'ipotesi della paternità di Barnfield è stata suggerita da J. Ritson nella sua *Bibliographia Poetica* (London, G. & W. Nicol, 1802, pp. 124-125). Alquanto incerto il Collier: dopo aver rifiutato tale ipotesi (*The History of English Dramatic Poetry*, London, J. Murray, 1831, vol. III, p. 147) rivede il suo giudizio (*id.*, vol. I, p. XXVIII). McKerrow, nella sua edizione di *Greenes Funeralls*, anche non escludendo del tutto tale possibilità, si dimostra piuttosto scettico, suggerendo, ma senza troppa convinzione, che forse Danter aveva fatto rimaneggiare un manoscritto di cui era in possesso (*op. cit.*, pp. VIII-X). A nostro parere, non c'è alcun elemento interno o esterno che suffraghi tale ipotesi, a parte le iniziali, che comunque potevano essere fittizie, o il fatto che Barnfield probabilmente aveva conosciuto Greene attraverso il comune amico Watson.

¹²⁶ Il nome di Rich è stato suggerito, dopo un ennesimo ripensamento, dal Collier (*A Bibliographical and Critical Account of the Rarest Books in the English Language*, cit., vol. I, p. XVII). McKerrow (*op. cit.*, pp. VII-X) rigetta tale ipotesi soprattutto in base al fatto che ben difficilmente Rich avrebbe inserito dei salmi, come avviene nei « Sonnets » XIII e XIV, derivati dalla traduzione dell'*Eneide* di Richard Stanyhurst, dal momento che questi, dopo la sua conversione al Cattolicesimo, era diventato un suo acerrimo nemico e oggetto di reiterati attacchi satirici. A parte questa motivazione, non priva di validità, non ci sembra comunque che esistano prove sufficienti per attribuire lo scritto a Rich.

¹²⁷ Il Crawford (*op. cit.*) porta a sostegno di tale ipotesi altri casi in cui Breton era ricorso a pseudonimi o a iniziali false per celare la propria identità ai lettori, tuttavia non offre alcun ele-

gioni portate finora a sostegno delle tre attribuzioni non sembrano comunque sufficientemente fondate, sicché il problema della paternità di *Greenes Funeralls* deve considerarsi ancora aperto e in attesa di un chiarimento definitivo¹²⁸.

A nostro parere la soluzione potrebbe essere ricercata all'interno della cerchia di amici di Greene, fra coloro cioè che potevano essere più motivati nella difesa dello scrittore. Non è comunque da escludere l'ipotesi che le iniziali siano fittizie e che lo stesso Danter, spinto dalle consuete considerazioni commerciali, abbia avuto un ruolo significativo nella stesura del pamphlet, direttamente o attraverso un « hack writer » assoldato per l'occasione¹²⁹.

L'interesse principale di *Greenes Funeralls*, peraltro di valore letterario irrilevante, risiede nell'atteggiamento apologetico del suo autore nei confronti di Greene. Egli infatti ricorre addirittura alla mitologia nel paragonare lo scrittore a Mercurio, Giove e Apollo per ingegno, cultura ed eloquenza, sottolineando l'influsso letterario da lui esercitato sui contemporanei:

Greene, is the pleasing Obiect of an eie:
Greene, please the eies of all that lookt vpon him.
Greene, is the ground of euerie Painters die:
Greene, gaue the ground, to all that wrote vpon him.
 Nay more the men, that so Eclipst his fame:
 Purloynde his Plumes, can they deny the same?¹³⁰

mento, soprattutto sul piano stilistico, che possa dare credibilità a tale supposizione.

¹²⁸ Cfr. R. PRUVOST, *op. cit.*, p. 549, nota 11.

¹²⁹ Danter, che aveva pubblicato in precedenza il *Blacke Bookes Messenger*, *Orlando Furioso* e la *Repentance* si proponeva forse di ravvivare il ricordo di Greene fra i lettori. È da questo punto di vista che va probabilmente spiegato il « Sonnet » X che contiene una sorta di catalogo, anche se incompleto, delle opere di Greene.

¹³⁰ *Op. cit.*, Sonnet IX, p. 81. Com'è noto, negli ultimi versi è stato visto un riferimento all'accusa di plagio rivolta a Shakespeare nel *Groatsworth of Wit*. Secondo Pruvost (*op. cit.*, p. 520, nota 67) si tratterebbe invece di un attacco generico contro i detrattori di Greene.

Altrettanto significativa è la difesa delle opere di Greene, e in particolare di quei « Love Pamphlets » che lo scrittore stesso aveva disconosciuto e che erano stati oggetto di polemiche. L'autore di *Greenes Funeralls* li ricorda invece a quelle « *Damsels of Dianes Traine* » alle quali erano stati originariamente dedicati e che tanto diletto avevano trovato nella loro lettura:

He he is dead, that wrote of your delights:
That wrote of *Ladies*, and of *Parramours*:
Of budding beautie, and hir branched leaues,
Of sweet content in royall Nuptialls¹³¹.

Greenes Funeralls contiene inoltre numerosi riferimenti abbastanza criptici a personaggi del tempo, oggetto di un tentativo di identificazione da parte di J. Crawford¹³², mentre più espliciti sono, al contrario, i richiami alla nota polemica iniziata da Harvey. E in effetti, *Greenes Funeralls* fa in qualche modo da *pendant*, anche se sul versante opposto, ai ventidue « Sonnets » inseriti nella parte finale delle *Foure Letters*, vale a dire « Greenes Memoriall, or certaine Funerall Sonnets », cui si richiama anche nel titolo. Qui Greene, con parole accorate, lamenta la mancanza di pietà mostrata dai suoi nemici:

Then would I neuer care for such base beggarly make-bookes
That in ueigh against the dead, like deadly maligners.
.
.
.
Ill became such Cutes, to barke at a poore silly carcass
Some had cause to mone, and mourne, & murmur against him:
Others none at all, yet none at all, so against him.
For my selfe I wish, that none had written against him
But such men which had iust cause t'haue wrtten against him¹³³.

¹³¹ *Op. cit.*, Sonnet III, p. 73.

¹³² Crawford (*op. cit.*, pp. 32-37) avrebbe colto dei riferimenti a Edmund Spenser (« Colinet »), Thomas Watson (« Amyntas »), Anthony Chute, Abraham Fraunce (« A-mint-Asse »), Gabriel Harvey (« Hodge-poke ») e John Wolfe (anagrammato « Fowle »).

¹³³ *Op. cit.*, Sonnet VII, p. 79.

Più avanti egli ribadisce le accuse agli avversari che avevano gettato il discredito sulla sua figura di uomo e di scrittore:

For such foolish men, as I had neuer abused:
Neuer abused alas, yet alas, had neuer abused:
Euer abused so, because so neuer abused.
Not onely seeke to quench my kindled glorie,
But also for to marre my *vertues* storie¹³⁴.

L'autore di *Greenes Funeralls*, infine, sulla base dei « Repentance Pamphlets » e degli scritti postumi di Greene ripropone al pubblico l'immagine di un uomo pentito e desideroso di spiare le proprie colpe:

And though my life were lewd. Oh how it grienes me to thinke it.
Lewd as a life might be, from all good counsell abandond:
And giuen ouer vp, to the out cast sense of a sinner.
Yet might my end, haue mould them to remorse:
And not to reake their teene, on sillie corse¹³⁵.

La figura di Greene ricompare ancora una volta nel 1598 nel *Greene in Concept* di John Dickenson. Come si legge nel sottotitolo lo scrittore venne addirittura descritto come *New raised from his graue to write the Tragique Historie of Faire Valeria of London*; e per convalidare questa curiosa affermazione sul frontespizio del libro fu stampata un'incisione raffigurante Greene intento a scrivere.

Ricorrendo ancora una volta all'abusato tema del sogno, Dickenson racconta che durante il sonno sopravvenuto alla lettura del *Timone* di Luciano gli era apparsa « the shape of a well proportioned man, suted in deaths livery ». Si tratta naturalmente di Greene il quale, ricordando il suo motto *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*, così gli si rivolge:

I am hee, whose pen was first employed in the advancement
of vanitie, and afterward in the discovering of villanie. In the

¹³⁴ *Id.*, Sonnet XI, p. 84.

¹³⁵ *Ibidem*.

former of which, I confesse I have offended... But admit it as the most will have it, yet dare I boldly affirme, that my later labours have made a large part of amends for those former vanities¹³⁶.

Greene informa Dickenson che Mercurio¹³⁷ gli ha concesso di tornare sulla terra per un'ora al fine di rendere nota la storia di una donna la cui anima egli aveva incontrata nell'aldilà. Lo scopo evidentemente è quello di riproporre al pubblico una vicenda edificante che testimoni il suo ravvedimento e metta a tacere i propri detrattori: « This only I will add; let the world know it comes from me, that they who since my death have unkindly blamd me, may henceforth censure more charitably of me »¹³⁸.

Greene inizia quindi il racconto lasciandone la conclusione allo stesso Dickenson. Si tratta di un'ennesima storia di contenuto moraleggiante, arricchita da versi, che ha per protagonista Valeria, una fanciulla di Londra frivola e corrotta che va in sposa a Geraldo, l'attempato figlio di un mercante della capitale. Col suo comportamento incostante e infedele — memore della Lucilla Ilyana — la donna causa la morte del marito e del padre e si risposa con un giovane « wanton gallant » che in breve tempo, dopo averle dissipato tutte le sostanze, l'abbandona nell'abiezione e nella miseria. Prima di morire ella fa professione di pentimento per la sua condotta immorale.

La vicenda richiama, quindi, nello stile e nella tematica, il Greene dei « Repentance Pamphlets » di cui Valeria deve considerarsi il corrispettivo femminile¹³⁹. Risulta quindi palese l'intenzione di Dickenson, scrittore elisabetiano di scarsa notorietà, di servirsi del prestigioso nome

¹³⁶ J. DICKENSON, *Greene in Concept*, in *Occasional Issues of Unique or Very Rare Books*, ed. by A. B. Grosart, Manchester, 1878, vol. VI, p. 97.

¹³⁷ Il personaggio di Mercurio, come si ricorderà, era già stato introdotto da Greene nell'*Orpharion*.

¹³⁸ *Op. cit.*, p. 99.

¹³⁹ L'atteggiamento misogino di Dickenson richiama, per molti versi, quello manifestato da Greene soprattutto in *Mamillia Orpharion* e *Alcida*.

di Greene per accattivarsi l'interesse del pubblico facendo soprattutto leva su un filone che non aveva mancato di suscitare un certo interesse fra i lettori¹⁴⁰.

Ancora più evidente è, infine, il debito verso Greene di Samuel Rowlands, concordemente ritenuto l'autore di *Greenes Ghost Haunting Conie-Catchers* (1602)¹⁴¹.

Questo pamphlet, fra i primi della molteplice e frenetica produzione letteraria di Rowlands, narra per l'ennesima volta i sotterfugi della malavita londinese, ricalcando i temi dei « Conny-catching Tracts » messi in voga da Greene un decennio prima.

Anche in questa occasione, inoltre, l'autore non resiste alla tentazione di far credere che le pagine del libro provenissero dallo stesso Greene al fine, facilmente comprensibile, di conferirgli un ulteriore motivo di richiamo¹⁴². In tal senso è significativo che Rowlands dedichi *Greenes Ghost* « to all Gentlemen, Merchants, Apprentises, Farmers, and plaine Countrimen », vale a dire a quegli stessi strati sociali cui s'era rivolto Greene nell'ultima fase della sua

¹⁴⁰ Dickenson aveva pubblicato in precedenza un romanzo pastorale, con numerose reminiscenze di Lyly e Sidney, dal titolo *Arisbas, Euphues amidst his Slumbers, or Cupids Journey to Hell* (1594) e una raccolta di ecloghe, *The Shepherdes Complaint* (1594 ca.). Uno studio su questo autore si trova in: M. J. SVOB, *The Scholar's 'Aliquid' of John Dickenson*, Unpubl. Doct. Diss., University of Illinois, 1966.

¹⁴¹ Sul frontespizio dell'opera, pubblicata da R. Jackson e J. North, appaiono solo le iniziali S. R., spesso adottate da Rowlands nel corso della sua carriera letteraria.

¹⁴² In *Tis Merrie when Gossips meete* (1602) lo stesso Rowlands aveva accennato al perdurante successo dei libri sulla malavita di Greene, come si può leggere nel dialogo fra un acquirente e un libraio:

Gentleman — « Can'st helpe me to all *Greenes* Bookes in one Volume? But I will have them every one, not one wanting ».

Prentice — « Sir, I have most part of then; but I lack *Conny-catching*, and some halfe dozen more, but I thinke I could procure them » (cit. in J. P. COLLIER, *A Bibliographical and Critical Account of the Rarest Books in the English Language*, cit., vol. II, pp. 279-280).

produzione e che avevano dimostrato di apprezzare tale genere di letteratura:

I haue... Gentlemen, as one inforced (*amore patriae*) taken in hand to publish this little Pamphlet (which by a very friend came by a chance to my hands, and adding somewhat of mine owne knowledge, and vpon very credible information) most necessary in my minde for the good of the common wealth, both for all men to see, what grosse villanies are now practised in the bright Sunne-shine, that thereby they may be forewarned to take heed how they conuerse with such cosening companions...¹⁴³

Richiamandosi tra l'altro al motto greeniano che designa tali scritti, vale a dire *Nascimur pro Patria*, viene quindi ribadita da Rowlands l'intenzione di mettere in guardia gli onesti e laboriosi cittadini londinesi da quella piaga sociale rappresentata dal proliferare di furfanti che minacciavano la tranquillità e l'ordine del paese:

... the name of Conicatchers is so odious, that now adayes it is had vp, and vsed for an approbrious name for euey one that sheweth the least occasion of deceit. The bookes that were not long agoe set forth, concerning Conycatching and crosse-biting, and the discouery of each (if any sparke of grace were) might haue beene so many restraints and bridles to call then from that abominable life, but they that are giuen ouer to their owne hearts lust, with all their might inueigh both against them and their Author¹⁴⁴.

Non possiamo certamente credere a questa professione di patriottismo da parte di Rowlands, il quale, come era già avvenuto con Greene, continua a far leva su questa debolezza dei suoi connazionali. Anche se *Greenes Ghost* vuole essere una sorta di aggiornamento sui nuovi trucchi escogitati dalla malavita londinese¹⁴⁵, non si tratta, in

¹⁴³ S. ROWLANDS, *Greenes Ghost Haunting Conie-Catchers*, ed. by J. O. Halliwell, London, J. E. Adlard, 1860, pp. 2-3.

¹⁴⁴ *Id.*, p. 2.

¹⁴⁵ « I will informe you what policie haue beene practised since the books of Conicatching were set forth. These Batfowlers or Conicatchers hauing lost a collop of their liuing, by communicating

realtà, come è stato egregiamente dimostrato nell'accurato studio di McDonald¹⁴⁶, che di uno stanco e tardivo tentativo di riutilizzazione dei « Conny-catching Pamphlets » greeniani¹⁴⁷.

* * *

Il fenomeno letterario legato alla figura di Greene si presta, in conclusione, ad una serie di considerazioni di carattere più generale relative sia al campo editoriale che allo status del letterato in epoca tardo-elisabettiana.

Infatti, i vari Wright, Chettle, Danter, Wolfe, Newman e Burbie, coloro cioè che furono direttamente associati a tale fenomeno, non sono che le punte di un iceberg composto da una massa di addetti all'editoria: stampatori, editori, tipografi, librai, con funzioni spesso interscambiabili fra di loro.

Costoro si erano associati nel 1557 nella *Stationers' Company*, dandosi uno statuto che tutti i membri erano tenuti ad osservare: registrazione di libri, diritti di proprietà sui manoscritti, prezzi di vendita da praticare, norme per l'apprendistato e così via. La nascita della *Stationers' Company* era indubbiamente sintomo dell'espansione del mercato librario, a sua volta legato all'incremento dei livelli di alfabetizzazione che si era avuto nel corso del secolo¹⁴⁸.

their secrets with babling companions, haue now inuented a new tricke to fetch in the pence » (*id.*, p. 10).

¹⁴⁶ *Op. cit.*, pp. 145-170.

¹⁴⁷ Qualche anno più tardi Rowlands arriverà addirittura ad innestare la tematica del pentimento in *articulo mortis* su un impianto mediato dai « Conny-catching Pamphlets » in due scritti che oramai sembra possano attribuirsi a lui, vale a dire *The Life and Death of Gamaliel Ratsey* e *Ratseis Ghost*, entrambi del 1605, che si richiamano nella struttura e nei contenuti alla *Repentance of Robert Greene* (J. L. LIEVSAY, *op. cit.*, pp. 47-69). Su tale tipo di letteratura si veda anche F. W. CHANDLER, *The Literature of Roguery*, New York, B. Franklin, 1958, vol. I, pp. 93-119.

¹⁴⁸ Cfr. J. W. ADAMSON, « The extent of literacy in England in the fifteenth and sixteenth centuries: notes and conjectures », in *The Library*, 4th Series, vol. X (1930), pp. 163-193.

Anche se di dimensioni più modeste rispetto al continente¹⁴⁹, il campo dell'editoria in Inghilterra, superata la fase per così dire 'preistorica', andava sempre più assumendo un aspetto protocapitalistico¹⁵⁰.

A tale evoluzione non furono indifferenti le autorità governative che intravidero nella stampa un pericoloso veicolo ideologizzante che, se non sorvegliato opportunamente, avrebbe potuto favorire tendenze disgregatrici ed autonome all'interno del paese che stava attraversando una fase storica caratterizzata da incertezze sociali, politiche e religiose. È in quest'ottica che si spiegano le numerose e reiterate norme emesse dal governo di Elisabetta al fine di controllare la produzione e il mercato della carta stampata come, ad esempio, la legislazione del 1586 che non solo attuava una censura preventiva — attraverso il Privy Council, la Star Chamber ed altri organismi analoghi —, ma limitava anche il numero delle stamperie e degli addetti all'editoria e proibiva la stampa di libri al di fuori di Londra, tranne alcuni casi di scarso rilievo a Oxford e Cambridge, che peraltro si limitavano ai testi accademici usati in quelle università.

A questa stessa politica accentratrice e protezionistica si deve pure la concessione di monopoli e privilegi per la stampa di testi a larga diffusione, come la Bibbia, gli scritti teologici e di devozione, i testi scolastici e gran parte della stessa letteratura di carattere giornalistico, spesso ridotta a mero strumento di propaganda della politica governativa¹⁵¹.

¹⁴⁹ La nascita e lo sviluppo della stampa e del mercato librario, nei secoli XV e XVI in particolare, sono stati oggetto di un ampio studio di carattere generale di L. Febvre-H. J. Martin, *L'apparition du livre*, trad. it. *La nascita del libro*, Bari, Laterza, 1976.

¹⁵⁰ Sullo sviluppo dell'editoria in Inghilterra, oltre al già citato saggio di Aldis nella *CHEL*, si vedano: G. B. HARRISON, « Books and Readers, 1591-4 », cit.; G. B. HARRISON, « Books and Readers, 1599-1603 », in *The Library*, 4th Series, vol. XIV (1933), pp. 1-33; M. PLANT, *The English Books Trade*, London, Allen & Unwin, 1939; H. S. BENNETT, *English Books and Readers 1558-1603*, Cambridge, U. P., 1965.

¹⁵¹ Cfr. M. A. SHAABER, *op. cit.*

La conseguenza più palese ed immediata fu che fra coloro che erano esclusi da tali privilegi — ed erano la maggioranza — s'ingenerò una forte concorrenza per appropriarsi dei pochi spazi editoriali ancora praticabili. La mancanza di scrupolo degli editori nei confronti degli autori e del pubblico — spesso sopravvalutata — può in effetti giustificarsi se vista come una delle poche alternative per la sopravvivenza di tale professione¹⁵².

Risulta quindi oltremodo comprensibile l'attenzione rivolta ai gusti del pubblico e la tempestività e l'opportunismo nell'appropriarsi di ogni evento ed occasione che promettesse di suscitare l'interesse dei lettori.

Gran parte della letteratura paleogiornalistica — pamphlets, broadsides, ballate —, che ebbe un grande impulso nell'ultimo decennio del secolo XVI, si occupava infatti di eventi straordinari che avevano spesso colpito la fantasia del pubblico: crimini orrendi ed efferati, nascite mostruose, incendi, alluvioni, pestilenze, confessioni in *articulo mortis* di criminali, esecuzioni di streghe, con l'immane conclusione moraleggiante. Con pochi *penies* venivano offerte al lettore alcune ore di svago e la salvezza dell'anima.

La morte nell'indigenza e nella solitudine di uno scrittore popolare come Greene costituì pertanto per gli editori uno di quegli eventi che promettevano di destare risonanza e aumentare il numero delle copie vendute. È si-

¹⁵² Anche se le lamentele degli scrittori erano nella maggior parte dei casi fondate, non vanno tuttavia dimenticate le difficoltà che anche gli editori dovevano affrontare, come rileva E. H. Miller: « Authors invariably refused to recognize that printing was a complex and expensive undertaking requiring organizational or financial acumen. Nor would they often admit that what they deemed the sordid trade of mercenary men had created a new occupation, or profession, for ambitious middle-class men » (*The Professional Writer in Elizabethan England*, Cambridge (Mass.), Harvard U. P., 1959, p. 244). Sull'importante ruolo svolto dall'editoria nei confronti della nuova figura di scrittore professionista si veda J. W. SAUNDERS, *The Profession of English Letters*, Routledge & Kegan Paul, 1964, pp. 49-67.

gnificativo infatti che i connotati della letteratura paragiornalistica elisabettiana, quali la tempestività, il sensazionalismo, l'abile pubblicizzazione, la 'costruzione' ben architettata di un personaggio famoso, si ritrovino tutti nel 'fenomeno' Greene, con l'aggravante, in alcuni casi, della falsificazione. L'editoria, insomma, anche se non priva di rozzezze ed ingenuità, dimostra in questo caso di aver raggiunto maturità e consapevolezza, anticipando addirittura certi abili espedienti dell'industria culturale contemporanea.

C'è inoltre da chiedersi come mai un fenomeno di così vasta portata per l'epoca si sia concentrato sulla figura di Greene piuttosto che su scrittori più autorevoli. La risposta va indubbiamente ricercata nella enorme popolarità di Greene, la cui carriera si era posta fin dagli inizi all'insegna del successo commerciale.

« Many things I haue wrote to get money » scriveva Greene nella *Vision* e questo, più che quelli da lui adottati, può considerarsi il vero motto della sua carriera letteraria. Avendo oramai compreso quanto la fortuna di uno scrittore fosse legata ai gusti dei lettori, egli infatti non trascurò di assecondarne le predilezioni, di captarne i fermenti e di dare talvolta forma letteraria alle loro aspirazioni¹⁵³.

La molteplicità e varietà della sua produzione testimonia infatti come egli fosse alla continua ricerca del filone di successo, passando con disinvoltura dai romanzi eufuistici — quando Lyly dettava legge — ai temi pastorali, dalle raccolte di novelle alle descrizioni del mondo della

¹⁵³ Miller ha così sintetizzato le ragioni del suo successo: « The popularity of his works indicates that Greene supplied the Elizabethan audience with the literature it wanted. Always he kept paramount the desire of his readers to be entertained: his characters were the simple heroes and ladies of romances, his prose was clear and idiomatic, and his exposition was straightforward. Although in his remorse he labeled his tracts lascivious, it is difficult to see whom he could have offended. Evil was always punished and virtue rewarded, and everyone must certainly have been content » (*The Professional Writer in Elizabethan England*, cit., p. 92).

malavita elisabettiana e agli scritti di sapore autobiografico, riscuotendo sempre un enorme successo, soprattutto fra quegli strati mercantili ed imprenditoriali che dopo l'88, con la vittoria sull'Armada da essi voluta e finanziata per difendere i propri interessi commerciali, reclamavano sempre di più un riconoscimento del loro ruolo sociale. Risalgono infatti a quel periodo lo *Spanish Masquerado* e il *Royal Exchange* che, facendo leva sui sentimenti nazionalistici e sull'orgoglio del laborioso cittadino londinese, testimoniano un ulteriore cambiamento di rotta. Al *dulce* della prima fase subentra sempre più l'*utile*, la componente moralistica e didascalica che caratterizza gli scritti satirici, i « Repentance Pamphlets » e i « Conny-catching Tracts », all'insegna del *Nascimur pro Patria*.

Al suo acume di scrittore professionista devono inoltre ascrivere l'abile reclamizzazione delle sue opere e le false polemiche inscenate per fini commerciali, come quella legata alla *Defence of Conny-catching* o quella intercorsa fra *Tarltons Newes* e *The Cobler of Caunterbury*. Non meno significativo, sul piano del costume letterario, è il contributo offerto da Greene alla nascita della leggenda dell'artista e al mito dello scrittore *bohèmien*, che troverà la sua piena consacrazione con la generazione romantica¹⁵⁴.

Il 'fenomeno' Greene, infine, testimonia un'ulteriore evoluzione della posizione sociologica dell'artista che, come ha giustamente rilevato Schücking¹⁵⁵, costituisce uno dei più interessanti capitoli della storia culturale. Esso infatti indica chiaramente come l'interesse cominci a spostarsi dall'opera all'autore e come questi inizi a riscuotere un ri-

¹⁵⁴ Le radici culturali della leggenda dell'artista e dei suoi connotati di « alterità » — atteggiamenti anticonformistici, condotta licenziosa, personalità ribelle, insofferenza alle regole sociali, ecc. — sono state studiate diffusamente da Rudolf e Margot Wittkower nel loro affascinante libro *Born Under Saturn* (trad. it. *Nati sotto Saturno*, Torino, Einaudi, 1968).

¹⁵⁵ L. L. SCHÜCKING, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, (trad. it. *Sociologia del gusto letterario*, Milano, Rizzoli, 1977).

conoscimento della propria funzione sociale. Tale tendenza viene vieppiù avvalorata da altri significativi sintomi, quali, ad esempio, i *jests* e le storielle raccolte intorno alla figura di un autore popolare — Skelton, Peele, Tarlton, Jonson¹⁵⁶ —, le elegie che lamentano la scomparsa di autori noti, il sempre maggiore interesse per gli aneddoti e i dettagli biografici che troveranno quindi un esito nelle opere di Aubrey, Fuller e Walton.

Per dirla col Ferrara « col passare degli anni i narratori elisabettiani acquistarono sicurezza e il senso della loro dignità e quello dell'arte loro. In un ventennio — grosso modo dal '70 al '90 — si era andata accumulando una quantità di materiale che fungeva per così dire, e almeno dal punto di vista sociale, da tradizione. In tante pagine stampate si trovava oramai una sorta di blasone di nobiltà, una sorta di giustificazione che dava coraggio »¹⁵⁷. Anche se in ritardo rispetto al Continente, gli scrittori elisabettiani — di cui Greene in qualche misura è il portavoce e l'esponente più emblematico — avevano già posto le basi di quel processo irreversibile che culminerà nel '700, conducendo all'affermazione del ruolo dell'intellettuale e al riconoscimento della dignità della professione letteraria.

¹⁵⁶ Si vedano, ad es., i *Merry Tales of Skelton* (1550 ca.), *Tarltons Neues Out of Purgatorie* (1590), *Tarltons Jests* e *The Merrie Conceited Jests of George Peele* (1607).

¹⁵⁷ *L'opera narrativa di Robert Greene*, cit., p. 11.

LA TEORIA DELLE PARTI DEL DISCORSO
NELL'HERMES DI J. HARRIS

di
PATRIZIA PIERINI
Roma

1. James Harris (Salisbury 1709-1780) deve la sua fama al trattato *Hermes*¹ di cui furono pubblicate anche due edizioni straniere (una francese e una tedesca) a testimonianza del suo successo europeo.

Questa « ricerca filosofica sulla grammatica universale », che lo stesso Chomsky esamina, seppure brevemente, in *Cartesian Linguistics*², si colloca nel filone delle grammatiche universaliste del '600 e '700, quali quelle di Port Royal, di Beauzée, Condillac e Du Marsais, che tentano di individuare le proprietà comuni a tutte le lingue naturali.

Hermes, definito « by far the most penetrating of all works written in the name of universal grammar »³, è citato e parafrasato da vari autori⁴; lo si commenta e a volte lo si critica, come nel trattato *Epea pteroenta or The Diversions of Purley* di John Horne Tooke che scrisse quest'opera in aperta polemica con il suo contemporaneo.

¹ Il titolo della prima edizione è *Hermes: or A Philosophical Inquiry concerning Language and Universal Grammar* (1751). Nel 1765 Harris pubblicò una seconda edizione riveduta, corretta e con delle aggiunte; anche il titolo è leggermente diverso, *Hermes, or a Philosophical Inquiry concerning Universal Grammar*. Le citazioni che seguiranno si riferiscono al testo del 1786 (quarta edizione).

² Cf. Chomsky (1966) pp. 31-32 e altrove.

³ Cf. Michael (1970) p. 179.

⁴ Cf. Joly (1972) pp. 8-13.

L'obbiettivo di questo articolo è l'analisi della teoria delle parti del discorso esposta nell'*Hermes*⁵, anche allo scopo di ricostruire su quale tipo di concezione teorica del linguaggio esso si basi. Nel fare ciò mi avvarrò di alcuni concetti della linguistica chomskiana classica, ma soprattutto del modello post-chomskiano elaborato da Parisi e Antinucci (1973). Con ciò non intendo fare di Harris un antesignano delle più recenti teorie, ma più semplicemente ritengo che tali modelli giovino a spiegare e a illustrare certe intuizioni di Harris sui meccanismi fondamentali del linguaggio.

È chiaro quindi che il mio obbiettivo non è solo una ricostruzione storica, ma è anche un'analisi orientata da un punto di vista particolare, che è quello mentalista.

2.0. Per quanto riguarda le parti del discorso, Harris fa un'interessante analisi critica delle loro classificazioni fatte con criteri formali. Egli sostiene che distinguere le parole in variabili (*man, hath, sweet*) e invariabili (*the, in, and*) non è possibile, perché certi cambiamenti morfologici avvengono in certe lingue e non in altre. Infatti le relazioni in cui entrano le parole possono essere espresse in vari modi: nelle lingue classiche per mezzo di declinazioni e nelle lingue moderne con l'uso di *auxiliars*, cioè preposizioni (*Bruti = of Brutus*) oppure con l'ordine delle parole, per cui ad esempio la relazione grammaticale soggetto-oggetto in inglese viene indicata dalla loro posizione (*Cassius loved Brutus*) e in latino viene espressa dalla

⁵ L'*Hermes* è diviso in due parti: nella prima parte Harris espone la sua teoria delle parti del discorso a cui sono associate le categorie grammaticali (caso, numero, genere, tempo, aspetto, ecc.) che servono a distinguere e a definire quelle parti del discorso che ammettono la flessione; nella seconda parte egli presenta essenzialmente una teoria del meccanismo di significazione (rapporto delle parole con le idee e le cose, origine delle idee, ecc.) per meglio capire la quale è necessario far riferimento al suo pensiero filosofico. A questo proposito si può consultare Cassirer (1953) p. 144, Rosiello (1967) p. 84 e Joly (1972) pp. 28-42.

flessione (*Brutum amavit Cassius*). Questo accade perché lo stesso significato può essere comunicato usando mezzi diversi.

Il principio seguito dal grammatico inglese nel classificare le parti del discorso consiste nel ricercare non che cosa le parole significano (sostanza, qualità, ecc.) ma come esse significano⁶. Cioè egli si serve del criterio del grado di significazione, distinguendo da una parte le parole che significano in senso assoluto (*man, music, to think*, ecc.) denominate *principali*, e dall'altra parte le parole che significano solo se associate ad altre parole (*and, with, the*) denominate *accessori*.

Questa distinzione poggia sul principio della funzione della parola e come vedremo più avanti, in virtù di questo principio, Harris spiega come una parola può appartenere a diverse parti del discorso secondo l'uso che se ne fa.

Il seguente schema illustrerà meglio il sistema ideato da Harris:

SOSTANTIVI (significano sostanze)	ACCESSORI (significano se associati ad altre parole)	
nome		
pronomi		
ATTRIBUTIVI (significano attributi)	Definitivi	Connettivi
verbo	articolo	congiunzione
participio	articolo pronomi- nale ⁷	preposizione
aggettivo		
avverbio		

⁶ Già nel Medioevo Tommaso di Erfurt parla dei « modi di significare » delle varie parti del discorso.

⁷ Corrisponde a ciò che la grammatica tradizionale chiama aggettivo dimostrativo e aggettivo indefinito.

Considerando lo schema, si nota innanzitutto, rispetto alle classificazioni tradizionali, l'assenza dell'interiezione considerata una componente separata del linguaggio⁸.

La suddivisione delle parti del discorso in tre classi richiama alla mente la teoria di Aristotele il quale distingue: gli *ónoma* che corrispondono grosso modo ai nomi; i *rhêma* che indicano un rapporto di tempo, funzionano da predicati e comprendono i verbi e alcuni aggettivi che in greco hanno funzione predicativa come *leukós* e *dikaíos*; e i *syndesmoi* comprendenti ciò che in seguito fu distribuito tra congiunzioni, preposizioni, articoli e pronomi⁹.

2.1 Gli attributivi comprendono il verbo, l'aggettivo e il participio e sono così chiamati perché esprimono tutti un attributo, cioè rappresentano ciò che si afferma del soggetto:

« They are all from their very nature the Predicates in a proposition (being all predicated of some Subject or Substance, *Snow is white, Cicero writeth*, etc.) »¹⁰.

2.1.1. È al verbo che Harris dedica un gran numero di pagine, circa un centinaio, in cui si può trovare una delle prime analisi filosofiche del tempo cronologico (*time*).

Egli fonda la sua teoria del verbo su quell'attributo universale che è l'esistenza:

Previously to... every other possible Attribute, whatever a thing may be, whatever black or white, square or round, wise or eloquent, writing or thinking, it must first of necessity exist, before it can possibly be anything else. For Existence may be considered a

⁸ Cf. Harris (1786) pp. 289-90: « ... adventitious sounds, certain voices of Nature, rather than voices of Art, expressing those passions and natural emotions, which spontaneously arise in the human soul upon the view or narrative of interesting events ».

⁹ Cf. Robins (1971) pp. 47-48.

¹⁰ Cf. Harris (1786) p. 87.

universal Genus to which all things of all kinds are at all times to be referred¹¹.

L'esistenza è espressa da un gruppo di verbi, *to be, to become, to grow* (per riportare gli esempi inglesi), di cui il principale è *to be* che concettualmente è alla base degli altri verbi e condizione di ogni discorso. Ma il verbo *to be* indica anche affermazione, come nel caso di *B is an animal*, e in questo senso diventa una parte implicita di ogni altro verbo. Infatti nella frase *The sun rises*, il verbo *rises* implica non solo un attributo, ma anche un'affermazione, e lo dimostra il fatto che può essere risolto nella copula seguita dall'attributo, *is rising*.

La « assertion » o « affirmation » è, storicamente, una categoria logica implicita nel verbo e si ritrova nel '600 nella grammatica di Port Royal (che l'aveva ereditata da Aristotele attraverso gli Scolastici) dove il verbo è definito « una parola il cui uso principale è quello di significare l'affermazione »¹².

Riassumendo, per Harris i verbi sono:

« all those Attributives which have this complex power of denoting both an Attribute and an Assertion »¹³.

Inoltre altre due significazioni costituiscono il verbo: il movimento (o l'assenza di movimento)¹⁴ e il tempo da cui ha origine l'uso di tempi verbali (*tenses*). Così *scribit, scripsit, scribet*, denotano tutti lo stesso attributo, lo scrivere, mentre la differenza consiste nel fatto che denotano lo scrivere in tempi diversi.

A proposito di questo importante problema del tempo,

¹¹ Cf. Harris (1786) p. 88.

¹² Cf. *Grammatica e Logica di Port Royal* (1969) p. 48.

¹³ Cf. Harris (1786) p. 94.

¹⁴ *Ibid.*: « Some attributes have their essence in Motion; such are *to walk, to fly, to strike, to live*. Others have it in the privation of Motion; such are *to stop, to rest, to cease, to die*... Others have nothing to do with either Motion or its privation; such are adjectives ».

Harris in una nota fa una citazione dal *De Interpretatione* di Aristotele, che egli evidentemente accetta:

« A verb is something which signifies Time over and above — If it should be asked, over and above what? It may be answered, over and above its principal signification which is to denote some moving and energizing Attribute »¹⁵.

Harris distingue così una significazione principale, cioè l'attributo e una significazione correlativa, cioè il tempo, sotto il cui termine generale egli sembra raggruppare anche l'aspetto, il modo e la persona del verbo.

Quindi egli dedica molte pagine ad uno studio di tipo filosofico del tempo cronologico, che è presentato come una tappa obbligata nell'analisi del tempo verbale.

Questo lungo svolgimento sull'essenza del tempo, il suo rapporto con lo spazio, il modo in cui è esplorato e rappresentato, costituisce un esempio pressoché unico nella storia della grammatica generale.

Harris afferma che il tempo e lo spazio implicano estensione e hanno in comune la proprietà della continuità. Essi differiscono nel fatto che

« all the parts of Space exist at once and together, while those of Time only exist in Transition or Succession »¹⁶.

Come nello spazio il punto geometrico è privo di estensione, così per il tempo l'istante è privo di estensione, quindi non fa parte integrante della durata e figura semplicemente come limite. Nei diversi esempi di tempo geometrico che Harris propone¹⁷, il tempo appare come il luogo dove gli avvenimenti si situano in rapporto all'istante che è il presente, visto come limite della fine del passato e limite dell'inizio del futuro.

¹⁵ Cf. Harris (1786) p. 96.

¹⁶ *Id.*, p. 100.

¹⁷ *Id.*, pp. 103, 115, 116.

Ecco l'esatta definizione dell'istante che è il cardine su cui poggia lo studio del tempo:

« ... the Medium of Continuity between the Past and the Future, so as to render Time, thro' all its Parts, one Entire and Perfect Whole »¹⁸.

Da queste considerazioni Harris giunge ad una conclusione da lui stesso definita paradossale, anche se poi non lo è. Cioè il tempo presente non esiste, perché se una porzione fosse presente « at once », il tempo non sarebbe più transitorio e continuo. In altre parole, il presente è soltanto un presente di posizione, perché esso divide l'infinito del tempo in due parti, passato e futuro.

Il passato esiste come ricordo e il futuro come qualche cosa anticipata da « Prudence and wise Foresight ». Ciò che Harris evidenzia è che il tempo non è una realtà esterna alla mente, bensì è un nostro modo di pensare:

There is nothing appearing so clearly an object of the Mind or Intellect only as the Future does, since we can find no place for its existence anywhere else. Not but the same, if we consider, is equally true of the Past. For tho' it may have once had another kind of being, when it actually was, yet was it then something Present, and not something Past. As Past, it has no existence but in the Mind or Memory¹⁹.

Dato che la conoscenza del futuro viene da quella del passato e la conoscenza del passato da quella del presente, il loro ordine di successione è: presente, passato e futuro.

La conoscenza del presente è comune a tutti gli animali che possiedono i sensi, mentre le altre due sono prerogative dell'uomo.

Quando diciamo *this day, this month ecc.*, noi indichiamo un « compound of the Past and the Future », diviso l'uno dall'altro da un istante e chiamato nell'insieme tempo presente, mentre quell'istante rimane all'interno di questa

¹⁸ *Id.*, p. 104.

¹⁹ *Id.*, p. 112.

composizione. In questa prospettiva, l'istante è anche visto come luogo di conversione del futuro in passato.

Successivamente Harris passa a prendere in considerazione un tempo definito in cui si può distinguere un inizio, una metà e una fine. In base a questa analisi egli propone un sistema universale di tempi verbali.

Nella sua distribuzione delle forme temporali, egli usa due tipi di criteri:

1. *criteri di tempo* che si riferiscono a quello che potremmo definire il tempo dell'universo, cioè il tempo in cui si situano gli avvenimenti. Questo tempo si divide in *presente, passato e futuro*, distinzione che trascende il sistema della coniugazione perché si ritrova dovunque e non solo nel verbo.

2. *criteri di aspetto* che permettono di distinguere:

- gli *aoristi* che indicano il tempo in senso assoluto;
- i *definiti* che indicano il tempo in senso relativo, in rapporto all'inizio, alla metà e alla fine dell'avvenimento. Da ciò derivano gli *incettivi*, i *medi* e i *completivi*.

Lo schema nella pagina seguente, su cui sono riportati gli esempi latini e inglesi proposti da Harris (ad esclusione di quelli greci), riassume il sistema che abbiamo già illustrato.

È evidente che sarebbe difficile ritrovare la stessa articolazione del sistema temporale in tutte le lingue, perché ogni lingua ha un'architettura temporale specifica. Di ciò Harris è cosciente:

It is not to be expected that the above hypothesis should be justified through all instances in every language. It fares with Tenses as with other Affections of Speech; be the language upon the whole ever so perfect, much must be left, in defiance of all analogy, to the harsh laws of mere authority and chance²⁰.

²⁰ *Id.*, p. 122.

criteri di tempo		PRESENTE	PASSATO	FUTURO
		criteri di aspetto		
indeterminazione dell'avvenimento nel tempo: AORISTI		scribo (I write)	scripsi (I wrote)	scribam (I shall write)
determinazione dell'avvenimento nel tempo:	INCETTIVI (inizio)	scripturus sum (I am going to write)	scripturus eram (I was beginning to write)	scripturus ero (I shall be beginning to write)
	MEDI (metà)	scribo (I am writing)	scribebam (I was writing)	scribens ero (I shall be writing)
DEFINITI		scripsi (I have written)	scripseram (I had done writing)	scripsero (I shall have done writing)

Harris, volendo affiancare alle forme latine e greche quelle inglesi, ha dovuto far ricorso a delle forme piuttosto rare e poco usate, come l'incettivo futuro (*I shall be beginning to write*) e il completivo futuro (*I shall have done writing*). Ma, nonostante questo tipo di deficienze, di particolare interesse è il suo tentativo di derivare uno schema generale della formazione dei tempi verbali da un'analisi psicologica e logica della percezione del tempo cronologico.

2.1.2. Harris prende poi in considerazione i vari tipi di modi del verbo, riallacciandosi alla sua precedente analisi dei vari tipi di frase perché « the species of modes in great measure depend on the species of sentences ».

Il grammatico inglese, dopo aver distinto le frasi in affermative, interrogative, imperative e precativa, cerca di

ricondule a delle classi distinte. Per fare questo egli procede dalla struttura dei processi mentali alla struttura del linguaggio.

L'uomo, quando parla, manifesta qualche moto della sua anima. I « powers of the soul » sono di due tipi generali: la percezione (che interessa i sensi e l'intelletto) e la volizione (la volontà, le passioni, gli appetiti, cioè tutto ciò che spinge all'azione razionale o irrazionale). Di conseguenza ci sono due tipi di atti linguistici: affermare, « to publish some perception either of the senses or the intellect » oppure « to publish volitions », cioè interrogare, comandare o pregare di fare qualcosa.

Il primo atto linguistico serve « to declare ourselves to others », cioè in pratica a informare l'ascoltatore di qualcosa; il secondo serve a indurre gli altri a soddisfare un bisogno del parlante. Continuando in questo modo è possibile analizzare le frasi volitive secondo che il bisogno consista nell'aver informazioni su una percezione oppure nell'aver soddisfazione di un desiderio — rispettivamente il modo interrogativo e il modo richiestivo. Quest'ultimo è poi distinto in imperativo e precativo secondo il rapporto sociale esistente tra parlante e ascoltatore. Poiché sia l'interrogativo che il richiestivo servono a rispondere a un bisogno, ambedue i tipi richiedono una risposta — una risposta data soltanto con parole nel caso del modo interrogativo, e con parole o con fatti nel caso del modo richiestivo.

Nel caso di un'interrogativa semplice (cioè una domanda di tipo sì-o-no), la risposta (tranne che per eventuali ellissi) viene data quasi con le stesse parole dell'interrogativa; le interrogative indefinite, invece, possono ricevere come risposta infinite frasi affermative e infinite frasi negative. Per esempio, alla domanda *Whose are these verses?* noi possiamo rispondere affermativamente *They are Virgil's*, *They are Horace's*, ecc. oppure negativamente *They are not Virgil's*, *They are not Horace's*, e così via all'infinito.

Ciò che è rilevante in questa analisi è che Harris classifica i vari tipi di frase secondo la loro forza illocutiva,

cioè secondo l'intenzione comunicativa del parlante. Questa è individuata da Harris e poi esplicitata:

*Ambulo, I walk; that is, Indico me ambulare, I declare myself to walk. Ambula, Walk thou; that is, Impero te ambulare, I command thee to walk*²¹.

Questa è senza dubbio un'intuizione felice su un meccanismo del linguaggio che è stato trattato ampiamente per la prima volta da Austin (1962) quando ha parlato di verbi « performativi », cioè di verbi che usati alla prima persona singolare del presente indicativo, costituiscono un'azione e non si limitano a descriverla. Oltre ai cosiddetti performativi espliciti (*Ti prometto di venire, Ti ordino di venire*) esistono i performativi impliciti, quelli appunto individuati da Harris, che non vengono lessicalizzati, ma che sottostanno a ogni frase²².

2.1.3 Come abbiamo già detto, Harris pone nello stesso gruppo del verbo il participio e l'aggettivo perché hanno un denominatore comune: esprimono tutti un attributo del soggetto, anche se poi si differenziano rispetto al tempo e all'affermazione. Ciò gli permette di stabilire tra essi una specie di gerarchia che è illustrata nel seguente schema:

	attributo	tempo	affermazione
<i>verbo</i>	+	+	+
<i>participio</i>	+	+	∅
<i>aggettivo</i>	+	∅	∅

²¹ *Id.*, p. 166.

²² Cf. Searle (1969) e Parisi-Antinucci (1973) cap. 6, i quali spiegano questo meccanismo obbligatorio del linguaggio secondo il loro modello semanticista.

Il fatto più interessante di questa gerarchia è che Harris riconosce la funzione predicativa dell'aggettivo, facendo così un passo avanti rispetto alla tesi classica, accettata anche da Port Royal, per cui l'aggettivo è un *accidente* ed è inseparabile dalle sostanze²³.

Il participio diventato aggettivo (come *doctus, eloquens, thinking, learned*) esprime una « habitual quality », cioè una capacità permanente dato che il participio, che conserva dei legami con il verbo, indica sia un'attività localizzata nel tempo, sia il risultato di questa attività.

Verbo, participio e aggettivo, esprimendo tutti e tre un attributo, sono definiti da Harris attributivi di primo ordine.

2.1.4 L'avverbio viene definito un attributivo di secondo ordine in quanto è l'attributo di un attributo; infatti può modificare i verbi, i participi e gli aggettivi.

Una gran parte degli avverbi denota aumento (*intension*) o diminuzione (*remission*) di alcuni attributi di qualità e di quantità, come nelle espressioni *a garment exceedingly white* e *a mountain moderately high*. Quando ci sono diverse intensità dello stesso attributo, queste possono essere paragonate come nelle frasi seguenti:

- *The garment A is more white than the garment B*
- *The mountain A is the most high of all mountains.*

In questo modo Harris inizia una trattazione piuttosto lunga del comparativo che presenta delle particolarità: 1) esso è integrato al capitolo dell'avverbio, quando di solito i gradi di comparazione sono fatti rientrare negli accidenti dell'aggettivo; 2) inoltre include una breve osservazione sul numero necessariamente limitato, anche se teoricamente illimitato, dei gradi di comparazione.

Come vuole la tradizione, Harris poi classifica i numerosi avverbi in avverbi di quantità, qualità, tempo, luogo ecc.

²³ Cf. *Grammatica e Logica di Port Royal* (1969) p. 17.

2.2 Altro punto interessante si può rintracciare nella trattazione dei sostantivi che sono così definiti:

« Substantives are all those principal words which are significant of Substances, considered as Substances »²⁴.

In precedenza Harris lascia intendere che la « sostanza » designa tutto ciò che esiste di per sé e che fa da supporto all'attributo. Quando egli parla di « sostanze considerate come tali », si riferisce alle sostanze senza gli attributi con cui si manifestano. Dopo questa enunciazione generale, egli prende in esame i vari tipi di sostanze distinte in naturali (*man, oak*), costruite dall'uomo (*house, ship*), astratte che si hanno convertendo un attributo (*to fly*) in una sostanza (*flight*) e artificiali (*motion, colour*) che indicano qualcosa di più generale.

Numerose pagine sono poi dedicate al genere:

Number and Gender appertain to words because in the first place they appertain to things; that is to say, because Substances are many and have either Sex or no Sex; therefore Substantives have Number, and are Masculine, Feminine or Neuter²⁵.

Accanto a questo genere che possiamo definire naturale, Harris riconosce anche un genere grammaticale; infatti esaminando le lingue classiche e molte delle moderne, si nota che alcune parole di genere femminile, altre di genere maschile, si riferiscono a sostanze che non hanno sesso, come ad esempio *mente* che in greco è maschile e in latino femminile. Quindi viene esposta la teoria che la distinzione tra maschile e femminile è fondata sull'opposizione attivo/passivo²⁶. Per illustrare ciò Harris si serve di esempi presi dalle lingue classiche e dall'inglese. A questi si possono fare facilmente delle critiche, specialmente quando egli pretende che il sole è di genere maschile

²⁴ *Id.*, p. 37.

²⁵ *Id.*, p. 61.

²⁶ Tale distinzione si ritrova anche in Thomas of Erfurt (1972) p. 178.

perché comunica la luce e la luna è di genere femminile perché la riceve; invece, come nota Horne Tooke²⁷, nelle lingue germaniche e in russo succede l'opposto.

Dopo i cosiddetti sostantivi primari, Harris si occupa di quelli secondari, cioè i pronomi:

« The genuine Pronoun always stands by itself, assuming the power of a Noun and supplying its place »²⁸.

I pronomi personali (*I, you, he*, ecc.) sono definiti *pre-positive* perché introducono o guidano una frase, e i pronomi del tipo *that, who, which* sono detti *subjunctive* perché uniscono una frase all'altra.

A questi pronomi egli contrappone gli articoli pronominali, chiamati tradizionalmente aggettivi dimostrativi e indefiniti che pone tra gli accessori:

« The genuine Article never stands by itself, but appears at all times associated to something else, requiring a Noun for its support »²⁹.

Per cui nella frase *Give me that, that* è un pronome perché sostituisce un nome, in *That man defrauded me*, *that* è un articolo pronominale assimilabile all'articolo. Quindi una stessa parola può avere funzioni diverse.

Esaminando i pronomi personali Harris riconosce loro un valore deittico³⁰; in effetti quelli di prima persona e di seconda che indicano rispettivamente il parlante e l'ascoltatore sono sempre deittici in quanto non sono né sostituiti di nomi propri né di nomi già menzionati; il pronome di terza persona può essere invece sia deittico che anaforico. Egli così definisce le tre persone:

- il soggetto della conversazione è il parlante (prima persona);
- il soggetto della conversazione è colui al quale il discorso è rivolto (seconda persona);

²⁷ Cf. Horne Tooke (1786) p. 76, nota.

²⁸ Cf. Harris (1786) p. 73.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Id.*, pp. 64-65.

— il soggetto della conversazione non è né il parlante né colui al quale è rivolto il discorso ma un terzo oggetto, diverso dai primi due (terza persona).

Quindi Harris considera i pronomi *subjunctive* che oltre a sostituire un sostantivo hanno anche la funzione di congiungere una frase a una precedente. Ad esempio, partendo da due proposizioni distinte, ma con un elemento in comune, *Light is a body* e *Light moves with great celerity*, attraverso vari passaggi che contemplano la cancellazione dell'elemento identico nella seconda proposizione e l'inserzione di *that*, si ha la frase finale *Light is a body that moves with great celerity*.

La descrizione di questo passaggio da una struttura profonda a una struttura superficiale, per usare dei termini chomskiani, si rifà a un esempio analogo, citato da Harris, che si trova nella *Grammatica e Logica di Port Royal* (pp. 34-37).

È da notare che Harris, l'unica volta che cita la grammatica di Port Royal, menziona uno dei punti più qualificanti, cioè il passo in cui gli autori, i quali riconoscono che tutte le lingue hanno la stessa base logica, sebbene poi le forme superficiali siano diverse da lingua a lingua, fanno un esempio che riconosce che il linguaggio si articola in due livelli³¹: un livello profondo in cui sono presenti degli elementi che non si trovano nel livello superficiale. L'esempio in questione è la frase complessa *Dio invisibile ha creato il mondo visibile* che viene ricondotta da Lancelot e Arnauld al livello profondo che consiste in un sistema di tre proposizioni con degli elementi comuni: *Dio è invisibile, Dio ha creato il mondo, Il mondo è visibile*.

2.3 Anche nella parte finale che tratta degli accessori, sebbene nell'insieme sia più tradizionale e classificatoria, si possono rintracciare degli spunti interessanti.

Gli accessori si dividono in definitivi e connettivi.

³¹ La necessità di articolare lo studio del linguaggio in due livelli di rappresentazione è stata riconosciuta da numerosi grammatici tradizionali, anche italiani; a tale proposito cf. Giuliani-Puglielli (1975).

2.3.1 I definitivi si distinguono in articoli propriamente detti, cioè *a* e *the*, e articoli pronominali come *this*, *that*, *any*, ecc.

Ambedue gli articoli, *a* e *the*, sono detti definitivi perché circoscrivono l'ampiezza dei generi e delle specie per ridurli a indicare individui; la differenza tra di essi consiste nel fatto che « *a* respects our primary Perception and denotes individuals as unknown; *the* respects our secondary Perception and denotes individuals as known »³².

Questo passo sembra alludere a quel fenomeno che oggi è noto come « presupposizione », cioè un'informazione che l'ascoltatore già possiede e che gli consente di comprendere la frase. Nel caso in questione i due articoli inglesi *a* e *the*, così come in italiano *un* e *il*, segnalano rispettivamente l'assenza o la presenza di un'informazione presupposta che permette all'ascoltatore di sapere di quale *x* particolare si sta parlando. Ad esempio, se il parlante dice *Ho letto un libro*, l'ascoltatore sa che si parla di un libro, ma non sa quale; se il parlante dice *Ho letto il libro*, l'ascoltatore sa che si tratta di un libro e sa che, secondo il parlante, lui dovrebbe essere in grado di individuare di quale libro sta parlando³³.

Gli articoli pronominali che Harris intende non sono altro che gli aggettivi come *this*, *that*, *other*, *some*, *all*, ecc. che possono essere anche pronomi, come abbiamo già visto nella trattazione dei sostantivi.

Questi articoli pronominali servono a definire; ad esempio nella frase *Some men are virtuous, but all men are mortal*, *all* e *some* definiscono rispettivamente l'universalità e la particolarità.

2.3.2 Dopo i definitivi Harris affronta i connettivi che distingue in: 1) congiunzioni che uniscono frasi, 2) preposizioni che uniscono parole.

Egli quindi prende nettamente posizione contro la teoria secondo cui le congiunzioni uniscono parole, riallac-

³² Cf. Harris (1786) p. 215.

³³ Cf. Chafe (1970) cap. 14 e Parisi-Antinucci (1973) pp. 140-44.

ciandosi così alla tradizione illustrata da Sanzio e da Scaligero, e che risale ad Aristotele³⁴.

Questo dibattito sulla questione se le congiunzioni uniscono parole oppure frasi implica la diversa interpretazione di frasi come *Mario e Giovanni sono usciti* in cui la congiunzione *e* secondo alcuni unisce due parole, e secondo altri, tra cui Harris, due frasi. In questo caso si deve ipotizzare la presenza nella struttura profonda di due frasi distinte, *Mario è uscito* e *Giovanni è uscito*, che dopo la cancellazione di elementi uguali e trasformazioni varie, danno origine ad una sola frase nella struttura superficiale³⁵. Per questo gli studiosi di atteggiamento razionalistico (Aristotele, Sanzio, Scaligero) si pronunciano in favore della tesi della congiunzione che unisce frasi.

Segue quindi una dettagliata classificazione delle congiunzioni secondo uno schema che si può ritrovare nelle grammatiche tradizionali.

Harris aggiunge poi altre osservazioni. Le parole *when* e *where* e le altre della stessa natura come *whence*, *whither*, *whenever*, *wherever* sono chiamate congiunzioni avverbiali perché partecipano sia della natura di congiunzioni, dato che uniscono frasi, sia della natura di avverbi perché indicano attributi di tempo o di spazio. Harris conclude dicendo che

These adverbial conjunctions, and perhaps most of prepositions (contrary to the character of accessory words, which have strictly no signification but when associated with other words) have a kind of obscure signification when taken alone, by denoting those attributes of Time and Place³⁶.

J. Horne Tooke, a proposito di questo passo, nota la contraddizione insita nell'affermazione di Harris, ma la questione del significato delle congiunzioni e preposizioni

³⁴ Cf. Harris (1786) nota pp. 238-41.

³⁵ Cf. Koutsoudas (1971) e per un'analisi semantica di *e* Giuliani (1974).

³⁶ Cf. Harris (1786) p. 259.

era controversa a quel tempo, e Horne Tooke cerca di risolverla affermando che il significato delle une e delle altre può essere rintracciato ripercorrendo la loro storia etimologica³⁷.

Nell'insieme possiamo dire che Harris classifica le congiunzioni tenendo presente il significato che esprimono nelle frasi in cui si trovano. Ma solo recentemente l'analisi componenziale del significato delle voci lessicali ha dimostrato che anche quelle parole che un tempo erano chiamate « vuote » hanno un significato che si può analizzare³⁸.

Passando ad analizzare le preposizioni, Harris afferma che esse uniscono le parole. Ad esempio, se alla frase *The sun warmeth the earth* vogliamo aggiungere un altro sostantivo come *beams*, dobbiamo ricorrere ad una preposizione e avremo *The sun with his beams warmeth the earth*.

Dopo questa prima definizione che potremmo definire sintattica in quanto la preposizione appare come qualcosa che permette la coesione del discorso, Harris aggiunge che essa esprime una relazione:

though the original use of prepositions was to denote the relations of Place, they could not be confined to this office only. They by degrees extended themselves to subjects incorporeal, and came to denote relations, as well intellectual as local³⁹.

Harris evidenzia il fatto che la maggior parte delle preposizioni indicano le relazioni di spazio perché un oggetto occupa sempre un posto nello spazio. Poiché cognitivamente lo spazio ha tre dimensioni, sono necessarie molte preposizioni spaziali per esprimerle tutte.

Harris conclude il suo esame delle preposizioni con la trattazione dei casi:

in modern languages there are in fact no cases; but their force and power is expressed by two methods, either by situation or by

³⁷ Cf. Horne Tooke (1786) pp. 152-55.

³⁸ Cf. Katz - Fodor (1963) e Parisi - Antinucci (1973) cap. 4.

³⁹ Cf. Harris (1786) p. 268.

prepositions; the Nominative and Accusative cases by situation; the rest by prepositions⁴⁰.

Quindi egli, come altri grammatici filosofi, non cerca di dimostrare che tutte le lingue hanno sistemi di casi e che tutte usano strumenti flessivi per esprimere le relazioni in cui possono entrare le parole in corrispondenza con le esigenze del pensiero. Al contrario egli sottolinea che un sistema di casi è soltanto uno strumento per esprimere queste relazioni; altri strumenti sono la posizione delle parole all'interno della frase e le preposizioni. Poi ribadisce che nelle lingue moderne non ci sono casi eccetto che tra i pronomi, come *I* e *me*, *je* e *moi*, e il genitivo inglese *lion's* da *lion*.

3. In questa breve analisi di *Hermes*, abbiamo potuto constatare che Harris non si limita a individuare e a catalogare le parti del discorso organizzandole in un sistema coerente, obbiettivo che pure raggiunge con originalità rispetto alla tradizione linguistica europea, ma dimostra un fondamentale interesse per la comprensione del funzionamento del linguaggio, visto come una *energy* che permette all'uomo di autoesprimersi e comunicare con i suoi simili. Egli si rende conto che la struttura della lingua non si esaurisce nella sua apparenza superficiale, e riconosce che ogni frase si articola in un livello profondo e un livello superficiale. Inoltre ha la suggestiva intuizione di due meccanismi appartenenti all'area pragmatica del linguaggio, quali il performativo e la presupposizione. Non va dimenticato poi che a proposito dei vari tipi di frasi e della formazione dei tempi verbali, Harris svolge la sua analisi partendo dai processi mentali, dimostrando così che ritiene insufficiente uno studio linguistico che non faccia riferimento a certi fatti psicologici.

Naturalmente a posteriori certe analisi di Harris risultano non molto valide da un punto di vista metodologico per l'insufficiente base empirica che porta a sostegno delle

⁴⁰ *Id.*, p. 273.

sue tesi, ma ciò non intacca la validità del suo approccio ai fatti linguistici che egli cerca non solo di classificare, ma anche di spiegare.

BIBLIOGRAFIA

1. FONTI

- Grammatica e Logica di Port Royal*, a cura di R. Simone, Roma, Ubaldini, 1969.
 Harris J. - *Hermes* 1751, Menston, Scolar Press, 1969.
 — *Hermes, or a Philosophical Inquiry concerning Universal Grammar*, London, 1786.
 Horne Tooke J. - *Epea pteroenta or The Diversions of Purley*, London, 1786.
 Thomas of Erfurt - *Grammatica Speculativa*, ed. by G. L. Bursill-Hall, London, Longman, 1972.

2. LETTERATURA

Gli studi qui elencati sono di vario tipo e contengono notizie sia sull'*Hermes* sia sul contesto in cui si colloca:

- Cassirer E. - *The Philosophy of Symbolic Forms*, vol. 1: Language, New Haven, Yale U.P., 1953 (trad. it. *La filosofia delle forme simboliche*, Firenze, La Nuova Italia, 1961).
 Chomsky N. - *Cartesian Linguistics*, New York, Harper & Row, 1966 (trad. it. *Saggi Linguistici* vol. 3, Torino, Boringhieri, 1969).
 Funke O. - *Englische Sprachphilosophie im Späteren 18. Jahrhundert*, Berne, Francke, 1934.
 Joly A. - « Introduction » a J. Harris, *Hermès ou recherches philosophiques sur la grammaire universelle*, Genève, Droz, 1972.
 Kittredge G. L. - *Some Landmarks in the History of English Grammar*, Boston 1906, ripubblicato con il titolo di *English Grammars of Five Centuries*, Boston, 1911.
 Knight W. - *Lord Monboddò and Some of his Contemporaries*, London, 1900.
 Michael J. - *English Grammatical Categories and the Tradition to 1800*, Cambridge, U.P., 1970.
 Parisi D. - « Una prospettiva sulla storia della linguistica », *Lingua e Stile*, 1973, 3, 525-38.
 Robins R. - *Storia della linguistica*, Bologna, Il Mulino, 1971.
 Rosiello L. - *Linguistica illuminista*, Bologna, Il Mulino, 1967.
 Subbiondo J. L. - « The Semantic Theory of J. Harris », *Historiographia Linguistica*, 1976, 3, 275-91.

3. ALTRI TESTI

- Austin J. L. - *How to do Things with Words*, Oxford, U.P., 1962.
 Chafe W. L. - *Meaning and the Structure of Language*, University of Chicago Press, 1970.
 Giuliani M. V. - « La coordinazione in italiano: e », in *Fenomeni morfologici e sintattici nell'italiano contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 1974.
 Giuliani M. V. e Puglielli A. - « Aspetti teorici dell'ellissi nella tradizione grammaticale », in *Teoria e storia degli studi linguistici*, Roma, Bulzoni, 1975.
 Katz J. J. & Fodor J. A. - « The structure of a Semantic Theory », *Language*, 1963, 39, 170-210.
 Koutsoudas A. - « Gapping, Conjunction, Reduction, and Coordinate Deletion », *Foundations of Language*, 1971, VII, 337-86.
 Parisi D. e Antinucci F. - *Elementi di grammatica*, Torino, Boringhieri, 1973.
 Searle J. - *Speech Acts*, Cambridge, U.P., 1968 (trad. it. *Atti Linguistici*, Torino, Boringhieri, 1976).

problemi di didattica

Dopo l'infatuazione «oralistica» degli anni trascorsi, dominati dagli interessi dell'industria degli audiovisivi e condizionati dal comportamentismo, si torna oggi alla riflessione su attività più mentalistiche dell'apprendimento della lingua. Maria Terasa Sanniti di Baja dedica il suo studio a «L'abilità di scrittura nell'insegnamento dell'inglese come lingua straniera». Con tale suo intervento non vuol certo riproporre modelli tradizionali dell'apprendimento linguistico ma contribuisce su di una dimensione fondamentale a proporre una nuova visione dello studente di lingue straniere che rinneghi il cliché che recentemente s'era andato affermando di un individuo rozza-mente collegato solo mediante la grezza praticità di sommari codici orali al linguaggio altro, e sostanzialmente incapace sia nella ricezione che nella produzione delle forme diverse (più complesse e dense) della lingua scritta.

Salvare il linguaggio come comunicazione ma non rifiutare i codici scritti, questa è la soluzione che ci viene proposta e sulla quale non si può non consentire.

L'ABILITÀ DI SCRITTURA
NELL'INSEGNAMENTO DELL'INGLESE
COME LINGUA STRANIERA

di
MARIA TERESA SANNITI DI BAJA
Napoli

I) PREMessa.

Le recenti correnti metodologiche tendono a rivalutare l'uso delle attività di scrittura come strumento di istruzione nella didattica delle lingue straniere.

Ad un primo livello di insegnamento la scrittura è infatti ritenuta un importante sussidio all'esercitazione orale e, ai livelli seguenti, un mezzo validissimo per verificare e sviluppare la conoscenza strutturale della lingua ed il funzionamento comunicativo delle strutture. Dal punto di vista della didattica non è difficile riconoscere che le riflessioni necessarie all'elaborazione scritta sono di grande aiuto all'apprendimento linguistico in generale e che, inoltre, la conoscenza della lingua non può definirsi completa se limitata alle sole abilità orali.

Non sarebbe possibile affrontare un discorso sulla didattica senza prendere in considerazione anche alcuni fattori non esclusivamente interni al campo e, nel caso specifico dei problemi connessi con l'insegnamento della scrittura in lingua straniera, riteniamo indispensabile dar particolare importanza — e fare frequenti riferimenti — alle funzioni comunicative che la società affida all'uso scritto.

L'uso scritto costituisce infatti parte integrante della fisionomia di una comunità: è a questo, in quanto docu-

mentazione organizzata della conoscenza, che di solito una società affida il compito di manifestare e tramandare la propria cultura¹, di istituzionalizzare norme di ogni genere e di 'veicolare' gli usi ufficiali della lingua.

Ma non sono queste le uniche funzioni cui si vuol fare riferimento: all'uso scritto della lingua vengono infatti assegnati anche altri importanti compiti di carattere meno formale che lo avvicinano sotto certi aspetti all'uso orale. Tra i due poli opposti scritto/formale e parlato/informale, la comunità si trova a disporre di molteplici gradazioni e combinazioni intermedie², di realizzazioni linguistiche a metà strada fra l'uno e l'altro con relative interferenze³.

In sede didattica l'individuazione di queste 'somi-glianze' fra i due usi, affiancata dalla caratterizzazione delle rispettive differenze, può dare utilissimi suggerimenti al momento dell'introduzione della lingua scritta⁴, oltre a dare una consapevolezza precisa di tutte le funzioni svolte dal mezzo scritto e delle sue utilizzazioni in relazione al mezzo orale.

Tale consapevolezza è molto importante quando si affrontano i problemi relativi alla scelta del repertorio linguistico da preferire nell'insegnamento, e alla presentazione motivata dello stesso.

¹ Il sostantivo *cultura* (e tutti i termini da esso derivati) viene, nel presente articolo, inteso nell'accezione del Sapir che la definisce come « the socially inherited assemblage of practices and beliefs that determines the texture of our lives », o, più semplicemente, « what a society does and thinks » (in *Language*, London, Hart and Davis, 1971, p. 207).

² Si pensi alle varietà di lingua orale a carattere formale tipiche delle comunicazioni ufficiali, dei notiziari radiofonici, dell'oratoria e a quelle di lingua scritta informale tipiche delle lettere personali o di parte della narrativa moderna (es. romanzi neo-realisti).

³ Anche la buona ricezione di alcune forme di lingua orale, di conseguenza, potrebbe dipendere dall'abilità di comprensione di quelle scritte, di cui l'uso orale potrebbe venire ad assumere qualche caratteristica — e viceversa —.

⁴ Si veda la parte IV di questo articolo.

Questo articolo tratta della funzione della scrittura — quale attività comunicativa e socialmente motivata della lingua — nell'insegnamento dell'inglese come L₂. A tal scopo si propone di sollevare alcuni dei principali problemi connessi con la scrittura in lingua straniera, al fine di avanzare delle ipotesi di soluzione (Parte II), ricercando le cause storiche delle attuali incertezze in questo campo (Parte III), ed esaminando i principali procedimenti didattici attualmente a disposizione per l'insegnamento della lingua straniera scritta (Parte IV).

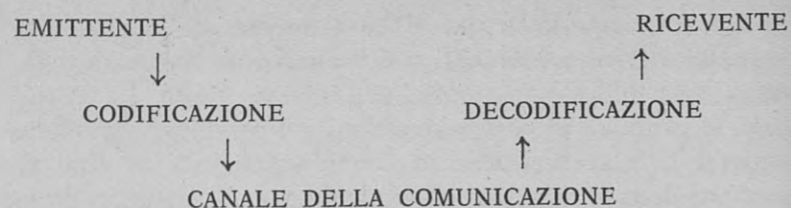
Punto di partenza per questa indagine sarà, dunque, l'osservazione degli elementi che caratterizzano la lingua scritta ed i suoi rapporti con la lingua orale sul piano dell'uso.

Esaminiamo a tale scopo i principali fattori variabili costitutivi dell'atto di comunicazione.

II) LINGUA SCRITTA E LINGUA ORALE: VARIABILI E CARATTERISTICHE.

Si possono individuare alcune delle variabili presenti in ogni atto di comunicazione che più facilmente evidenziano le principali caratteristiche della comunicazione scritta rispetto a quella orale⁵:

⁵ Lo schema qui proposto serve a fini operativi e mira ad opporre i principali tratti che differenziano la comunicazione orale da quella scritta. A tale scopo vi si indicano solo gli aspetti più rilevanti per ciascuna forma di comunicazione: questo non significa però che tali aspetti siano esclusivamente presenti in una forma e del tutto assenti nell'altra, significa invece che dalla parte in cui sono indicati svolgono un ruolo indispensabile ai fini della comunicazione. Il fatto ad esempio che le tre funzioni — modale, di contatto e metalinguale — cui si fa riferimento nello schema siano indicate esclusivamente per la comunicazione scritta, non vuol dire che non compaiano nella comunicazione orale, ma semplicemente che grazie alla presenza di altri fattori — complementi paralinguistici, feedback — la lingua orale può facilmente risolvere quei problemi comunicativi che la lingua scritta deve invece affrontare.



Confrontando questi fattori variabili, schematizziamo le differenze principali nei casi della trasmissione orale e scritta, differenze che verranno più ampiamente spiegate e discusse nelle pagine seguenti:

esclusivamente al livello verbale attraverso un attento e specifico uso dei segnali linguistici (le tre funzioni appunto indicate). Lo schema inoltre non pretende di esaurire l'analisi della comunicazione. A puro titolo esemplificativo riportiamo qui anche quello proposto da R. Jakobson riguardante fattori e funzioni della comunicazione verbale, e quello di M. A. K. Halliday relativo alle funzioni di cui il bambino deve impadronirsi per poter comunicare.

	Contexte.	
Destinateur	Message	Destinataire.
	Contact.	
	Code.	
	Référentielle.	
Émotive.	Poétique.	Conative.
	Phatique.	
	Métalinguistique.	

(R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Édition de Minuit, Collection Points, 1970, pp. 214 e 220).

Instrumental	« Io voglio ».
Regulatory	« Fa' come ti dico ».
Interactional	« Tu ed io ».
Personal	« Questo sono io ».
Heuristic	« Dimmi perché ».
Imaginative	« Facciamo finta che ».
Representational	« Ho qualcosa da dirti ».

(M. A. K. HALLIDAY, *Exploration in the Functions of Language*, London, Edward Arnold, 1973, pp. 9-21).

COMUNICAZIONE ORALE	COMUNICAZIONE SCRITTA
---------------------	-----------------------

EMITTENTE

si rivolge direttamente al ricevente, stimolo comunicativo generalmente urgente;

non ha contatto diretto col ricevente, stimolo comunicativo generalmente non urgente;

CODIFICAZIONE

codice fonico, natura dinamica, complementi paralinguistici;

codice grafico, natura statica, 'ipercodificazione', funzione modale⁶;

CANALE DELLA COMUNICAZIONE

facile ad aprirsi e a mantenersi, fenomeno del feedback;

va aperto e mantenuto attraverso la funzione di contatto e quella metalinguale;

DECODIFICAZIONE

costante collaborazione dell'emittente;

appartiene (quasi) esclusivamente al ricevente;

RICEVENTE

presente all'atto della codificazione e quasi sempre conosciuto.

assente all'atto della comunicazione e in molti casi sconosciuto (come individuo).

La prima è più ovvia distinzione tra la produzione orale e quella scritta è naturalmente che l'evento linguistico orale è prodotto dagli organi vocali (ed è appreso attra-

⁶ Per *funzione modale* si intende (qui ed oltre) con Alan Davies e H. G. Widdowson l'esplicitazione mediante segnali linguistici dell'atteggiamento dell'emittente nei confronti del messaggio trasmesso o del ricevente (« Reading and Writing in *Techniques in Applied Linguistics, The Edinburgh Course*, London, O.U.P., 1974, p. 165). Tale atteggiamento che nella comunicazione orale emerge chiaramente dagli elementi paralinguistici, ha bisogno di essere reso esplicito verbalmente nella comunicazione scritta. Parallelamente la funzione di contatto e quella metalinguale sono necessarie alla comunicazione scritta in sostituzione alla funzione svolta nella comunicazione orale dal fenomeno del *feedback* (Si veda più oltre, pp. 97-103).

verso l'udito), mentre quello scritto è il risultato di un atto fisico di natura ben diversa (ed è appreso attraverso la vista).

I rispettivi sistemi fonico e grafico si corrispondono più o meno in tutte le lingue⁷ poiché i diversi sistemi di scrittura sono basati su tre importanti componenti della lingua orale⁸. In base a questa corrispondenza (che a volte può essere riconosciuta solo risalendo a forme anteriori della lingua stessa o prendendo in considerazione fenomeni linguistici di varia natura), esiste dunque la possibilità di

⁷ Con più che evidente esagerazione E. Arcaini sostiene invece che in alcune lingue come l'inglese ed il francese « le differenze tra grafia e produzione fonica sono tali che è possibile affermare senza esagerazione che la struttura della lingua parlata non ha più nulla in comune con la lingua scritta » (*Dalla linguistica alla glottodidattica*, Torino, SEI, 1968, pp. 86-87).

⁸ Nella descrizione della lingua orale in genere il linguista individua unità di tre tipi diversi: « 'sounds', 'syllables' and 'words' Now, all commonly-used systems of writing take one or other of these units as basic; *alphabetic* systems being based on 'sounds', *syllabic* on 'syllables', and *ideographic* on 'words'. Granted that all three 'layers' are present beforehand in spoken language, it is easy enough to explain the derivation of each of the main systems of writing from a different 'layer' of the spoken language. » (J. LYONS, *Introduction to Theoretical Linguistics*, Cambridge, Cambridge U.P., 1971, p. 39. Questo testo esiste anche in una versione italiana di F. Antinucci ed E. Mannucci, Bari, Laterza, 1971). A proposito del rapporto tra il sistema fonico e quello grafico in un interessante saggio di V. Barnett (« Learning the Spoken Language », in *The Prague School of Linguistics and Language Teaching*) si cerca di riconoscere al sistema grafico una funzionalità autonoma rispetto a quello fonico: « It is a matter of two autonomous, and from the functional point of view independent systems which, however, correspond to each other in every language » (p. 30). A dimostrazione di quanto afferma V. Barnett indica la possibilità di imparare a comprendere testi scritti in una lingua straniera pur non conoscendone il sistema fonico, ed il fenomeno della differenziazione grafica degli omofoni presente in alcune lingue (il che rivelerebbe una funzione distintiva propria del sistema grafico e conseguentemente una sua autonomia funzionale rispetto a quello fonico). È il caso dei tanto frequentemente citati vocaboli inglesi *rite*, *wright*, *write*, *right* che si unificano fonicamente nella stessa pronuncia /rait/.

trasferire qualsiasi⁹ espressione scritta in forma orale e viceversa: tuttavia saremmo sempre in grado di distinguere, mediante il solo ascolto, un messaggio 'detto' da uno 'letto'.

La lettura ad alta voce si serve naturalmente dello stesso sistema fonico che usiamo per la produzione orale¹⁰, ma quanto a quello che ci giunge all'orecchio non si può più parlare di « lingua orale, bensì di 'prosa parlata' che è un fenomeno del tutto diverso »¹¹. Forma fonica non è necessariamente identificabile con 'lingua orale' come forma grafica non è sinonimo di 'lingua scritta': ciò che ci fa distinguere un atto linguistico originariamente orale da uno originariamente scritto sta nella differenza fondamentale tra i modi in cui i due codici trasmettono uno stesso intento comunicativo e nel fatto che lingua orale e lingua scritta si producono in situazioni ben determinate e distinte le une dalle altre¹².

⁹ È evidente che non si prende in considerazione la scarsa pronunciabilità di sequenze grafiche 'arbitrariamente' costruite, quali un ipotetico *rzqtdhfp*. A parte potremmo osservare che il fatto che la scrittura non faccia uso di tali sequenze 'impronunciabili' indica che le combinazioni dei grafemi sono in buona parte determinate dalla struttura fonologica di una data lingua e dai meccanismi necessari alla produzione e alla ricezione orale. Quanto alla riproducibilità fonica di espressioni grafiche — in uso — del tipo: « Too late!?!?!? », osserviamo per prima cosa che il problema va ribaltato (è l'uso di tecniche grafiche che cerca di riportare effetti di cadenza, di intonazione ed enfasi caratteristiche dell'oralità, e non viceversa), e ammettiamo tuttavia che si tratta di un problema complesso che può essere affrontato in altra sede. (Si vedano comunque più oltre le pp. 99-101).

¹⁰ Quando parliamo di 'oralità' o della sostanza fonica di cui essa si serve, ci riferiamo, in tutto il presente discorso, particolarmente alle caratteristiche della produzione originata dagli organi addetti alla fonazione nel corpo umano. È bene comunque sottolineare la disponibilità di diverse tecniche di registrazione del parlato, ed osservare che in riferimento ad esse il discorso andrebbe, naturalmente, a tratti modificato. (Vedi, ad esempio, pp. 96-98 a proposito delle qualità delle sostanze fonica e grafica).

¹¹ W. D'ADDIO COLOSIMO, *Lingua straniera e comunicazione: problemi di glottodidattica*, Bologna, Zanichelli, 1974, p. 35.

¹² Allo scopo di evidenziarne le proprietà si vanno qui oppo-

Osserviamo più da vicino a) situazioni e b) modi di trasmissione.

a) *Situazioni.*

I due mezzi non sono in relazione di libera interscambiabilità¹³ e solo in qualche rarissimo caso ci troviamo nella possibilità di scegliere fra i due¹⁴: questo per le differenti qualità che contraddistinguono la sostanza fonica e quella grafica.

A proposito dell'importante ruolo svolto dalla produzione fonica nello sviluppo della lingua, John Lyons fa un suggestivo confronto fra le nature delle due sostanze e fa notare come esse divergano per 'disponibilità', 'convenienza' e 'durata'¹⁵. Disponibilità e convenienza sono pro-

nendo i due mezzi di comunicazione (orale e scritto) in maniera piuttosto rigida. È evidente però che una semplice distinzione tra lingua scritta da un lato e lingua orale dall'altro non sarebbe sufficiente. A seconda delle intenzioni dell'emittente si possono avere casi di lingua 'scritta per essere detta' — e non sempre col proposito di farla suonare come lingua orale: è il caso del linguaggio dell'oratoria, dei notiziari, delle conferenze — e casi di lingua detta per essere scritta — ad esempio un dettato —. In riferimento al fenomeno di questi usi particolari del mezzo, D. Crystal e D. Davy usano il termine *complex medium* (in *Investigating English Style*, London, Longman, 1974, p. 70), al cui interno sono individuabili diverse sottoclassi. Sullo stesso problema si veda anche M. GREGORY, «Aspects of Varieties Differentiation», *Journal of Linguistics*, 3, 1967, pp. 177-189; e D. A. WILKINS, *Linguistics in Language Teaching*, London, Edward Arnold, 1974, pp. 139-141 in particolare. (Il testo di D. A. Wilkins esiste anche in una versione italiana di A. Checchia, Bologna, Zanichelli, 1973).

¹³ Non si può parlare a qualcuno che sia fuori portata di voce e generalmente non si usa la scrittura per comunicare con persone presenti nella stessa stanza (a meno che non lo si faccia con intenzioni particolari: non far sentire ad altri un commento o non disturbare, ecc.).

¹⁴ Quando ad esempio ci chiediamo: «che faccio, telefono o scrivo un biglietto?».

¹⁵ I termini usati da J. Lyons sono: *availability*, *convenience*, *physical stability* o *durability*. Riportiamo qui il passo nella sua forma originaria: «By contrast with gestures or any other substance

prietà della sostanza fonica che si presta ad una comunicazione immediata¹⁶, pratica e diretta. Durata, o stabilità nel tempo, caratterizzano invece la sostanza grafica¹⁷ che in questo senso acquista prevalenza su quella fonica.

È in seguito alla diversa natura delle due sostanze¹⁸ che si distinguono così situazioni in cui si deve far ricorso al mezzo scritto ed altre in cui occorre servirsi del mezzo orale.

Schematizziamo con Alan Davies e H. G. Widdowson¹⁹ i principali casi in cui in lingua madre si fa uso del mezzo scritto, e distinguiamo situazioni in cui il destinatario del messaggio è assente da altre in cui è assente e sconosciuto insieme. Nel primo caso potremmo parlare di *comunicazione scritta personale* e nel secondo di *comunicazione scritta istituzionale*²⁰.

Scopo della comunicazione istituzionale è quello di stabilire e mantenere contatti nell'ambito delle diverse istituzioni sociali ed è rivolta ad un ricevente che è, come si è detto, sconosciuto come individuo ben caratterizzato nei gusti, capacità ricettive del messaggio, tendenze ed idee

within which differences are perceived by the sense of sight (a very highly-developed sense in human beings), sound does not depend upon the presence of a source of light and is not so frequently obstructed by objects which lie in its path: it is therefore equally well suited for communication by day and by night. By contrast with various kinds of substance dependent upon the sense of touch for the production and perception of distinctions within them, sound does not require that the sender and receiver should be in very close proximity; and it leaves the hands free for other tasks». (*Op. cit.*, p. 62).

¹⁶ Si veda la nota 10.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 63.

¹⁸ V. Barnet si esprime in termini di «idiosyncrasies of the graphic and the phonic materials». (*Op. cit.*, p. 31).

¹⁹ *Op. cit.*, p. 163.

²⁰ Quanto affermato risulterebbe inesatto nel caso della persona che scrive per prendere appunti o note per se stessa. In questo caso infatti destinatario ed emittente coincidono e la scelta della sostanza grafica è motivata principalmente dalla sua stabilità nel tempo (e secondariamente nello spazio).

(ma che è comunque spesso identificabile come membro di un particolare gruppo sociale, funzionale, professionale, ecc.)²¹.

Quanto alla comunicazione personale, essa offre una delle più appariscenti conferme a quanto già sottolineato nella premessa a questo discorso: che la dicotomia scritto/orale non è cioè semplicisticamente riportabile a quella formale/informale. La comunicazione personale si situa infatti in una zona intermedia tra questi estremi, dato che per la sua natura privata difficilmente rispecchia lo stile della lingua scritta e riflette invece quello colloquiale²².

b) *Modi di trasmissione.*

Per tutti e due i tipi di comunicazione scritta su indicati, ci avvaliamo della natura *statica* del mezzo scritto: il messaggio, che risponde ad uno stimolo comunicativo di regola non urgente, viene così codificato in forma grafica, organizzata e 'conservabile' nel tempo e nello spazio²³.

²¹ È quasi assurdo concepire l'elaborazione di un messaggio senza avere in mente almeno vagamente un probabile destinatario. Se Robinson Crusoe fosse realmente rimasto su un'isola deserta con la convinzione di non rientrare mai fra la gente difficilmente avrebbe scritto un diario. La comunicazione è un fatto sociale: non basta trasmettere, occorre sapere che ci sarà un ricevente (persona o gruppo che sia).

²² Tuttavia anche nel caso della comunicazione personale « as soon as we put pen to paper we are psychologically confronted with the relative permanence of the written record and the theoretical possibility of our message reaching a wide audience ». (G. LEECH, *English in Advertising, a Linguistic Study of Advertising in Great Britain*, London, Longman, 1972, pp. 85-86). Questa sensazione, unita all'assenza fisica del destinatario, fa sì che il tipo di lingua usato non sia esattamente quello colloquiale. Inoltre anche nel caso della corrispondenza privata può verificarsi l'impiego di un linguaggio formale influenzato dal ruolo che l'emittente o il ricevente — o entrambi — svolgono nella società, o in relazione al grado di formalità del rapporto fra i due.

²³ Per G. Leech quella del mezzo scritto è quasi una vittoria sul tempo che appare 'tiranneggiare' invece il mezzo orale: « the most significant property of the written word... is indeed its *preservation*

La 'documentarietà', che come si è detto rappresenta la caratteristica principale del codice scritto, permette al ricevente di soffermarsi sulle difficoltà di comprensione, ritornare indietro nel testo, rileggerlo a piacere per chiarirsi qualche punto incerto²⁴. In caso di incompleta od errata ricezione del messaggio, però, non è possibile ottenere una nuova formulazione del contenuto: nella « comunicazione scritta la decodificazione appartiene quasi esclusivamente al lettore »²⁵.

Una volta compilato il messaggio, infatti, chi scrive non partecipa ulteriormente al fenomeno comunicativo: codificazione e decodificazione sono due momenti separati nel tempo ed è esclusa — di norma — la collaborazione simultanea di emittente e ricevente²⁶.

La natura *dinamica* del mezzo orale permette invece l'adattarsi della formulazione del messaggio nell'ambito

through time... From the second person's point of view, it means an opportunity to refer backwards and forwards from one part of the message to another — to escape from the temporal successivity which tyrannises over the spoken medium. From the first person's point of view, it means an ability to plan, revise and rehearse the message before performance. This privilege is theoretically available in the spoken medium, but keeping one's mouth shut until the message is exactly planned is scarcely a practicable procedure in conversation ». (*Op. cit.*, p. 86).

²⁴ Conseguenza della *documentarietà* della lingua scritta è che chi scrive possa servirsi di una lingua più complessa di quella usata da chi parla. Altra conseguenza è che il fenomeno della ripetizione delle affermazioni, frequentissimo e spesso necessario alla comprensione per la lingua orale, lo sia invece molto meno per la lingua scritta. Il messaggio scritto non deve, infatti, affrontare i problemi connessi alle limitazioni della memoria uditiva. « One factor which affects the assimilation of a spoken message is the limited capacity of the linguistic memory... Disillusioned public speakers complain that a point must be repeated a number of times before an audience can be assumed to have grasped it. 'Repetition' here means 'saying the same thing in different words' ». (G. LEECH, *Ibidem*).

²⁵ E. ARCAINI, *op. cit.*, p. 85. Ed anche: « The rate of assimilation of the written form is basically individual; the reader determines it for himself ». (V. BARNET, *op. cit.*, p. 33).

²⁶ Si può forse ritenere, comunque, che il sistema del feedback nella comunicazione scritta possa essere simulato dall'emittente.

della situazione stessa in cui viene trasmesso: si può riformulare un concetto, magari modificarlo se si vede che ha ottenuto un effetto diverso da quello desiderato, assicurarsi della comprensione di una parte dell'informazione prima di procedere.

Il parlante ha infatti la possibilità di regolare la propria trasmissione del messaggio in base alle risposte verbali e non verbali (segni di assenso, stupore, ecc.) che riscontra nel ricevente durante l'atto comunicativo stesso (fenomeno del *feedback*).

Il messaggio (che risponde ad un impulso comunicativo che è di regola urgente), codificato attraverso un sistema di simboli fonici, coinvolge l'atteggiamento emotivo del parlante e riflette quello di chi ascolta, quindi, in modo ben più diretto che nel rapporto scrittore-lettore²⁷.

La presenza del ricevente, poi, permette che il comportamento linguistico del parlante non sia esclusivamente verbale, e che egli possa valersi, al fine di una più immediata e buona trasmissione del messaggio, dei cosiddetti elementi paralinguistici. Si tratta di espressioni del viso, pause, gesti, toni di voce ed altri segni che facilitano molto l'emissione e la ricezione del messaggio.

Elementi linguistici e paralinguistici a volte operano in relazione di interscambiabilità, a volte si trovano a cooperare in un'unica espressione.

Come fa notare S. Pit Corder « There is a strong tendency for paralinguistic behaviour to accompany linguistic behaviour like a counterpoint, and again like melodies in counterpoint they intermingle, as, for instance when we gesture towards something in the place of some verbal expression: *Just pass me that...* (gesture)! Or, as frequently happens in shops or offices: *And your name is...?*

²⁷ « A speaker behaves as he does because his audience is as it is. We cannot hope to explain what happens in a conversation without taking into account the characteristics and behaviour of the hearer as well as the speaker. After all, both are 'performing' linguistically ». (S. PIT CORDER, *Introducing Applied Linguistics*, London, Penguin, 1973, p. 25).

accompanied by a raising of the eyebrows or a tilt of the head »²⁸.

Gli elementi linguistici, che nel linguaggio orale non rappresentano, dunque, che una sola componente, assumono invece preminenza essenziale in quello scritto e richiedono di essere usati con particolari accorgimenti per poter trasmettere a fondo l'intensità di significato resa altrove dagli elementi paralinguistici.

Le difficoltà appaiono evidenti se si considera che i pochi elementi non linguistici a disposizione di chi scrive (sottolineature, carattere corsivo, lettere maiuscole, punteggiatura particolare per distinguere i diversi tipi di frasi — interrogative, esclamative —) costituiscono al loro meglio un mezzo indiretto ed imperfetto per sostituire le importanti variazioni retoriche che una stessa proposizione può facilmente assumere nel linguaggio parlato.

È dall'abilità ad esplicitare verbalmente tutte le intenzioni e le sfumature di significato, dalla scelta appropriata dei segnali linguistici, e dalla loro disposizione all'interno del discorso che dipende interamente la buona trasmissione del messaggio scritto²⁹.

Se se ne usano in modo appropriato i segnali linguistici, la lingua scritta ha anche maggiori possibilità rispetto a quella orale di trasmettere messaggi complessi in forma più precisa e completa. Caratteristica della lingua scritta, infatti, è anche la *ipercodificazione*, cioè la trasmissione accurata del messaggio (attraverso la scelta di voci lessicali specifiche, l'organizzazione delle idee e la strutturazione delle stesse in modo così chiaro da evitare il più possibile dubbi di comprensione).

Se invece il mezzo scritto si limitasse a funzionare come semplice riproduzione di quello orale, sarebbe spesso destinato a fallire al livello comunicativo.

Consideriamo ad esempio il problema dell'enfasi nella frase. Nell'uso orale il punto di maggior enfasi di un enun-

²⁸ S. PIT CORDER, *op. cit.*, p. 36.

²⁹ Si veda più oltre, pp. 101-103.

ciato viene individuato dall'intonazione: non così capita per quello scritto, dove all'atto della lettura il nucleo dell'intonazione tenderebbe a cadere sulla sua posizione neutra, qualora non comparissero particolari accorgimenti.

Per quel che riguarda la lingua inglese, il nucleo della curva di intonazione tende a cadere (*neutral tonicity*) sull'ultima parola importante del gruppo di senso (*sense-group*)³⁰. Se estraessimo dunque da un dialogo una frase tipo: « What are you looking for? »³¹ e la trascrivessimo in questo modo, all'atto della lettura l'accento cadrebbe automaticamente su *looking*. Ma non è difficile immaginare contesti diversi in cui si voglia dare evidenza ad un altro componente della frase considerato dal parlante maggiormente significativo, e si sposti quindi il nucleo dell'intonazione su una parola precedente o seguente *looking* (*marked tonicity*).

La frase indicata potrebbe infatti essere stata pronunciata con toni e significati differenti:

What are you looking for?
 What *are* you looking for?
 What are *you* looking for?
 What are you looking *for*?

che la trascrizione grafica ha qui cercato di riportare attraverso l'uso del carattere corsivo. Ma le pochissime tecniche disponibili per risolvere graficamente il problema (un'alternativa sarebbe stata l'uso della sottolineatura o di lettere maiuscole per indicare l'elemento su cui cade l'accento di frase) riescono raramente a rappresentare con successo l'intonazione marcata, e se anche possono essere accettabili per la trascrizione, lo sono invece raramente per l'uso scritto.

L'uso scritto richiederebbe infatti altre tecniche linguistiche per l'esplicitazione dell'enfasi: in particolare una delle abilità di scrittura dell'inglese formale consiste nel

³⁰ Generalmente è l'ultima parola della frase, escludendo le cosiddette 'parole grammaticali' (preposizioni, pronomi e verbi ausiliari).

³¹ L'esempio è tratto da G. LEECH, *op. cit.*, p. 88.

riordinamento delle idee nella frase in modo tale da far coincidere, quando possibile, l'enfasi con la sua posizione neutra: se l'enfasi emerge dalla punteggiatura il lavoro di decodificazione sarà molto semplificato.

A causa di questi problemi dunque, e degli altri prima indicati³² come derivanti dalla non simultaneità di partecipazione di emittente e ricevente all'atto comunicativo, i segnali linguistici nell'uso scritto devono essere impiegati in modo da funzionare al di là della semplice trasmissione del contenuto informativo. Essi devono poter comunicare, infatti, anche tutti i complementi semantici che l'uso orale affida a fattori extralinguistici.

I segnali linguistici nell'uso scritto devono cioè svolgere anche alcune funzioni che con Alan Davies e H. G. Widdowson potremmo definire *modale*, *metalinguale* e di *contatto*³³.

La funzione *modale* sostituisce in buona parte il ruolo svolto dagli elementi paralinguistici nella lingua orale. Ha lo scopo di far conoscere l'atteggiamento dello scrittore nei confronti del messaggio trasmesso. Approvazione, disapprovazione, incertezza, possibilità, diffidenza, volontà che nel mezzo orale trapelano generalmente dalla dinamica della pronuncia o da gesti, devono emergere in quello scritto esclusivamente da un adeguato uso dei segni linguistici.

Uno di questi segnali è rappresentato dal verbo modale³⁴, ma esistono molti altri espedienti caratteristici della lingua scritta, da questa molto più impiegati che dalla lingua orale. Ad esempio, la possibilità espressa nella frase « It may be too late »³⁵ potrebbe essere resa anche senza

³² Si vedano le pp. 97-99.

³³ *Op. cit.*, pp. 164-165. Vengono definite come *modal function*, *metalingual function*, *contact function*.

³⁴ È chiaro che trattandosi di segnali linguistici essi possono ricorrere anche nella lingua orale, ma in questa non svolgono un ruolo così importante ed insostituibile come nella scritta.

³⁵ Gli esempi sono tratti da A. DAVIES - H. G. WIDDOWSON, *op. cit.*, p. 165.

l'aiuto del verbo modale, usando l'avverbio *possibly*: « It is possibly too late ».

Volendo dar risalto alla possibilità espressa, chi parla accentuerebbe il modale *may*, espediente negato a chi scrive che dovrebbe ricorrere o a un riordinamento della frase del tipo:

« Possibly it is too late »

o ad una ristrutturazione della frase stessa:

« It is possible that it is too late »³⁶.

In entrambi i casi lo scrittore raggiungerebbe il proprio scopo, servendosi esclusivamente dei segnali linguistici di cui dispone.

L'assenza del ricevente all'atto della codificazione del messaggio richiede poi che lo scrittore si serva di particolari espedienti per assicurarsi che chi legge si renda conto esattamente di ciò di cui si sta trattando. Ci si riferisce qui alla seconda funzione indicata: quella *metalinguale*.

Per assicurarsi che il lettore abbia una chiara idea dell'argomento in discussione occorre dare delle precise indicazioni introduttive — che possono invece essere eliminate od interrotte nel linguaggio orale non appena chi ascolta mostra di essere al corrente —.

Nel caso di lettere, personali e non, si usa iniziare facendo riferimento ad una lettera precedente o ad una particolare causa che può aver motivato il messaggio³⁷; i libri

³⁶ Espressioni del tipo: *It is certain that...*; *It is possible that...*; ecc. servono a rendere esplicita la modalità senza coinvolgere direttamente lo scrittore.

³⁷ Interessanti a questo proposito sono gli studi sulla *deissi*, *anafora* e *catafora*, cioè su quei meccanismi che permettono il rimando ad elementi apparsi precedentemente nel contesto (anafora), elementi che permettono il riferimento alla situazione presente (deissi) ed elementi che anticipano quanto viene detto (catafora). Come introduzione al problema si fa rimando alle pp. 275-281 del testo di J. Lyons già altre volte menzionato nel corso di questo lavoro.

di studio sono divisi in capitoli ed ognuno di essi ha un titolo che specifica l'argomento particolare di ciascuno; il presente articolo è diviso in parti diverse recanti ognuna una denominazione propria.

Una importante funzione metalinguale svolgono anche le introduzioni o i primi capitoli dei libri: essi spesso servono a caratterizzare il lavoro che segue o a fornire dati che potrebbero anche essere già noti a parte dei lettori, ma che sono considerati però propedeutici e quindi necessari ad indicare la piattaforma di partenza da cui affrontare la lettura.

La terza funzione, indicata come funzione *di contatto*, infine, ha lo scopo di seguire il lettore durante la decodificazione e di aiutarlo ad organizzare i significati espressi dal messaggio.

Nella comunicazione attraverso il mezzo orale si può facilmente vedere se chi ascolta ha delle difficoltà di ricezione (grazie al fenomeno del feedback) e la presenza fisica del parlante agisce psicologicamente sul ricevente dandogli una sensazione di concretezza e prossimità della fonte di informazione.

Se tale fonte è costituita invece da un testo scritto, è bene che si intraveda in essa la volontà comunicativa dell'autore che cerca di stabilire e mantenere un rapporto col suo lettore. Espressioni tipiche dell'inglese quali *in short* o *in brief* servono ad indicare che farà seguito un riassunto; *We may proceed by...* *We can begin by...* servono a preparare il lettore a quanto segue; *Having considered... we can now notice that...* servono a collegare parti diverse di uno stesso discorso.

III) LINGUA SCRITTA E PRINCIPALI METODI DI INSEGNAMENTO DELLA LINGUA STRANIERA.

Tenendo a mente quanto osservato circa il ruolo che la lingua scritta svolge nella società in relazione alle funzioni che le sono assegnate e alle caratteristiche delle situazioni che ne richiedono l'uso, sarà bene, per affrontare

il problema più propriamente didattico, fare una distinzione nell'ambito di ciò che viene genericamente chiamato 'scrittura'.

Si dovrebbe infatti distinguere da una parte la lingua scritta quale codice con strutturazione propria, mezzo di comunicazione richiedente una particolare organizzazione di forma e contenuto del messaggio in risposta ad esigenze distinte da quelle per cui si fa ricorso alla lingua orale, e dall'altra la riproduzione grafica — o trascrizione — di materiale linguistico orale.

La riproduzione grafica viene proposta a scopo didattico per esercitare l'allievo alla trascrizione dei suoni e delle loro associazioni nella lingua straniera, e per facilitare la ritenzione del materiale linguistico già esercitato oralmente.

Per quanto ben distinti l'uno dall'altro questi due concetti sono tuttora spesso confusi nell'insegnamento, col rischio di scambiare una parte (rappresentazione grafica) per il tutto (comunicazione in lingua scritta) e di non dare quindi una giusta finalizzazione alle varie attività di scrittura.

Questa confusione è una delle cause per cui nell'iter didattico per l'insegnamento delle lingue straniere, l'abilità di scrittura non sembra aver raggiunto una collocazione precisa o comunque unanimemente riconosciuta.

Altre cause di incertezze attuali a questo riguardo possono emergere da una breve analisi storica, considerando cioè i ruoli attribuiti in passato alla scrittura dalle principali correnti metodologiche, per vedere come l'acquisizione di una coscienza delle funzioni e dell'uso della lingua scritta (indispensabile precedente al problema pedagogico) sia un fenomeno relativamente tardo.

Le grammatiche compilate secondo i principi del Metodo Grammaticale traduttivo (MGT) erano basate sui vecchi modelli pedagogici latino-medioevali, davano grande importanza alla lingua scritta, ma particolarmente all'aspetto più letterario ed a volte arcaico di essa. Loro compito era proprio quello di 'salvare' dalla corruzione le forme

letterarie della lingua ed il risultato fu di insegnare strutture e norme che difficilmente sarebbero state usate da chi le apprendeva e tralasciare la descrizione della lingua effettivamente in uso.

Il termine *lingua* veniva ad identificarsi con *lingua scritta*³⁸ e *grammatica* con *grammatica della lingua scritta*, ma in una accezione particolare, in quanto l'insegnamento di questa lingua scritta procedeva per regole astratte ed ignorava completamente il problema della comunicazione.

Non è difficile comprendere il motivo di questo atteggiamento. Quando l'istruzione era un privilegio di minoranze, la formazione letteraria era il segno distintivo delle menti colte. Ciò che era accessibile a pochi diventava proprio per questo più apprezzabile e motivo di prestigio sociale. Inoltre l'istruzione, tanto nella lingua madre che in quella straniera, proponeva la formazione di un linguaggio della classe dirigente impervio a quelle subalterne. Inoltre, ancora, la lingua scritta, depositaria delle più importanti conquiste letterarie della società, era un campo fertilissimo da cui attingere esempi e regole per i posteri. A causa della loro transitorietà, invece, gli eventi linguistici orali si offrivano come un campo sterile e quindi per nulla interessante.

Questo atteggiamento non si può dire definitivamente scomparso neppure ai giorni nostri nei quali si è protratto³⁹ — anche se in forma molto ridotta e spesso na-

³⁸ L'uso orale era quasi completamente ignorato tanto che non gli veniva « nemmeno riconosciuta una realtà o dignità di lingua ». (W. D'ADDIO, *op. cit.*, p. 48).

³⁹ La persistenza nel tempo di questo atteggiamento trova conferma non solo nel tempo, ma anche nello spazio, in paesi dove l'istruzione rimane ancora un fenomeno limitato (come in Asia, Africa, America Latina). Il miglioramento sociale ed economico in tali paesi è strettamente legato all'istruzione intesa principalmente come abilità di lettura e di scrittura. Questo atteggiamento ha importanti conseguenze per l'insegnamento delle lingue straniere: un corso esclusivamente orale verrebbe respinto perché il solo apprendimento orale di una lingua non viene stimato sufficientemente. Ciò che serve a distinguere la persona che 'ha studiato' da quella

scosta — nonostante l'espansione dell'istruzione abbia fatto cadere il forte stato di privilegio sociale un tempo legato al solo saper leggere e scrivere.

Una diversa concezione della qualità di lingua da preferire nell'insegnamento, con conseguenti scelte in favore dell'uso orale, si sarebbe diffusa nel ventesimo secolo, teorizzata negli studi di linguistica moderna che fecero seguito al lavoro del grande studioso svizzero de Saussure, il cui *Cours*⁴⁰ influenzò direttamente o indirettamente a vari livelli tutte le diverse scuole strutturalistiche.

Ma prima ancora delle elaborazioni teoriche erano state delle spinte pragmatiche ad influenzare il campo metodologico.

Che i tempi stessero maturando in questo senso è infatti dimostrato dall'affermarsi, fin dall'inizio del ventesimo secolo, del Metodo Diretto⁴¹, proponente come punto di partenza e scopo della didattica l'uso orale della lingua, alla cui diffusione molto contribuirono gli studi di fonetica descrittiva⁴².

Non sembra però che alle spalle di questa prima evoluzione fosse una chiara coscienza o distinzione tra forma

non istruita è proprio la sua capacità di leggere e scrivere. E questo che fornisce l'unica evidenza accettabile di istruzione contrapponendo quindi chi ha studiato ai molti che comunicano oralmente in lingua straniera (il caso dell'inglese è molto frequente) pur senza avere mai avuto una preparazione linguistica specifica. (Si veda D. A. WILKINS, *op. cit.*, pp. 5-7).

⁴⁰ Il *Cours de linguistique générale*, ricostruito dalle annotazioni dei suoi allievi, fu pubblicato postumo nel 1915.

⁴¹ Il termine Metodo Diretto sembra sia stato fissato nell'uso da una circolare del Ministero della Pubblica Istruzione francese (1901) che lo descriveva usando appunto tale nome. Nel 1902 divenne il solo metodo ufficiale per l'insegnamento delle lingue straniere in Francia e in Germania. In Inghilterra, dove pure si diffuse all'inizio del secolo, non fu mai ufficializzato. (Per la descrizione del metodo si fa rimando a W. F. MACKAY, *Language Teaching Analysis*, London, Longman, 1965, Cap. 5).

⁴² Questi studi, sorti nella metà dell'800, portando interesse alla parola come suono, contribuirono infatti molto all'elaborazione di tale Metodo. (Cfr. W. F. MACKAY, *op. cit.*, p. 144).

orale e forma scritta, in quanto il Metodo Diretto non individuava le differenze fra i due codici ne' prevedeva nell'insegnamento un passaggio graduale e controllato dall'una all'altra forma.

Contemporaneamente anche negli Stati Uniti l'inizio del secolo aveva visto una serie di esperimenti⁴³ volti ad affrontare il grave problema del metodo⁴⁴ ed il sorgere di alcune iniziative — anche se spesso al livello di scuole private — volte a privilegiare le attività di conversazione in lingua straniera⁴⁵.

È in questa atmosfera di sperimentazione generale e di scelte in favore dell'uso orale della lingua che, negli Stati Uniti, a partire dagli anni 40 si sviluppò il Metodo Audio-orale⁴⁶ frutto della fusione in campo metodologico dello

⁴³ L'espressione principale di questi studi è rappresentata dal « Modern Foreign Language Study », una commissione di ricerca che iniziò i lavori negli USA nel 1923 e li concluse a Toronto nel 1927.

⁴⁴ La tendenza più diffusa all'epoca, anche in base ai risultati raggiunti dai lavori del *Modern Foreign Language Study* — si veda la nota precedente —, era che l'unica attività linguistica esercitabile ad un discreto livello di profitto, particolarmente in relazione alle effettive possibilità nelle scuole secondarie americane, fosse la lettura. Grande diffusione ebbe pertanto il Reading Method.

⁴⁵ Maximilian Berlitz fondò nel 1878, a Providence, una scuola di lingue straniere servendosi di un metodo molto simile a quello Diretto. La richiesta di un apprendimento linguistico orale era tanto forte che il gruppo Berlitz in breve tempo portò il numero di queste scuole a quasi duecento, sparse in varie parti del mondo. Alcune erano organizzate per l'insegnamento di ben 60 lingue differenti.

⁴⁶ Questo metodo viene chiamato in vari modi: Audio-oral, Audio-lingual, Aural-oral. Poiché fu molto usato per l'addestramento dei militari durante la seconda guerra mondiale è detto anche Army Method. W. D'Addio vi fa riferimento come « Metodo audio-orale meccanicistico » per distinguerlo da altri metodi che « pur procedendo dalla lingua orale, poggiano su concezioni psicologiche e pedagogiche che potrebbero definirsi 'cognitive' ». (*Op. cit.*, p. 53). Per comprendere la grande diffusione che esso ebbe e l'accettazione quasi incondizionata con cui molti metodologi lo accolsero inizialmente, occorre tenere presente anche alcuni motivi pratici che accanto a quelli teorici ebbero grande influenza. Si

strutturalismo linguistico americano e della psicologia comportamentista⁴⁷.

Questo metodo applicava infatti diversi principi strutturalisti il più generale dei quali è riflesso nel nome stesso del metodo: la lingua va vista principalmente come fenomeno orale⁴⁸.

consideri che il Metodo Audioorale si affermò durante la seconda guerra mondiale, il che facilitò molto la richiesta di un insegnamento pratico e non certo letterario di alcune lingue straniere. L'espansione della popolazione scolastica che si inserisce in questo periodo portò inoltre una diversa motivazione all'insegnamento (che interessava ora anche un gran numero di studenti con scarse attitudini scolastiche ed interessi non certo letterari). Una certa influenza possono averla avuta anche gli studi antropologici sulle lingue 'non scritte' degli Indiani d'America che facilitarono lo studio delle possibilità espressive del solo mezzo orale.

⁴⁷ Si legga in proposito W. M. RIVERS, *The Psychologist and the Foreign-Language Teacher*, Chicago, University of Chicago Press, 1972, con significative citazioni e bibliografia. Gli strutturalisti americani (o linguistici scientifici in linea con Leonard Bloomfield) seguirono orientamenti ben diversi da quelli dei loro colleghi europei (la scuola di Praga e quella danese che rappresentano le altre due grosse correnti dello strutturalismo linguistico, formatesi contemporaneamente tra gli anni 1920 e 1930). Si interessarono infatti quasi esclusivamente alla *forma*, escludendo dalla propria analisi il *significato* che non poteva essere scientificamente osservato. La psicologia comportamentista (si veda ad esempio B. F. SKINNER, *Verbal Behaviour*, New York, Appleton-Century-Croft, 1957) considerava l'attività animale ed umana — lingua compresa — come una catena di sequenze materiali di causa ed effetto. L'apprendimento linguistico, come ogni altra forma di apprendimento, avveniva attraverso la formazione di *abitudini linguistiche* in risposta a stimoli esterni. In campo metodologico si giunse a proporre l'esercitazione astratta delle strutture che, come dice il Brooks « makes no pretense of being communication... It is... exercise in structural dexterity undertaken solely for the sake of practice, in order that performance may become habitual and automatic » (*Language and Language Learning, Theory and Practice*, New York, Harcourt-Brace & World, 1960, p. 142).

⁴⁸ I principi del metodo audioorale possono essere facilmente compresi dai cinque punti fondamentali che W. Moulton espresse: 1) language is speech not writing, 2) a language is a set of habits, 3) teach the language, not about the language, 4) a language is

Gli strutturalisti americani nella tradizione di Bloomfield consideravano la lingua essenzialmente come « a system of arbitrary vocal symbols of experience » mentre la lingua scritta era « a symbolization of a symbolization, a reminding system of something said or that might have been said »⁴⁹.

Lingua diveniva pertanto sinonimo di *lingua orale*⁵⁰ e all'uso scritto non veniva invece riconosciuta una realtà propria.

L'importanza data alla lingua orale, del resto, meglio rifletteva le mutate esigenze dei tempi: si andavano creando sempre nuove occasioni di contatto diretto tra parlanti stranieri a differenza che in passato quando le occasioni di rapporti con i paesi stranieri erano rarissime e per lo più avvenivano attraverso il veicolo della scrittura.

I tempi moderni fornirono alla didattica una serie di macchine (nastri magnetici, laboratori linguistici) che facilitarono l'applicazione del Metodo Audioorale garantendo una sufficiente (in senso quantitativo) esercitazione orale per tutti gli studenti⁵¹.

Quanto alla scrittura, questa veniva considerata quasi esclusivamente al livello di sussidio didattico per lo studente dotato di scarsa memoria uditiva, o comunque di rinforzo. Di conseguenza la differenza tra riproduzione

what its native speakers say, not what someone thinks they ought to say, 5) languages are different. (in *Trends in European and American Linguistics*, 1930-1960, ed by C. Mohrman and others, Utrecht, Spectrum Publishers, 1961, pp. 82-109).

⁴⁹ W. R. PARKER, *The National Interest and Foreign Languages*, 3rd edition, Washington, D. C.: U. S. Department of State, 1962, p. 73.

⁵⁰ Per una breve ma chiara descrizione dei motivi addotti dagli strutturalisti per la preferenza accordata alla lingua orale e il rapporto tra tali motivi e l'apprendimento di una seconda lingua, si veda, J. LYONS, *op. cit.*, pp. 38-42 e W. RIVERS, *op. cit.*, pp. 99-114 in particolare.

⁵¹ I laboratori rispondevano infatti perfettamente ai presupposti del metodo che richiedeva automatizzazione delle risposte linguistiche e apprendimento delle strutture orali e delle forme foniche della lingua straniera.

grafica e produzione in lingua scritta non veniva dal metodo evidenziata⁵²; tanto è vero che anche quando il termine *scrittura* veniva usato nella sua accezione più ampia quale attività possibile nelle ultime fasi dell'insegnamento, mancavano indicazioni su come lo studente da esercitazioni di tipo esclusivamente orale ed automatico, arrivasse a comporre semplici brani descrittivi o riassunti o lettere in lingua straniera⁵³.

Che grandi progressi si stessero verificando sulla consapevolezza della natura della lingua, nonostante tutto, era insito nell'importante collegamento che gli strutturalisti riconobbero tra la lingua e la cultura di ogni comunità⁵⁴.

L'apprendimento linguistico di una L₂ si andava rivelando come « a progressive *experience* » e contemporaneamente « the progressive acquisition of a *skill*... enlarging the pupil's horizon through the introduction to a new medium of communication and a culture pattern »⁵⁵.

⁵² « The student will learn to understand what he hears the teacher speak, he will speak what he has heard modeled correctly, he will read what he has spoken, and he will write what he has spoken and read ». (« Reports of the Working Committees to the 1961 Northeast Conference on the Teaching of Foreign Languages », in *Modern Language Teaching in School and College*, ed. by S. L. Flaxman, Princeton, Princeton U.P., 1961, p. 43).

⁵³ « Writing the foreign language, according to the sources, should be introduced gradually and should keep strictly to what the student has heard and repeated. Eventually he should be able to write anything he can say, draw up a simple report or summary, and write descriptions and letters ». (W. RIVERS, *op. cit.*, p. 17).

⁵⁴ « Every language is a model of a culture and of its adjustment to the world ». (A. HILL, *Introduction to Linguistic Structures*, New York, Harcourt-Brace & Co, 1958, p. 9). E ancora: « Linguistic meaning without social-cultural meaning constitutes... 'mere verbalism' ». (C. FRIES, « Meaning and Linguistic analysis », in *Language*, Vol. XXX, 1954, ristampato in *Readings in Applied Linguistics*, ed. by H. B. Allen, New York, Appleton-Century-Crofts, 1958, pp. 112). E ancora: « Unless we understand the cultural situation in which an utterance is made, we may miss its full implication or meaning ». (R. L. POLITZER, *Introduction to Applied Linguistics*, Boston, Ginn & Co, 1961, p. 130).

⁵⁵ MLA « Foreign Language Program Policy: Values of Foreign Language Study », in *PMLA*, Settembre 1956, parte II. Il metodo

Questi due aspetti venivano infatti a confluire nell'insegnamento linguistico attraverso il dialogo esercitato con allusioni alle principali differenze di vita del paese straniero.

Una volta individuato il rapporto tra lingua e comportamento sociale caratteristico di una comunità, si apriva la strada — anche se la meta era ancora lontana — all'individuazione di un altro importantissimo rapporto: quello che connette l'uso della lingua alle diverse situazioni comunicative.

Negli ultimi anni il Metodo audioorale è stato oggetto di frequenti revisioni e critiche particolarmente riguardo ai suoi presupposti teorici. L'evoluzione verso concezioni di tipo 'cognitivistico'⁵⁶ della psicologia e della linguistica a partire dalla fine degli anni '50 — la prima opera fondamentale di Noam Chomsky, *Syntactic Structures*, è del 1957 — rivoluzionò infatti le impostazioni teoriche e le

audioorale individuava in realtà quattro abilità particolari attraverso cui si realizzava l'acquisizione di una lingua. L'ordine di insegnamento di queste abilità in lingua straniera doveva essere necessariamente quello che la *Working Committee III* della *Northeast Conference* definitiva 'their proper order', la successione cioè naturale secondo cui si imparano in lingua materna: *listening, speaking, reading e writing*. (Si veda in proposito la nota 52).

⁵⁶ Per l'americano Chomsky la lingua non è un comportamento appreso, ma dovuto ad un meccanismo cerebrale (innato) di predisposizione al linguaggio, comune a tutti gli uomini (*language acquisition device*). Tale meccanismo permette di classificare nella mente i dati provenienti dall'esterno (primary linguistic data) e di formulare quelle regole che permettono poi all'individuo di 'generare' un numero praticamente infinito di frasi. (Si veda ad esempio: N. CHOMSKY, « A Review of B. F. Skinner Verbal Behaviour », 1959, ripubblicato in *Chomsky: Selected Readings*, ed. by J. P. B. Allen - P. Van Buren, London, OUP, 1972, pp. 136-139). A questa idea chomskiana dell'innatismo si rifanno le principali correnti cognitivistiche sviluppatesi particolarmente negli USA in diretta antitesi alle teorie comportamentiste. In Europa il cognitivismo ha avuto una vasta diffusione (si pensi alla *psicologia della forma*, o al Piaget), assumendo carattere più generale e non riferendosi specificatamente allo studio della lingua.

applicazioni pratiche del metodo stesso che fino ad allora erano state quasi universalmente accettate.

Secondo i cognitivisti americani il linguaggio non è un comportamento appreso: esso avviene attraverso la formazione di ipotesi (e non di abitudini) ed è quindi un processo cognitivo (e non meccanico).

Filtrati man mano nel campo dell'insegnamento questi criteri hanno fatto cadere i principi del metodo audioorale, basati, come già detto, sulle teorie comportamentistiche.

È difficile valutare a fondo tutti gli effetti della rivoluzione chomskiana, sia a causa del divario temporale esistente di solito tra l'elaborazione di principi teorici ed il loro riflesso in campo pratico⁵⁷ — e quindi della lentezza nello sviluppo dei nuovi orientamenti —, sia perché tale rivoluzione non ha portato alla elaborazione di un nuovo metodo⁵⁸, ma piuttosto soltanto di un modo (*approach*) di affrontare l'insegnamento. Modo che, pur mantenendo alcuni principi di base, ammette flessibilità e variazioni al suo interno: siamo, in effetti, in una attenta fase di riflessione critica.

Se con questa più generalizzata maturità nell'affrontare i problemi della didattica si considerano gli importanti contributi dati alla linguistica da altre discipline — quali la sociolinguistica⁵⁹, la pragmatica⁶⁰ e gli studi di reto-

⁵⁷ Lo stesso Chomsky dichiarava di non ravvisare applicazioni didattiche conseguenti alla sua teoria, e anche se nel capitolo introduttivo di *Aspects of the Theory of Syntax* (Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1965) sfida chiaramente le teorie comportamentistiche sull'apprendimento linguistico, tale sfida è al livello generale, biologico e non portata nella situazione didattica.

⁵⁸ È forse segno di maturità metodologica che le opposizioni ad un metodo dogmatico ed inflessibile non abbiano dato origine ad un altro metodo altrettanto inflessibile.

⁵⁹ La sociolinguistica, in particolare, ha portato una coscienza delle differenziazioni della lingua nell'uso in base alle diverse situazioni sociali, ivi compresa la lingua scritta.

⁶⁰ La pragmatica studia i rapporti esistenti tra le forme linguistiche, le funzioni comunicative da esse svolte ed i contesti in cui tali funzioni vengono svolte.

rica⁶¹ — si vede come finalmente la lingua scritta sia stata inserita in un processo di attenta analisi⁶².

Nello stesso tempo si comprende come, essendo ancora tutto in fase di valutazione, manchino al momento precise direttive per l'insegnamento della lingua scritta straniera.

I contributi più importanti a questo proposito potrebbero derivare da tutti gli studi sui processi comunicativi⁶³ che analizzino funzioni ed usi della lingua scritta in tale contesto e facilitino quel processo — già avviato — attraverso cui l'insegnamento della lingua scritta potrà collocarsi nell'iter didattico quale attività socialmente motivata nella lingua straniera.

IV) PRESENTAZIONE DELLA LINGUA SCRITTA: SEQUENZA NELLO SVILUPPO DELLE ABILITÀ DI SCRITTURA⁶⁴.

Non esiste un 'giorno magico' in cui lo studente che sia stato esclusivamente esercitato nella lingua straniera orale si trovi di riflesso in grado di produrre o compren-

⁶¹ Si stanno sviluppando degli studi sulla grammatica del testo, studi cioè che vanno oltre l'analisi delle singole frasi e si estendono a tutto il discorso. (Cfr. W. DRESSLER, *Introduzione alla linguistica del testo*, tr. D. Poli, Roma, Ed. Officina, 1974; e il recentissimo *La linguistica testuale*, a cura di M. E. Conte, Milano, Feltrinelli, 1977).

⁶² Contributi importanti sono stati dati anche dagli studi sull'inglese scientifico.

⁶³ Si vedano le pagine subito seguenti.

⁶⁴ Il presente articolo, che tratta il problema dell'insegnamento dell'abilità di scrittura in lingua straniera dal punto di vista della *produzione*, potrà fare solo brevi riferimenti a quello della *lettura* (intesa come *comprensione* della lingua scritta), pur riconoscendo la stretta collaborazione fra le due abilità; considererò inoltre come un dato di fatto che l'abilità di lettura sia regolarmente sviluppata in relazione ai diversi momenti dell'insegnamento. Come introduzione al problema della lettura si legga ad esempio: A. CILIBERTI, « Note sull'abilità di lettura », in *Anglistica*, AION, Vol. XVII (1974), pp. 113-137; e C. LANDOLFI, « L'abilità di lettura nell'insegnamento di una lingua straniera », in *Anglistica*, AION, Vol. XVIII (1975), pp. 145-185.

dere in quella scritta⁶⁵. Se si riconosce infatti che, benché basate sullo stesso sistema linguistico, lingua orale e lingua scritta si differenziano notevolmente nell'uso di tale sistema — per le diverse funzioni comunicative che svolgono⁶⁶ — non si può pensare che le abilità di scrittura si generino automaticamente da quelle orali⁶⁷.

Né i corsi audioorali strutturalisti, né quelli che superano quelle concezioni⁶⁸, hanno elaborato una sequenza armonica e completa mirante allo sviluppo delle abilità di scrittura. La tendenza che accomuna questi corsi, anche se per motivi e con soluzioni diverse, è di ritardare il momento dell'introduzione della lingua scritta rispetto a quello della lingua orale⁶⁹ e di far precedere una fase di

⁶⁵ Il Fries sosteneva invece che le abilità di scrittura e di lettura si generassero da quelle orali (Come riferisce W. E. Norris, « Advanced Reading: Goals, Techniques and Procedures », in *English Teaching Forum*, Vol. IX, n. 5, p. 7).

⁶⁶ Si veda la parte II di questo articolo.

⁶⁷ « Writing skills do not transfer automatically from speaking skills and students who are explicitly taught to write, write better than those who are not », come sottolineato in: C. BRATT PAULSTON, « Teaching Writing in the ESOL Classroom: Techniques of Controlled Composition », in *Tesol Quarterly*, Vol. VI, March 1972, pp. 33-59.

⁶⁸ Ci si riferisce, qui ed in seguito, a quei corsi linguistici i quali si muovono in larga misura nell'ambito delle teorie cognitive.

⁶⁹ Da alcune voci, per ora ancora isolate, giunge la proposta di accostare nella didattica 'orale' e 'scritto' fin dalle prime fasi dell'insegnamento. Tale proposta che ci sembra particolarmente interessante e 'benvenuta', prevede la presentazione della lingua scritta (attraverso semplici documenti autentici), senza ritardarla nel tempo rispetto a quella orale. Pur privilegiando nelle prime fasi dell'insegnamento la lingua orale, naturalmente, si potrebbe di conseguenza eliminare quella prima fase di manipolazione grafica che caratterizza invece l'attuale insegnamento della scrittura. Lingua scritta e grafia verrebbero cioè introdotte contemporaneamente attraverso la presentazione di modelli scritti di facile comprensione e si inviterebbero gli alunni a riprodurre di volta in volta di analoghi. (Si veda a questo proposito il testo pubblicato dal Gruppo di ricerca della Università di Besançon: *C'est le printemps*, Besançon, Ed. Nathan, 1976-1977).

semplice esercitazione grafica all'osservazione dei complessi meccanismi che regolano la produzione scritta. Nessuno di questi corsi ha però individuato e messo in evidenza le tappe necessarie per arrivare su queste basi alla competenza finale dell'uso linguistico⁷⁰ che attraverso la scrittura si manifesta.

L'approccio audioorale⁷¹ si è infatti interessato quasi esclusivamente alla manipolazione delle forme⁷² trascurando la comunicazione, mentre i metodi più direttamente miranti alla comunicazione si sono concentrati sulla trasmissione del messaggio trascurando l'esercizio strutturale.

Comunicazione e manipolazione strutturale, in realtà, si dimostrano complementari e di grande utilità reciproca⁷³.

Osserviamo con Alan Davies e H. G. Widdowson⁷⁴ i tre stadi che caratterizzano il processo di scrittura:

⁷⁰ In relazione a quanto già più volte affermato (e come più avanti — trattando del livello avanzato — verrà ripreso) sarebbe più esatto parlare di competenza di *alcuni* usi linguistici del mezzo scritto in L₂.

⁷¹ In un articolo sotto altri aspetti interessante « Writing a Thinking Process » (pubblicato su *English Teaching Forum*, Special Issue: The Art of Tesol, part II, 1975, p. 223, N. Arapoff sostiene addirittura che i principi alla base del metodo audioorale siano tali da interferire negativamente sullo sviluppo delle abilità di scrittura: « ... learning to speak and learning grammar essentially involve learning *not* to think. The goal in teaching these skills is to help the student form habits; the procedure is to drill him on pronunciation or grammar to the point where he will no longer have to think about what he is saying. It is more than likely that the habit forming process so essential to the student of oral English and grammar actually *interferes* with the process of learning to write well ».

⁷² Ci si riferisce qui all'esercitazione manipolativa, cioè 'meccanica' quale proposta dai metodi audio-orali comportamentistici.

⁷³ Il dibattito su *manipolazione vs. comunicazione* aperto da W. Rivers con l'articolo « Rules, Patterns, and Creativity in Language Learning » pubblicato in *English Teaching Forum* (Vol. VIII, Novembre-dicembre 1970, pp. 7-10) ha dato origine ad una lunga serie di discussioni da parte di metodologi ed insegnanti attraverso le pagine di riviste specializzate.

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 179.

Manipolazione grafica
 Manipolazione strutturale
 Comunicazione

e aggiungiamo qualche osservazione a quanto questi autori ci suggeriscono.

Il primo stadio della produzione scritta riguarda l'atto fisico necessario alla formazione dei grafemi. Potrebbe anche offrire qualche piccola difficoltà iniziale allo studente straniero, ma, in particolare se in lingua madre egli si serve dello stesso alfabeto e procede nello stesso senso di scrittura, tali difficoltà sono certamente limitate e secondarie.

È al secondo stadio del processo che sembra nascono le prime importanti difficoltà, anche a giudicare dall'ampio spazio dedicato alla costruzione della frase da parte della maggioranza dei testi scolastici sulla composizione. Che i problemi relativi alla composizione scritta non gravino però solo su questo stadio è confermato proprio dagli scarsi risultati ottenuti dalle pratiche da essi suggerite: l'esercitazione strutturale manipolativa non sembra abilitare ad altro che alla scrittura di strutture. Inoltre, una volta assicurata la pratica manipolativa, non si spiegherebbe il perché delle maggiori difficoltà connesse alla produzione scritta rispetto a quella orale.

Le difficoltà strutturali vanno pertanto necessariamente prese in considerazione insieme con quelle che nascono al terzo stadio, al livello cioè della comunicazione.

In particolare queste difficoltà sono collegate alle circostanze che caratterizzano la trasmissione scritta e alle funzioni sociali cui è destinata (funzioni che sono ben distinte da quelle della più frequente trasmissione orale)⁷⁵.

Per la maggior parte delle persone la comunicazione avviene molto più frequentemente attraverso il canale uditivo che quello visivo. Durante il giorno può capitare di leggere un giornale, un libro, le istruzioni di un apparecchio, un manifesto pubblicitario o una lettera — mentre

⁷⁵ Si veda la parte II di questo articolo.

si è letteralmente immersi in una corrente continua di messaggi sonori —; le occasioni di scrivere sono anche più rare e dipendono molto dal tipo di attività svolta.

Per quel che riguarda lo studente di scuola media o di università in genere i contatti con i testi scritti sono abbastanza frequenti (soprattutto al livello ricettivo). È difficile però stabilire se, o fino a che punto, tali contatti siano affiancati da un'effettiva consapevolezza della funzione comunicativa che si va svolgendo attraverso l'utilizzazione della pagina scritta.

L'uso orale, invece, è molto più frequente e molto più direttamente collegato al concetto di 'comunicazione': quasi ogni attività o contatto sociale (da noi coscientemente ritenuto tale) a 'tu per tu' con le persone è infatti caratterizzato dall'uso della lingua orale.

Anche quando non siamo noi a produrla essa giunge all'orecchio attraverso la radio, la televisione o le voci di altri, ed in tutte queste occasioni ci si rende perfettamente conto che si sta recependo un messaggio.

In sede didattica, purtroppo, anche per lo scarso contributo che gli studi di linguistica hanno per ora dato all'analisi della lingua scritta allo stadio della comunicazione, la dicotomia tra manipolazione strutturale e comunicazione è tuttora presente⁷⁶.

⁷⁶ L'intuizione che i principali problemi connessi alla scrittura gravino sullo stadio della comunicazione non è un fatto nuovo. Ricordiamo un interessante studio di Eugene Brière riportato nel suo articolo «Quantity before Quality in 2nd Language Composition» (in *Language Learning*, Vol. 14, pp. 141-151, 1966) in cui si vuol dimostrare che è la capacità comunicativa che deve essere messa in primo piano nell'insegnamento della scrittura in lingua straniera (anche in una prima fase) e che lo sviluppo di tale capacità aiuta a risolvere anche buona parte dei problemi connessi alla strutturazione formale dei contenuti. Il Brière confrontava due gruppi di studenti esercitati alla produzione scritta in modi diversi: il primo nella maniera tradizionale di riflessione grammaticale ed analisi degli errori eventualmente commessi, il secondo esortato a scrivere prestando maggior attenzione ai contenuti che alle forme. Alla fine del suo studio il Brières notava che gli studenti del secondo gruppo non solo scrivevano di più di quelli del primo, ma

Se al livello elementare non compaiono gravi difficoltà per la lingua orale — qualora si faccia ricorso ad un metodo situazionale — e non se ne presentino affatto per la scrittura — il cui insegnamento viene limitato alla riproduzione grafica di strutture già note —, ai livelli intermedio ed avanzato⁷⁷ si avverte fortemente la mancanza di precise direttive in proposito.

È ancora difficile prevedere in quali direzioni si svilupperanno gli studi tendenti ad affrontare i molti problemi lasciati aperti per l'insegnamento della scrittura. Un modo di affrontarli potrebbe anche essere quello di porre l'intero insegnamento della scrittura in un'ottica diversa, piuttosto che ricercare soluzioni nell'ambito dello schema didattico attuale.

In altri termini si tratterebbe di accostare le fasi orale e scritta molto più di quanto non avvenga ora, ponendo gli allievi fin dall'inizio a contatto con documenti scritti autentici⁷⁸, sia pure controllati ed alla portata delle loro conoscenze.

È naturalmente difficile prevedere tutte le implicazioni collegate ad un'eventuale presentazione anticipata della lingua scritta, ma sarebbe certo interessante che si conducessero studi in proposito.

L'anticipazione della lingua scritta, se pur limitatamente e nei suoi aspetti più semplici, aiuterebbe lo stu-

anche commettevano meno errori. La conclusione appariva dunque che « ... the number of mistakes made by the students in the initial stages of learning how to write, will not prove to be any more detrimental to the shaping of the terminal behaviour (fluency and correctness in writing) than if no mistakes had been permitted at all. Further the implication is that fluency and quantity, grammatically correct or not, are necessary predecessors to learning quality of expression ».

⁷⁷ Il livello 'intermedio' dovrebbe agire da tramite tra quello 'elementare', strettamente controllato, e quello 'avanzato', praticamente libero, in cui lo studente si serve originalmente di quelle tecniche che gli sono state fornite in modo graduato e controllato nei livelli precedenti.

⁷⁸ Si rimanda alla nota 69.

dente a formarsi subito un'immagine più completa ed articolata del fenomeno linguistico, di quella che attualmente (come si vedrà dalle pagine seguenti) si potrebbe trovare a formulare e a riformulare man mano che procede nell'apprendimento; dall'altra darebbe più tempo allo sviluppo dell'abilità di scrittura che altrimenti risulta un po' 'compressa' nelle ultime fasi dell'insegnamento (cui viene in buona parte rimandata).

In attesa di conoscere gli sviluppi che avranno gli studi sull'insegnamento della scrittura, fermiamoci ad osservare l'iter didattico maggiormente seguito oggi, osservando le diverse attività impiegate, e indicando fra queste quelle che più si ritengono significative.

Nel discorso seguente si tende quindi a proporre la migliore utilizzazione delle attività di scrittura nell'ambito dei *criteri di insegnamento odierni* e non necessariamente, dunque, in senso assoluto.

Si tende inoltre a mettere in risalto i diversi atteggiamenti che potrebbero verificarsi nello studente durante le tre diverse fasi che caratterizzano, generalmente, il processo di insegnamento proposto dall'attuale iter didattico.

Nel procedere suddividiamo dunque tale discorso in tre parti in accordo a tali fasi (o livelli)⁷⁹.

a Livello elementare.

Per quel che riguarda il livello elementare, la presentazione della lingua scritta come uso linguistico con tecniche espressive proprie, è a tutt'oggi ritenuta inopportuna

⁷⁹ Tra le varie attività di scrittura esaminate si tralascia di trattare la traduzione, in quanto si tratta di un'attività piuttosto complessa che può essere finalizzata a molti scopi e non solo all'insegnamento della scrittura e che richiederebbe un discorso specifico che non può essere affrontato in questa sede. (Sul problema della traduzione si legga ad esempio: J. M. VINCENT, « On Translation: A First Approximation », in *Anglistica*, AION, Vol. XIX (1976), pp. 41-114).

e il confronto col mezzo scritto viene pertanto limitato alla riproduzione grafica⁸⁰.

L'esercizio al livello manipolativo grafico prevede la familiarizzazione con i simboli grafici della lingua straniera, come avvicinamento alla scrittura dei principali suoni e realizzazioni lessicali di essi, con conseguente riflessione sulla disposizione dei segni linguistici nella frase.

La scrittura aiuta infatti la ritenzione di quanto si è già 'sentito' o 'detto' in classe, è il mezzo più atto a prolungare l'esercitazione a casa, ed offre all'insegnante la possibilità di verificare l'avvenuta comprensione delle strutture studiate dagli allievi. In classe, inoltre, il passaggio dall'attività orale a quella scritta può rappresentare un ben accetto diversivo durante la lezione.

In altre parole al livello elementare la scrittura funziona da attività complementare all'insegnamento delle altre abilità e, parallelamente, da base per lo sviluppo futuro, più completo e strutturato, dell'uso linguistico che attraverso essa si manifesta.

Si ritiene infatti che l'abitudine alla 'pagina scritta' possa contribuire a far superare il tipico blocco mentale che molti studenti lamentano quando la scrittura viene introdotta in fase avanzata, e manipolazione grafica e comunicazione attraverso l'uso scritto vengono richieste simultaneamente.

⁸⁰ Questa scelta è stata motivata dalla considerazione che, con tale procedimento, l'allievo può inizialmente concentrarsi sulle sole differenziazioni tra grafia e pronuncia, rimandando ad una seconda fase il problema dei complessi meccanismi relativi alla produzione scritta. Tali meccanismi vengono presentati in un secondo momento quando l'acquisita familiarità grafica e la maggiore esperienza nella L₂ gli faciliteranno l'apprendimento. Quanto vale per la produzione lo si considera valido anche per la comprensione scritta: «Sembra opportuno iniziare gli allievi alla lettura attraverso materiale che costituisca la trascrizione grafica di quanto essi hanno già assimilato attraverso l'attività audioorale. Tale procedimento è infatti una tecnica ottimale per familiarizzarsi con i problemi della grafia concentrandosi solo sulle differenziazioni dovute al mezzo e non su un problema di comprensione che inizi da zero». (W. D'ADDIO, *op. cit.*, p. 40).

Al livello elementare, proprio perché le metodologie attuali non prevedono un uso personale della lingua, è possibile parlare di tecniche o 'esercitazioni controllate'.

Osserviamone alcune fra le più diffuse o le più interessanti.

a1. *Copia.*

La grafia è il risultato di un atto fisico appreso attraverso la vista. L'esercizio di copia dal testo ha lo scopo di abituare l'allievo alla formazione dei grafemi e all'uso della punteggiatura. Inoltre, funzionando da importante sussidio visivo serve a facilitare o a fissare l'apprendimento orale. Come tecnica è considerata da molti utile, ma presenta il pericolo di 'annoiare' lo studente e di risolversi in una riproduzione deteriorata del testo originale venendo meno al proprio scopo.

a2. *Scrittura dei suoni.*

L'osservazione delle diverse rappresentazioni grafiche di uno stesso suono è utile introduzione al dettato e facilitazione alla lettura di nuovi vocaboli. Naturalmente ogni suono sarà presentato ed appreso oralmente prima che se ne introducano le diverse trascrizioni⁸¹.

Un esempio per l'inglese: /o:/

born chalk wall quarter fault raw board core bought

a3. *Dettato.*

Scopo del dettato è quello di esercitare la discriminazione dei suoni con conseguente associazione di essi alle rispettive forme scritte e di sviluppare la memoria uditiva dell'allievo.

⁸¹ Esistono diverse esercitazioni per verificare le capacità di associazione suoni-grafia. Ad esempio si trascrivono gruppi di vocaboli apparentemente affini nella pronuncia, o comunque spesso confusi dagli studenti, e si richiede di indicare quali di essi viene di volta in volta pronunciato. Ad esempio: 1) WORK 2) WALK 3) WOKE. Pronuncia: /wɔ:k/. Risposta corretta: 2).

L'impartizione del dettato può essere condotta con tecniche diverse. Si può leggere il brano per intero allo scopo di trasmettere il senso generale, dettarlo per segmenti significativi e rileggerlo poi tutto di seguito per permettere agli studenti di riempire gli spazi lasciati vuoti. Un'alternativa è quella di rileggere ogni frase mano mano che è stata dettata e trascritta.

Molto importante è evitare di frantumare la lettura al punto di dettare ogni parola separatamente o ripetere più volte lo stesso vocabolo⁸², altrimenti il dettato verrebbe meno al suo scopo di esercitazione d'ascolto. L'attività del dettato deve essere nel complesso rapida e frequente. Rapida può essere anche la correzione stessa⁸³.

a4. Esercizi di sostituzione e trasformazione.

La caratteristica comune a questi esercizi è di facilitare la pratica strutturale più che la comunicazione dei significati. Di conseguenza accade spesso che gli studenti seguano meccanicamente le strutture degli esercizi senza averne quella comprensione concettuale necessaria all'applicazione futura delle strutture stesse all'espressione di contenuti propri.

Per questo motivo in un metodo situazionale al livello elementare tali esercitazioni vengono escluse dall'attività orale, ma potrebbero trovare applicazione in quella scritta (che nella fase elementare, come più volte detto, è considerata solo fissaggio della pratica orale). Come sottolinea Wanda D'Addio, infatti,

« l'esercizio manipolativo, più o meno contestualizzato, se condotto oralmente diventa pratica artificiale e monotona mentre se proposto come attività scritta trova in fondo giustificazione nella mancanza di una situazione di comunicazione reale. Si potrà obiettare che l'esercitazione linguistica scritta tende a divenire un fatto riflesso e cosciente e non può quindi favorire il formarsi di automatismi verbali. Ma in un metodo *situazionale e cognitivo*, l'eser-

⁸² In caso si ripete per gruppi di senso.

⁸³ Il dettato può, ad esempio, essere tratto dal libro di testo o trascritto su un 'trasparente' per lavagna luminosa.

cizio strutturale viene riportato alla fase scritta proprio per questa ragione, perché diventa cioè attività riflessa e consapevole intesa a riprendere e fissare quanto già appreso globalmente sul piano della comunicazione»⁸⁴.

Ecco un esempio tipico di tavola di sostituzione⁸⁵:

1	2	3
My friends They Those boys You I	often usually	eat bananas play football drink beer leave at 9 o'clock spend the week end in the country
Robert That man Our father Uncle Joe Mary	never sometimes	watches television goes for a ride has breakfast at 7 o'clock comes here

tavola che, come gli autori del testo da cui è tratta si premurano di farci sapere, può portare alla formazione di ben 180 frasi diverse (del cui contenuto semantico in questo come in molti altri casi è meglio tacere), qualora la si renda anche interrogativa con l'aggiunta iniziale di 'do' e 'does'⁸⁶.

Gli esercizi di trasformazione più utili sono quelli che apportano modificazioni al livello comunicativo-contenutistico oltre che a quello grammaticale.

⁸⁴ *Op. cit.*, p. 144.

⁸⁵ L'esempio è tratto da *Il libro Garzanti della lingua inglese*, Milano, Garzanti, 1975, p. 63.

⁸⁶ Abbastanza analoghe alle tavole di sostituzione sono quelle di combinazione. Si presentano due colonne di frasi, o parti di frasi, chiedendo allo studente di combinarle in modo logico. La prima colonna potrebbe anche essere costituita da domande e la seconda dalle rispettive risposte.

Piuttosto che chiedere, ad esempio, la semplice trasformazione affermativa/negativa di una stessa frase con *some ed any*, sarà più interessante far svolgere l'esercizio attraverso la contrapposizione semantica di due frasi, secondo uno schema di questo tipo⁸⁷:

- Have you any butter? /cheese.
- I haven't any butter, but I have some cheese.

a5. *Esercizi di riempimento di vuoti.*

Sono generalmente preferiti ai precedenti (punto a4.), dai corsi che più direttamente mirano alla comunicazione. Anche per questi esercizi, come per i precedenti, l'unità di esercitazione è la frase nella sua strutturazione semplice⁸⁸; come per i precedenti, inoltre, c'è il pericolo che non si trasmettano tutti gli strumenti necessari alla costruzione della frase: la comprensione è infatti il punto focale dell'esercizio ad esclusione (spesso) della pratica strutturale. Esercitazioni del tipo precedente andrebbero quindi sempre alternate a queste ultime.

Le parti mancanti al completamento grammaticale o semantico della frase possono essere parole 'strutturali'⁸⁹, o nomi o verbi che risultino particolarmente deducibili dal contesto, o qualsiasi elemento della frase qualora l'esercizio faccia riferimento ad una lettura svolta in precedenza.

Ecco un esempio di richiesta di inserimento di parole non strutturali, ma facilmente individuabili dal contesto:

⁸⁷ L'esempio è tratto da L. G. ALEXANDER - A. EVANGELISTI, *Link Up*, Bologna, Zanichelli, 1972, p. 120.

⁸⁸ Si intenda per frasi semplici quelle formate da un solo verbo finito, per frasi composte quelle coordinate da congiunzioni (es. per l'inglese: and, but, so, both... and, or, either... or, nor, neither... nor, ecc.), per complesse quelle subordinate da congiunzioni (es. when, until, because, since, so... that, so that, if, as if, ecc.).

⁸⁹ Sono in genere meno di 200 in ogni lingua e comprendono preposizioni, congiunzioni, pronomi, ausiliari, particelle negative, avverbi interrogativi.

'It was five... John was... in a big armchair, ... an interesting book. Suddenly he... a noise from the garden, so he stood up and... to the window'.

a6. *Esercizi a scelta multipla.*

Gli esercizi di riempimento di vuoti possono anche essere abbinati a quelli a scelta multipla. Si richiede all'allievo di inserire l'elemento mancante nella frase 'scegliendolo' fra una serie di voci proposte (naturalmente solo una di queste voci potrà inserirsi correttamente):

- Es.⁹⁰: How... Mrs. Ford?
- a) is
 - b) is she
 - c) she is
 - d) are

Risposta corretta: a)

Un altro tipo di esercizio a scelta multipla richiede la scelta della risposta giusta ad una data domanda:

- Es.: When is your brother arriving?
- a) by train
 - b) at six
 - c) at London airport
 - d) from Rome

Risposta corretta: b)

Un terzo tipo di esercizio a scelta multipla richiede l'individuazione della voce che confermi o amplii quanto affermato in una frase data:

- Es.: He could hardly speak English
- a) He didn't speak English
 - b) He spoke English fluently
 - c) He spoke English a little

Risposta corretta: c)

Naturalmente per lo svolgimento di questi esercizi gli allievi sono invitati a riscrivere interamente la frase completata, o a dare la risposta per intero e a non limitarsi quindi a trascrivere brandelli sparsi di frasi.

⁹⁰ L. G. ALEXANDER - A. EVANGELISTI, *op. cit.*, p. 20.

a7. *Esercizi di completamento di frase.*

Questi esercizi si distinguono da quelli a 'riempimento di vuoti' (punto a5.) in quanto non richiedono l'inserimento di parole negli spazi vuoti, ma il completamento della frase di cui si indica solo una parte. Sono molto utili nel passaggio dal livello elementare a quello intermedio perché lasciano allo studente un certo margine di scelta e sono quindi aperti a soluzioni creative. Nello stesso tempo, poiché la scelta è naturalmente limitata sul piano logico, l'insegnante ha la possibilità di servirsene in modo graduato. Si preferiranno in un primo tempo enunciati il cui completamento logico sia molto evidente, per passare poi ad altri che si prestino a diverse soluzioni di completamento e che richiedano quindi un intervento più personale dello studente.

Ecco alcuni esempi che mostrano la possibilità di graduare ampiamente l'impegno richiesto allo studente:

Es. 1: Why don't we rest for a while? I'm very...
(la scelta è direttamente determinata dal contenuto semantico dell'enunciato)

Es. 2: It's almost two o'clock, so...
(la scelta è aperta e controllata solo sul piano strutturale)

Es. 3: In the morning I...
(la scelta è aperta in tutti i sensi).

a8. *Esercizi replicativi.*

Anche questi esercizi, come i precedenti, sono utili nel passaggio dal livello elementare a quello intermedio. Prevedono una frase di battuta ed una di reazione con configurazione strutturale diversa (la reazione potrebbe anche essere un commento a quanto detto).

Es.: It's half past ten and John is still in bed!
He is so lazy!
Mary has eaten all the cake.
She is so greedy!

b *Livello intermedio.*

È al livello intermedio che le metodologie moderne rimandano generalmente il discorso sulla lingua scritta come uso linguistico con strutturazione propria.

I problemi che si presentano a questo livello hanno quindi a che vedere con la necessità di attivare nell'allievo una più concreta consapevolezza della complessa natura della lingua⁹¹ e di cominciare ad affrontare il problema della scrittura come uso linguistico su cui incide il mezzo del comunicare.

A questo punto dell'apprendimento la visione che lo studente si è generalmente formata della lingua straniera riconosce un rapporto diretto tra scrittura e comunicazione orale e riconosce poi un'attività 'opzionale' ai margini di questo rapporto: la trascrizione.

Lo studente ha appreso cioè delle strutture che gli sono servite per la comunicazione in lingua orale, e poi si è trovato a servirsi, di tanto in tanto, del mezzo grafico allo scopo di fissare sulla carta qualche aspetto di questa comunicazione.

L'introduzione della lingua scritta gli fa prendere coscienza, invece, di un rapporto più complesso, e riformulare lo schema:

strutture → Comunicazione (orale)⁹² - - - - trascrizione grafica

nel più articolato:

strutture della → lingua orale → comunicazione orale (sistema fonico)
→ lingua scritta → comunicazione scritta (sistema grafico)

⁹¹ Consapevolezza che se pure esistente nei confronti della lingua materna è difficilmente generalizzata ed estesa, quindi, alla lingua straniera. Questo anche in considerazione del fatto che la scrittura per tutto il livello elementare è stata presentata come semplice riproduzione del mezzo orale.

⁹² Racchiudiamo orale fra parentesi perché questa specificazione potrebbe far altrimenti pensare ad una *netta* consapevolezza dell'esistenza di altri tipi di comunicazione 'non orale' da parte degli studenti giunti al termine dei corsi a livello elementare.

aggiungendo dunque al concetto di 'trascrizione' quello di lingua scritta come espressione ampiamente determinata dal mezzo del comunicare.

Con l'insegnamento della nuova abilità allo studente intermedio viene ora richiesto un triplice impegno parallelo:

a) portare avanti la conoscenza lessicale e strutturale della lingua straniera;

b) osservare e comprendere la strutturazione tipica della lingua scritta per poterne poi imitare le caratteristiche in fase di produzione;

c) servirsi della scrittura per comunicare contenuti sollecitati (e non più per trascrivere, completare o trasformare frasi date su modelli della lingua orale).

La gradualità nella sequenza della scrittura a questo punto consiste nel portare l'allievo dalle semplici risposte scritte, strettamente prevedibili e riproduttive delle forme orali caratteristiche del livello elementare⁹³, ad elaborazioni più complesse in contesti meno controllabili e, sempre per il criterio della gradualità, gli si propongono in un primo tempo modelli linguistici in cui le differenze tra scritto ed orale non siano troppo evidenti.

Come si è già detto infatti nella premessa⁹⁴, non vi è una dicotomia vera e propria tra scritto ed orale, se non tra i rispettivi estremi e vi è invece un campo centrale quasi comune. È da qui che si parte per la presentazione graduata della lingua scritta:

« Esistono infatti nella stessa lingua parlata dei livelli di espressione in cui il ricorso a fattori situazionali non linguistici ai fini della comunicazione è in una certa misura ridotto, con la conseguenza che il discorso, per il fatto stesso di poggiare soprattutto sugli elementi verbali, risulta formalmente più organizzato. Si tratta cioè del linguaggio *narrativo* o *descrittivo* mediante il quale chi parla rievoca fatti e situazioni *non presenti* all'atto della co-

⁹³ Si vedano gli esercizi di trasformazione, sostituzione, riempimento di frasi e scelta multipla descritti a proposito del livello elementare.

⁹⁴ Si veda la p. 88 di questo articolo.

municazione informandone un interlocutore che non ne sia a conoscenza »⁹⁵.

Questo linguaggio narrativo viene a rappresentare quindi il tramite più adatto per preparare lo studente all'osservazione della strutturazione formale caratteristica della lingua scritta: attività utilissima a questo riguardo è l'esercizio di *riesposizione*.

Attraverso tale procedimento l'allievo rielabora un dialogo studiato in precedenza riesponendone i contenuti in forma narrativa. Il fatto che egli sia già al corrente della situazione da riferire gli permette di concentrarsi esclusivamente sulla strutturazione dei contenuti secondo i moduli più caratteristici della lingua scritta.

Lo studente impara a servirsi di un periodo più lungo ed articolato, congiunge le frasi mediante l'uso di nessi logici, si esercita nella costruzione di un discorso 'continuo', impara ad interpretare e ad esplicitare verbalmente le intenzioni contenute nei dialoghi attraverso l'uso dei 'verba dicendi'⁹⁶, usa quindi il discorso indiretto, opera delle distinzioni anche al livello lessicale sostituendo vocaboli esclusivamente colloquiali con altri più appropriati⁹⁷.

⁹⁵ W. D'ADDIO, pp. 104-105.

⁹⁶ Si tratta dei verbi quali: chiedere, dire, ordinare, consigliare, rispondere, promettere, aggiungere, sostenere, ecc.

⁹⁷ Molto importante, proprio per verificare i rapporti tra dialogo/forma narrativa (e quindi trarre osservazioni su quello lingua orale/lingua scritta), può essere anche l'esercizio inverso. Si richiede cioè di ricostruire un dialogo dalla narrazione. Ecco un esempio (tratto da R. O'NEAL - R. KINGSBURY - T. YEADON, *Kernel Lessons Intermediate*, London, Longman, 1975, p. 145):

« Read this passage and write down exactly what they said: When I woke up, I asked my wife what the weather was like. She looked out of the window and said it was raining very heavily, but she thought it was going to get brighter. Later, when we were having breakfast, I listened to the weather forecast. The announcer said that the weather in the south would probably be very changeable. He added that the Meteorological Office couldn't say when the weather would become more stable. My wife said that was fine because she had decided to stay at home to do some cooking. »

Prima di passare all'osservazione di altre esercitazioni volte a sviluppare l'abilità di scrittura, scegliendo quelle più significative nell'ambito dell'attuale iter didattico, occorre fare una prima distinzione (che verrà ripresa a proposito del livello avanzato), tra abilità scritte di comprensione e di produzione.

L'abilità di comprensione scritta (lettura) nasce, come quella di produzione scritta, oggetto specifico di questo articolo, al livello intermedio dell'apprendimento linguistico. Infatti, mentre al livello elementare la funzione della lettura consiste semplicemente in un'esercitazione che abitua ad associare i suoni con i loro corrispondenti simboli grafici, con l'ausilio di testi che riproducono prevalentemente modelli linguistici orali (dialoghi, espressioni colloquiali, argomenti relativi a situazioni tipiche della vita quotidiana, ecc.), a cominciare dal livello intermedio la lettura viene finalizzata alla comprensione dei significati contenuti in un brano strutturato secondo i moduli caratteristici della lingua scritta (discorso organizzato, strutture linguistiche più complesse, argomenti non sempre riferibili a realtà familiari, ecc.)⁹⁸.

Al livello intermedio le abilità di comprensione scritta e di produzione scritta, trovandosi nella prima vera fase del loro sviluppo, procedono quasi di pari passo nell'insegnamento, per arrivare poi a differenziarsi notevolmente al livello avanzato.

Quello che interessa mettere particolarmente in risalto a questo punto è l'importanza che la lettura assume fin dall'inizio per il rafforzamento dell'abilità di scrittura — e viceversa: le due abilità si potenziano e si consolidano l'una attraverso lo sviluppo dell'altra.

Affermato quindi che la lettura è un ottimo strumento nell'insegnamento della scrittura, in quanto offre modelli di prosa continua ed organizzata sui cui meccanismi comunicativi lo studente può fare utilissime riflessioni, riportiamo il discorso sulle attività di produzione e aggiungiamo che anch'esse devono, fin dall'inizio, mirare a dare una

⁹⁸ Parallelamente alla finalizzazione della scrittura alla trasmissione dei significati secondo gli stessi moduli.

visione della scrittura come un continuo di sequenze significative (e non come un mosaico di 'frasette spezzettate').

È bene dunque che tutte le esercitazioni scritte interessino segmenti linguistici di lunghezza superiore alla singola frase isolata. Questo accorgimento è, inoltre, necessario per verificare l'effettiva comprensione della strutturazione, congiunzione ed integrazione di frasi in lingua straniera: infatti i problemi in proposito nascono soltanto quando ci si trovi a dover distribuire il contenuto semantico in più di una frase soltanto⁹⁹.

Passiamo ora ad osservare alcune delle esercitazioni che risultano interessanti per lo sviluppo della scrittura a questo livello, e che sono, nel loro complesso, volte a promuovere la pratica strutturale al fine comunicativo. La caratteristica comune alla maggior parte di queste attività scritte è di far sì che lo studente si eserciti nell'espressione attingendo dall'insieme delle strutture linguistiche, cioè dalla lingua nel suo complesso, evitando invece che sia questa o quella struttura singola a diventare di volta in volta l'oggetto dell'esercitazione¹⁰⁰.

⁹⁹ Lo stesso vale per la costruzione del paragrafo. Non si può avere una chiara concezione della sua formazione se non ci si trova ad affrontare il problema di ciò che appartiene ad un paragrafo e ciò che deve andar invece a far parte di un altro. Come affermano J. A. Bright e G. P. Mc Gregor (in *Teaching English as a Second Language*, London, Longman, 1970, p. 140):

« Similarly the problem of sorting out what belongs in paragraph A and what in B only arises when we are dealing with two paragraphs. If we have only one box everything goes into it. The problem of what belongs with what only arises when we have at least two boxes. Internal arrangement within the boxes is more difficult and certainly not the place to start. It would be equally absurd to argue that the pupil must spend six months learning to write words before he can write a sentence or, to extend it in the other direction, to say that he cannot be expected to write a whole story until he has spent ages learning to write bits of stories. »

¹⁰⁰ Questo non significa, naturalmente, che qualora l'insegnante lo ritenga necessario, non possa far ricorso ad esercizi più specificamente miranti a chiarire in senso 'tecnico' il funzionamento di qualche struttura.

Molto utile al fine di sviluppare la costruzione di sequenze di frasi, è l'esercizio per cui si richiama allo studente di elaborare una frase tale da *precedere e completare*¹⁰¹ logicamente un'altra data. Si suggerisce ad esempio¹⁰²:
..... His sister had one, too.

Una possibile risposta dello studente potrebbe essere:

'John had a turned-up nose. His sister had one, too' che formerebbe un insieme semanticamente e grammaticalmente corretto, dando all'insegnante la certezza della comprensione della struttura da parte dello studente.

Un'altra esercitazione piuttosto interessante¹⁰³ e che lascia allo studente la possibilità di dire qualcosa di significativo ed originale su una traccia preesistente, è quella in cui gli si chiede di *esplicitare* ciò che gli viene suggerito implicitamente dalla traccia stessa.

Si tratta cioè di descrivere con qualche sequenza di frasi le 'implicazioni' (presupposti contenuti ma non espressi) che si riescono a dedurre dal brevissimo contesto suggerito dalla traccia¹⁰⁴.

Ecco un esempio in forma di dialogo¹⁰⁵:

¹⁰¹ Si potrebbe anche chiedere di fornire una domanda tale che la traccia data ne costituisca la risposta logicamente e strutturalmente valida. Es:? *Mary is.* (Risposta possibile: *Who is speaking on the telephone? Mary is*); o ancora:? *I think so. (Is he forty-two? I think so).*

¹⁰² L'esempio è tratto da M. A. SHARWOOD-SMITH, « Teaching Written English: Problems and Principles », in *English Teaching Forum*, Vol. XII (Luglio-Settembre 1974), p. 12.

¹⁰³ Questa esercitazione che ci sembra molto interessante è però poco nota e pertanto poco diffusa.

¹⁰⁴ La traccia può essere di 'apertura' come nell'esempio dato (allo scopo di iniziare dal niente ed in poche parole fornire dati su una situazione suscettibile di ulteriore sviluppo), o di 'chiusura' (allo scopo di far ricostruire una situazione che possa logicamente concludersi secondo le indicazioni date).

¹⁰⁵ L'esempio è tratto da C. MORTIMER, « Developing Language Skills through Seeking Implications », in *English Teaching Forum*, Vol. XII (Aprile-Giugno 1974), p. 23.

- A. How are you today, dear?
- B. She seems better today.
- C. Yes, she certainly looks better, Doctor.

Ed ecco le implicazioni che se ne potrebbero trarre:

IMPLICATIONS: The scene is probably a sick room or a hospital. At least three people are present, of whom one is a patient and one a doctor. The other could be a relative or a friend — in the role of a visitor, if the scene is a hospital. Or perhaps a nurse. The patient is female. She has been ill for more than a day.

Naturalmente mano mano che procede nell'apprendimento, lo studente collegherà le 'implicazioni' in frasi ancor meglio articolate e collegate da nessi logici.

Un'altra esercitazione piuttosto utile è quella particolare forma, più complessa, di dettato che viene generalmente denominata *Dicto-Comp*.

Come il nome stesso suggerisce, il Dicto-Comp riunisce l'attività del dettato (strettamente controllata linguisticamente) e della composizione (che si colloca invece all'altro estremo, quello finale, nella sequenza per la scrittura).

Per l'esercitazione del Dicto-Comp si sceglie un brano di uno o più paragrafi che viene letto più volte alla classe. Si invitano poi gli studenti a riscrivere esattamente tutto quello che ricordano (dettato) e a completare gli eventuali vuoti di memoria con parole proprie (composizione). L'esercizio può essere reso più o meno difficile a seconda della lunghezza e complessità del brano, numero di volte che viene riletto, ed eventuale aiuto dell'insegnante che potrebbe segnare alcune 'parole chiave' sulla lavagna al fine di facilitare la memoria.

Questa esercitazione è quindi allo stesso tempo una prova della comprensione d'ascolto, della memoria uditiva e della capacità di riportare sul foglio i concetti recepiti facendo ricorso a termini propri¹⁰⁶.

¹⁰⁶ È chiaro che questo tipo di dettato riflette anche l'abilità di *spelling* dello studente, ma che non è certo questo l'interesse reale dell'esercizio.

Un tipo di esercitazione scritta che è stata oggetto di numerose pubblicazioni, ma che ha rivelato presto i suoi limiti, è quella della *composizione guidata*¹⁰⁷.

Questa composizione, guidata o controllata secondo tecniche più o meno affini, nelle prime fasi si risolve nella richiesta di una semplice riscrittura di frasi e brani 'paralleli'¹⁰⁸, o in una serie di risposte a domande articolate in modo tale che, rileggendo poi tali risposte di seguito, si ottenga un componimento più o meno continuo.

Fino a questo punto quindi si tratta di un'esercitazione a carattere manipolativo, che non richiede allo studente

¹⁰⁷ Per una difesa ed un'analisi della composizione guidata e delle tecniche di cui si serve si legga il lungo e già citato articolo di C. Bratt Paulston.

¹⁰⁸ *Guided Composition Exercises* di D. H. Spencer (London, Longman, 1971) per esempio, è diviso in tre parti: *Parallel Sentences*, *Parallel Passages* e *From Guided to Free Composition*. La prima parte mira a far riprodurre frasi secondo una struttura data. Ecco un esempio: *He doesn't work in an office; he works in a department store.* = she/school/technical college; = they/factory/garage, ecc. (È da notare che benché il testo in questione non sia per principianti, si opera ad un puro livello di esercizi di sostituzione elementari). La seconda parte propone la stessa esercitazione (ancora ad un livello strettamente manipolativo) applicata a un 'brano' di tre o quattro frasette, con l'aggiunta di qualche esercizio più interessante sull'uso dei tempi o dei nessi logici. La terza parte prevede di abilitare lo studente alla composizione libera chiedendogli di completare una storiella secondo una traccia data. Ecco un esempio: « Douglas and Robert were camping. One evening they broke their lantern, and made another by putting a candle inside a cigarette tin and tying the tin to one of the tent poles ». La traccia per continuare che, sottolinea l'autore del testo, « may be freely used » è: « suddenly tent fell down; tent caught fire; night in open air; end of camping holiday » (p. 45). Un'altra esercitazione richiede allo studente di ripetere una situazione narrata nel testo come vista da uno dei personaggi (anche qui comunque si tratta di operare solo piccoli cambiamenti al livello strutturale). A questo punto il testo indicato, che non sarà certo il migliore, ma che è un rappresentante tipico delle pubblicazioni in materia, si ferma. Ci si chiede dunque come si copra il grosso divario tra queste esercitazioni e l'espressione diretta e personale di contenuti propri che caratterizza questo miraggio della composizione libera.

nulla di originale (in quanto gli si fa semplicemente scrivere quello che era stato già precedentemente stabilito dall'esercizio), ma che viene ugualmente portata avanti anche al livello intermedio¹⁰⁹.

Man mano che si procede il controllo viene per così dire 'allentato' e si sollecita lo studente alla scrittura di composizioni secondo una traccia data¹¹⁰, a volte con l'aiuto

¹⁰⁹ Ecco infatti un esempio tratto dal già citato *Kernel Lessons Intermediate*, p. 103:

« Guided Composition. Read situation 3 on page 99 again; and then, using the prompts, write about this person:

John Roberts / bank / 3 years // not like / bank clerk //
In fact... // money / smart suit // also / to work early //
other clerks / already there // 'I wonder... / earlier?' the
manager has just asked him. »

Si riporta qui la 'situation 3' cui si fa riferimento per lo svolgimento dell'esercizio:

« Fred Collins joined the army a few months ago. He doesn't like being a soldier. In fact he hates it. He hates carrying a heavy rifle and wearing a uniform. He also hates getting up early. All the other soldiers have already got up. 'I wonder if you'd mind closing that window, Sergeant?' Fred is saying. »

Si noti il carattere esclusivamente manipolativo di questa esercitazione che viene riproposta in questi termini fin nelle ultime units. Si noti inoltre che in questi esercizi si continua ad usare la scrittura, ed addirittura ciò che viene definito 'composizione', esclusivamente secondo i modelli della lingua orale. Questi sono motivi di forti riserve sull'utilità di buona parte di ciò che passa sotto l'etichetta di composizione guidata.

¹¹⁰ Ecco da L. G. Alexander un esempio di composizione su traccia secondo le idee suggerite da una lettura fatta in precedenza:

« Composition: Write two paragraphs in about 150 words using the ideas given below:

1) Two young boys wanted to smoke — took two cigarettes from father's packet — went and hid in the garage.

2) They lit the cigarettes — smoke and coughing — father saw smoke coming from garage — rushed down — smiled when he saw boys — offered them cigars — the boys accepted them — both very sick ». (*Practice and Progress*, London, Longman, 1971, p. 195).

di liste di 'vocaboli utili', o attraverso brani modello¹¹¹.

A parte il fatto che vi è un salto enorme tra 'minimo di controllo' e 'assenza di controllo' e che quindi molti dei problemi connessi alla composizione resterebbero necessariamente insoluti, è vero che arrivati al punto più importante — il distacco dall'imitazione verso un'espressione più personale —, i testi sulla composizione guidata si fanno piuttosto vaghi e affrettati.

Non si vuole dire con questo che tali esercitazioni guidate non svolgano alcuna funzione utile, ma che bisogna riconoscerne bene i limiti e quindi evitare di servirsene come il metodo per la composizione.

Lasciamo ora da parte il problema della composizione, che verrà ripreso a proposito del livello avanzato, ed interessiamoci ad un'altra attività scritta, realmente comunicativa oltre che linguisticamente valida: la *composizione di lettere su traccia*.

Al livello intermedio per tale esercitazione si fornirà solo qualche dato tecnico sulla stesura delle lettere (modo di scrivere la data, come aprire e chiudere il messaggio, indirizzo) che verranno scritte in uno stile abbastanza informale (lettera personale o familiare), per riferire su una situazione o su qualche avvenimento.

I contenuti possono venir suggeriti da una lettura svolta in precedenza, o da realtà familiari di tutti i giorni: l'importante è che gli studenti abbiano una traccia precisa di quello che devono scrivere. L'espedito della lettera permette l'elaborazione motivata di un messaggio scritto, socialmente valido, non troppo complesso nella lingua, ma che già deve affrontare alcuni dei principali problemi con-

¹¹¹ Occorre considerare bene la necessità di fornire nuovi vocaboli subito prima che gli studenti si applichino a scrivere, in quanto in questo modo si potrebbero imporre le idee dell'insegnante a tutta la classe, eliminando quel poco di personale che anche dalle esercitazioni guidate potrebbe emergere. Questo discorso è valido anche a proposito della cosiddetta 'preparazione orale', precedente alla scrittura, che potrebbe essere un'ulteriore limitazione alla originalità dell'espressione.

nessi alla trasmissione scritta (in particolare quelli derivanti dall'assenza del destinatario all'atto della compilazione del messaggio, dalla necessità di esplicitare verbalmente intenzioni ed atteggiamenti che nella comunicazione orale sono espressi dai complementi paralinguistici, ecc.¹¹², e i problemi connessi alla strutturazione di un linguaggio narrativo o descrittivo, se pur non rigido).

È bene considerare, al momento di scegliere l'argomento della lettera, che è importante che gli studenti siano già in possesso del vocabolario base richiesto¹¹³.

Ecco un esempio tratto dal testo *Topic English*. Si suggerisce di scrivere una lettera per farsi riconoscere da una persona con cui si è stabilito un appuntamento (persona che non ci conosce fisicamente e cui bisogna descriversi):

'Make up a conversation or a letter giving a description of yourself which would help him to recognize you. Don't forget: your height/hair; your build/age; someone famous whom you look like'¹¹⁴.

L'esercizio fa seguito al Topic 12 'Appearances' in cui gli studenti hanno ampiamente trattato, attraverso letture ed esercizi, argomenti e modi di dire a riguardo di aspetti fisici, espressioni, rassomiglianze. Questo è molto importante in quanto si è fornito (ed utilizzato in precedenza) un vasto vocabolario da cui attingere, inoltre si è già introdotto l'argomento; l'esercizio poi offre una traccia, e lascia dello spazio libero per qualche aggiunta personale.

Occorre ora parlare di un'altra attività (caratteristica del livello intermedio e di quello avanzato) che richiede attente osservazioni sui modelli di lingua presentati, stimolando l'apprendimento di operazioni abbastanza complesse e che coinvolgono prevalentemente le abilità di comprensione e di produzione. Ci si riferisce al *riassunto*, la cui elaborazione si articola in due momenti:

¹¹² Si vedano nella parte II le pp. 96-103.

¹¹³ Si rimanda alla nota 111 a proposito dei vocaboli nuovi.

¹¹⁴ J. HARRISON - M. L. MORGAN - J. J. PERCIL, *Topic English*, London, Macmillan, 1975, p. 130.

- a) momento della comprensione scritta (lettura);
- b) momento della produzione scritta (stesura del riassunto).

Lo studente deve infatti trarre informazioni specifiche da un brano (strutturato secondo i criteri della lingua scritta) ed elaborarli in una versione sintetica, ma logica, dimostrando così nel contempo l'avvenuta comprensione del brano stesso¹¹⁵.

Questa attività riunisce ed esercita dunque parallelamente le due abilità (comprensione e produzione scritta) che come si è detto più sopra nascono proprio a questo livello, e le esercita entrambe in contesti di prosa continua e di una certa dimensione.

Poiché il riassunto coinvolge anche altre abilità (ad esempio quelle di sintesi, del riconoscimento dello schema del discorso sottostante alla narrazione, della rielaborazione di uno schema proprio, della esplicitazione dei nessi logici, ecc.) e richiede quindi una certa esperienza linguistica, è opportuno iniziare con brani in cui la scelta e l'ordine logico dei punti essenziali sia abbastanza evidente¹¹⁶.

¹¹⁵ Il riassunto offre fatti ed idee da scrivere presentandoli sotto forma di modelli di lingua scritta straniera. Questo offre due vantaggi allo studente: 1) gli fornisce del materiale dandogli quindi la possibilità di concentrarsi solo sull'espressione dei contenuti e non sulla ricerca degli stessi, 2) gli richiede di non usare fatti derivanti da una sua esperienza diretta, ma fatti derivati secondariamente da una lettura: se lo studente scrivesse riguardo alle sue esperienze dirette, sarebbe portato (probabilmente) a pensare in lingua madre e a tradurre poi nella lingua straniera. Dato che questo pericolo esiste, in particolare nelle prime fasi di comunicazione in lingua straniera, col riassunto si dovrebbe riuscire a scoraggiare il ricorso alla traduzione e le conseguenze negative che la traduzione in questi casi comporta.

¹¹⁶ Ricordiamo che esistono diversi tipi di brani in prosa e che questi potrebbero essere genericamente classificati in:

- a) *narrativi*, che trattano di un evento o di una serie di eventi o dell'evolversi di una situazione;
- b) *descrittivi* basati sulla descrizione di scene, oggetti, persone, stati d'animo, situazioni, ecc.;
- c) *problematici* al cui centro sono idee e non più avvenimenti o

I primi riassunti, ed anche quelli che segnano un certo salto di qualità dovrebbero inoltre essere affrontati in classe (così che l'insegnante possa collaborare dando indicazioni sul modo di procedere — come leggere ed interpretare il brano —, discutere la scelta dei punti essenziali, o dei nessi logici, indicare delle tecniche per costruire uno schema del discorso, ecc.), lasciando poi che, una volta individuata la traccia collettivamente, ogni studente proceda singolarmente alla stesura del riassunto¹¹⁷.

c Livello avanzato.

Scopo dell'insegnamento linguistico al livello avanzato è di abilitare lo studente alla comunicazione spontanea in lingua straniera. Negli ultimissimi anni il concetto di *comunicazione spontanea* si è andato evolvendo in quello di *comunicazione spontanea ed appropriata*.

Questo significa che si dovrebbe portare lo studente ad una sufficiente competenza comunicativa, cioè ad una maturità ed esperienza linguistica tali da permettergli di comprendere e di esprimersi nella lingua straniera e di far questo conformandosi alle caratteristiche che la lingua

oggetti e che sono pertanto i più complessi sia dal punto di vista linguistico che dei contenuti.

Nelle prime fasi di esercitazione al riassunto sarà bene quindi servirsi di brani descrittivi o narrativi, nei quali è molto più facile per lo studente seguire lo sviluppo dell'argomento.

¹¹⁷ L'insegnante dovrebbe sempre incoraggiare gli studenti a mantenersi consapevolmente nei limiti delle proprie possibilità linguistiche nella L₂. Il tentativo di superare questi limiti rappresenta un pericolo gravante molto più sulla lingua scritta che su quella orale: infatti quando scrivono gli studenti hanno a disposizione maggior tempo per pensare a strutture complicate, ed inoltre trasferiscono automaticamente nella lingua straniera la loro abitudine a scrivere in lingua madre ad un livello linguistico più complesso di quello a cui parlano. È molto utile quindi invitarli a servirsi il meno possibile del vocabolario bilingue durante le esercitazioni del riassunto.

stessa assume in relazione ai diversi contesti sociali in cui se ne fa uso (registri e sottocodici linguistici)¹¹⁸.

Si richiederebbe dunque allo studente di procedere nella sua esperienza linguistica in L₂ individuando, all'interno della più generica differenziazione lingua orale/lingua scritta, modalità d'uso socialmente motivate e funzionanti nella comunità straniera.

Difficilmente ci si avvicina a questa meta (per carenze strutturali e limitata coscienza degli usi linguistici), ma è anche vero che vi sono scarse direttive su come procedere nell'insegnamento a questo livello.

Le metodologie moderne, infatti, ancora incerte sui problemi più generici riguardanti la produzione scritta, si trovano ora ad affrontare anche quelli connessi con gli usi linguistici.

Per questi motivi tutto il discorso sul livello avanzato è più in senso di tendenze ed obiettivi proposti che di iter didattico effettivamente seguito.

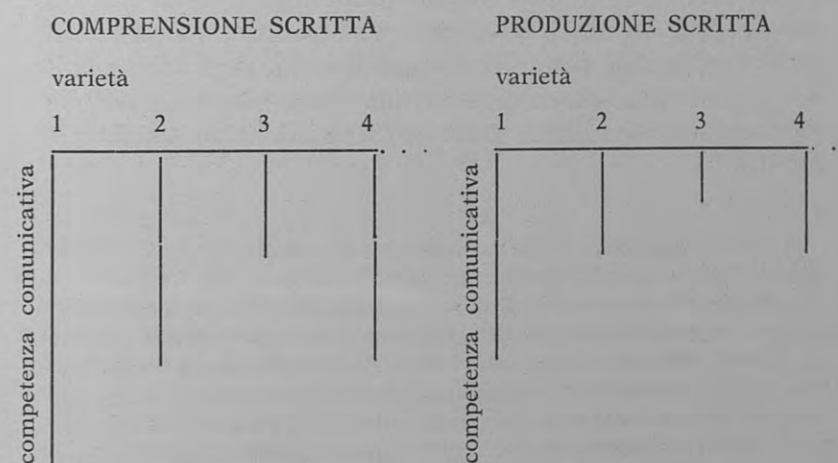
Per gli stessi motivi, inoltre, gli obiettivi possono sembrare un po' troppo lontani e non si individuano ancora le tappe necessarie a raggiungerli. L'attività di scrittura vera e propria (come finalmente la si va intendendo oggi) finisce col gravare quasi esclusivamente sul livello avanzato e risente, probabilmente, di una mancata anticipazione nelle precedenti fasi di insegnamento.

L'insegnamento della scrittura in questa fase avanzata si troverebbe a procedere, secondo quanto detto sopra a

¹¹⁸ Per 'registri' e 'sottocodici' si intendono varietà del codice linguistico in relazione all'uso sociale cui sono destinati. I sottocodici presentano particolarità specie al livello lessicale, fraseologico e stilistico. G. Berruto cita ad esempio il sottocodice linguistico sportivo calcistico che ha vocaboli tutti propri — goal, centromediano, cannoniere —, fraseologie tipiche — l'arbitro controlla la barriera —, ed utilizzazioni stilistiche proprie degli elementi della lingua italiana — la galoppata dell'ala — (*Nozioni di linguistica generale*, Napoli, Liguori, 1974, p. 26). I registri sono invece particolarità d'uso del codice stesso di cui si preferiscono alcuni elementi tralasciandone altri (un 'tipo' ed un 'signore' sono più o meno equivalenti, ma la scelta del primo individua subito un registro familiare).

proposito degli usi linguistici, in due direzioni che potremmo visualizzare servendoci di semirette perpendicolari. Su quella orizzontale potremmo indicare un certo numero di varietà linguistiche, su quelle verticali riportare il potenziamento delle abilità comunicative in ciascuna di tali varietà.

Poiché, particolarmente in riferimento al gran numero di varietà linguistiche esistenti nell'ambito di una stessa lingua, al livello avanzato tra lo sviluppo delle abilità ricettive e di quelle produttive si va creando un netto divario (andando avanti nell'apprendimento lo studente si accorgerà ben presto di essere in grado di recepire molto più di quanto non sia in grado di elaborare, ed anche di saper comprendere testi di un particolare registro di cui non sa però riprodurre le forme), possiamo immaginare grafici del tipo seguente¹¹⁹:



Al livello avanzato, dunque, lo studente si trova a trasformare nuovamente la sua immagine della lingua stra-

¹¹⁹ Naturalmente questi grafici varierebbero moltissimo rapportati alla competenza comunicativa e alla conoscenza delle varietà linguistiche di ogni singolo studente. La loro funzione è di mostrare in quali direzioni si orienti l'insegnamento della lingua straniera al livello avanzato, ed è pertanto puramente indicativa.

niera e a sostituire ai concetti di 'la lingua orale' e 'la lingua scritta' quelli di 'complesso di varietà di lingua orale' e 'complesso di varietà di lingua scritta'.

Ed è al livello avanzato che nell'insegnamento si dovranno affrontare i problemi relativi alla scelta delle varietà linguistiche da preferire e alla relativa competenza comunicativa.

La scelta delle varietà è naturalmente strettamente in rapporto con le finalità generali di tutto il corso di studi in cui l'apprendimento linguistico si inserisce.

Lo studente universitario non si interessa alla lingua straniera come fine a sé stessa e non ha quindi l'esigenza di specializzarsi tecnicamente in un particolare uso di essa¹²⁰, con la conseguenza di porsi poi con scarsa coscienza e capacità comunicativa limitata nei confronti di tutte le altre modalità d'uso. Egli apprende la lingua principalmente come tramite per la comprensione della cultura della società straniera e per far questo, secondo il concetto di comunicazione come lo si intende oggi, deve sviluppare la capacità di comprendere la più vasta gamma possibile di situazioni sociolinguistiche caratteristiche di quella comunità¹²¹.

¹²⁰ Esigenza che ha invece il futuro traduttore di testi scientifici, o l'interprete parlamentare, o la segretaria d'azienda, ecc.

¹²¹ Come fanno notare D. Crystal e D. Davy, lo studente straniero ha particolarmente bisogno «to be made aware of the differences between common and rare types of language behaviour, and of the alternatives available in particular situations» (*Op. cit.*, p. 6) perché, a differenza del parlante nativo, egli non può contare sul proprio intuito nella scelta del comportamento linguistico adeguato ad ogni situazione. Egli conosce solo ciò che ha appreso attraverso lo studio: «Hence it is important that the syllabus for foreign language teaching should be so ordered that it includes instruction in those varieties of English that he will be likely to meet and need most frequently» (p. 7). E ancora: «If a foreigner hopes to come to an English-speaking culture, then, he should not be in the position of having to make use of one variety of English in all situations, as so often happens. He needs to be fluent, and fluency should here be measured by his ability to conform in the approved manner to many disparate sociolinguistic situations» (*Ibidem*).

Questo significa osservare e descrivere diversi comportamenti verbali, analizzare le caratteristiche che distinguono una varietà linguistica dall'altra, prender coscienza, per quanto è possibile, del perché la comunità straniera parli o scriva in un certo modo, ed individuare forme alternative di espressione che verrebbero scelte o rifiutate in un dato contesto sociolinguistico.

L'attività di produzione al livello avanzato, particolarmente come sta attualmente delineandosi, va quindi sempre impostata sull'osservazione frequente e ragionata di modelli di lingua autentici e rapportati alle situazioni da cui sono stati originati¹²². Anche a questo livello (come a quello intermedio) lo sviluppo dell'abilità di lettura è dunque un indispensabile alleato.

Per facilitare l'apprendimento della lingua scritta (ed anche di quella orale) al livello avanzato a nostro parere potrebbe essere molto utile un organico intervento di riflessione sul funzionamento comunicativo dei segnali linguistici della L₂ (da affiancarsi alle esercitazioni pratiche e a quelle di lettura).

Un lavoro di sistematizzazione degli elementi di gram-

¹²² Questa operazione, come fanno notare A. Davies e H. G. Widdowson, è particolarmente semplice nel caso della lingua scritta. Non è infatti assolutamente difficile procurarsi modelli di lingua autentici di varietà differenti (articoli di giornale, lettere personali, biglietti di invito formale, avvisi al pubblico, cartelli pubblicitari, volantini, ecc.) e mostrare le caratteristiche secondo cui il fenomeno della comunicazione si realizza in ciascun caso. Davies e Widdowson affermano anzi che: «There is a strong case for the teaching of communicative competence through written language since, generally speaking, in second language teaching it is only through the written mode that the way language actually functions as communication can be satisfactorily demonstrated». (*Op. cit.*, p. 162). Questo perché, escludendo registrazioni di dialoghi tra parlanti nativi, che in ogni caso non coinvolgono direttamente la partecipazione dello studente al fenomeno comunicativo, o di registrazioni dalla radio) è difficile immaginare come in aula si possa realizzare un uso naturalmente comunicativo del mezzo orale. Per quanto realistica e stimolante possa essere, gli studenti si rendono perfettamente conto che la situazione è 'costruita' ed ha fondamentalmente uno scopo didattico.

matica e di tutte le informazioni linguistiche (per la maggior parte appresi da fonti disparate e pertanto poco coordinati), potrebbe infatti essere culturalmente e linguisticamente molto significativo a questo livello, qualora fosse impostato come analisi ragionata dei meccanismi linguistici sottostanti alla comunicazione, e come osservazione delle scelte espressive che i parlanti della comunità straniera operano in relazione ai diversi contesti sociolinguistici.

Queste riflessioni dovrebbero essere sufficientemente approfondite (dato che possono poggiarsi su una certa esperienza linguistica che al livello avanzato lo studente dovrebbe già aver acquisito), in modo da costituire un ampio bagaglio linguistico-culturale utilizzabile all'atto della comprensione — capacità di riconoscimento dei segnali linguistici — ed un altro, se pure più limitato, utilizzabile all'atto della produzione — capacità di uso spontaneo degli stessi —.

Chiudendo questa parentesi, che va intesa come proposta per coordinare l'insegnamento della scrittura al livello avanzato, possiamo ad esaminare possibili attività scritte da svolgersi in questa fase dell'insegnamento linguistico.

Le metodologie ripropongono allo studente anche alcune delle esercitazioni svolte al livello precedente da presentarsi, naturalmente, in veste più complessa e da porsi, conseguentemente al principio degli usi linguistici, nell'ottica delle varietà di lingua scritta.

Ritorna così la *stesura di lettere* che, avvalendosi dell'esperienza che lo studente ha acquisito al livello intermedio (riguardo le formule principali e più generiche che regolano tali messaggi scritti), può ora interessare la composizione di lettere più complesse ed anche a carattere formale od ufficiale.

La composizione di lettere ufficiali o formali, in seguito all'osservazione di modelli autentici, ha un'utilizzazione ben diversa da quella delle lettere personali esercitata al livello intermedio.

La lettera personale è infatti un espediente per mo-

tivare una scrittura su traccia, abbastanza semplice nei suoi moduli d'espressione, compresa entro alcune formule fisse in apertura ed in chiusura, e in accordo a certe caratteristiche comuni a tutti i messaggi scritti e ad altre tipiche della lettera (tanto a carattere grammaticale — frequente uso del present perfect —, che di impostazione — uso specifico delle funzioni metalinguale e di contatto¹²³ —, ecc.).

L'impiego delle formule fisse richieste nelle lettere formali (dipendenti dalla particolare motivazione del messaggio — inviti, partecipazioni, reclami, richiesta di informazioni, domande di lavoro, ecc.) e la necessità di conformarsi al tono che le caratterizza, invece, fa sì che lo studente si familiarizzi col comportamento verbale richiesto in alcune situazioni socio-culturali della comunità straniera.

Lo studente dovrà così distinguere non solo al livello di contenuti, ma principalmente di espressione, come rivolgersi — ad esempio — ad un'università straniera per chiedere informazioni su corsi estivi, o come chiedere l'ammissione ad un circolo privato, proporsi per un lavoro, avere informazioni sui prestiti di libri concessi da una biblioteca, reclamare per il cattivo funzionamento di un apparecchio o di un prodotto, ecc.

Anche l'esercitazione al *riassunto* ritorna al livello avanzato e va ad interessare brani scritti secondo registri diversi richiedendo che, oltre ai contenuti, la stesura ne rifletta chiaramente anche tono ed intenzioni.

Allo scopo di stimolare l'uso della lingua sul piano comunicativo si può anche richiedere che lo studente riporti alcuni brani, particolarmente adatti a tale scopo, servendosi di *realizzazioni stilistiche differenti*. Se si è letto, ad esempio, un articolo che tratta di un furto in una abitazione, si può chiedere allo studente di immedesimarsi in uno dei personaggi coinvolti, il proprietario della casa, e di descrivere per lettera l'accaduto ad un amico e poi alla compagnia di assicurazioni per denunciare il fatto e chiedere un risarcimento.

¹²³ Si vedano le pp. 102-103.

Ad uno stadio ulteriore si può sostituire il brano con una breve traccia e lasciare che lo studente si occupi di svilupparne spontaneamente il contenuto, esponendolo in una lingua stilisticamente appropriata alla motivazione sociale che si è scelta (lettera personale, formale, articolo di giornale, manifesto pubblicitario, ecc.).

All'ultimo gradino della sequenza per la scrittura, che, proprio a questo livello avanzato in cui si devono affrontare problemi particolarmente gravi, ha scarsissimo contributo dalle direttive didattiche¹²⁴, viene generalmente collocato il saggio o *composizione*.

Si tratta di un'attività molto complessa — lo è già molto in lingua madre — e molto discussa. Le accuse principali che le vengono rivolte sono che si tratti di un'attività i cui vantaggi non vengono generalmente precisati e che potrebbe trasformarsi in un'esercitazione sterile e immotivata, riducendosi solo ad una avvilente dimostrazione dell'incapacità di chi scrive.

Viene cioè spesso considerata come una inutile esercitazione di bel comporre, poco motivata socialmente (di tutti i generi di scrittura che possono essere richiesti per motivi di lavoro, per diversivo, o per profitto, la composizione è certo la meno utile)¹²⁵, che si serve quindi di una prosa non ben definibile linguisticamente e che aggiusta il proprio grado di formalità a discrezione dello scrittore; anche sul piano della formazione culturale la sua validità viene spesso messa in dubbio¹²⁶.

Considerando l'attuale organizzazione delle scuole me-

¹²⁴ Non solo mancano indicazioni teoriche, ma si ha anche una conseguente scarsissima produzione di testi didattici.

¹²⁵ Come sostengono addirittura J. A. Bright e G. P. Mc Gregor: « Of all the kinds of writing that may be required by the pupil... in the future, the least useful is the essay. He would be better employed learning to write bawdy limericks ». (*Op. cit.*, p. 140).

¹²⁶ A proposito della composizione W. D'Addio afferma che: « Essa non è giustificabile nemmeno ai fini di una pretesa 'formazione culturale' degli allievi, poiché non è scrivendo, ma leggendo che si allargano le proprie conoscenze ». (*Op. cit.*, p. 117).

die italiane, è effettivamente bene che la composizione in lingua straniera ne venga completamente esclusa.

Per lo studente universitario il discorso può invece essere diverso. Gli si può proporre utilmente l'attività di composizione se la si inserisce nel corso di un itinerario linguistico in cui si sia dato spazio sufficiente alle esercitazioni di scrittura creative, alla lettura, si sia garantita una certa pratica all'espressione (orale, oltre che scritta) e si siano esercitati gli allievi alla coordinazione delle idee ed alla loro resa logica (specialmente attraverso l'attività del riassunto).

Se gli argomenti da trattare sono rilevanti rispetto all'intero corso di studi o agli interessi generali degli studenti, lo scrivere, anche se in lingua straniera, aiuta a chiarire le idee, a dare rigore al ragionamento, e acquista così una sua funzione anche sul piano culturale. Scrivendo, forse, le conoscenze non si allargano, ma è certo che possono sistematizzarsi.

La composizione può quindi avere una sua utilizzazione nell'iter didattico qualora si basi su una discreta esperienza al livello comunicativo, proponga argomenti tratti dal corso di cultura o comunque direttamente connessi a problemi o avvenimenti riguardanti il paese straniero, o il curriculum di studi universitari (proponga quindi 'l'argomento' prima ancora che l'esercitazione di lingua) ed individui nei colleghi di corso, oltre che nell'insegnante, i destinatari del messaggio.

È bene quindi che lo studente avvicini al concetto di 'composizione' quello di *fluency*, scorrevolezza nella comunicazione, piuttosto che di rigore linguistico-grammaticale.

A chiusura di questo discorso sulle principali tappe attraverso cui le metodologie moderne propongono la presentazione della lingua scritta, potremmo elaborare uno schema riassuntivo del tipo seguente:

	LIVELLO ELEMENTARE	LIVELLO INTERMEDIO	LIVELLO AVANZATO
COMPRESIONE	X	-----	
PRODUZIONE	X	-----	

Solo trascrizione della lingua orale.

Si introduce il linguaggio narrativo, a metà strada tra lingua orale e scritta.

Comprensione: si introducono diverse varietà di lingua scritta contemporanea.

Produzione: si esercitano alcune forme di comunicazione socialmente motivata.

P. ARNAUD, *Ann Radcliffe et le fantastique*, Paris, Editions Aubier Montaigne, 1976, 391 pp.

Je suis attiré par le mystère. Ce n'est pas que je m'abandonne avec complaisance aux charmes des féeries ou à la poésie du merveilleux. La vérité est tout autre: je n'aime pas ne pas comprendre, ce qui est très différent, d'aimer ce qu'on ne comprend pas, mais s'y apparente cependant sur un point précis qui est de se trouver comme aimanté par l'indéchiffré. La ressemblance ne va pas plus loin. Car, au lieu d'estimer aussitôt l'indéchiffré indéchiffrable et demeurer devant lui ébloui et comblé, je le tiens au contraire pour à déchiffrer, avec le ferme propos de venir, si je puis, d'une façon ou d'une autre, à bout de l'énigme (p. 9).

Con questa citazione da *Au coeur du fantastique* (1965) di R. Caillois l'autore di questo studio psicanalitico su Ann Radcliffe ha inteso apporre all'intero volume una sorta di epigrafe che vale anche come prima indicazione metodologica, sommaria ma certamente già assai esplicita, del suo modo di porsi di fronte al « mistero radcliffiano » e di venirne a capo nella maniera più soddisfacente. Pierre Arnaud ha insomma raccolto la sfida lanciata dall'« inesplicabile », dall'« inammissibile », dallo « strano » e dall'« angoscioso » che connotano l'ossessiva atmosfera degli scritti romanzeschi dell'inventrice del « soprannaturale spiegato » e si è impegnato — con apprezzabile rigore di analisi e con notevole intuito critico — a identificare, classificare e, infine, spiegare quegli aspetti davvero straordinari ravvisabili sia nella biografia letteraria che nella vicenda personale della Radcliffe. Ed è appunto sugli elementi « fantastici » ricorrenti che si sofferma il critico francese per giungere poi a rintracciarne la genesi nella nevrosi o, se si vuole, nella follia che la leggenda popolare attribuì all'autrice gotica più celebre del Settecento inglese.

L'Arnaud parte dalla constatazione che i romanzi della Radcliffe si presentano in effetti come una serie iterativa, predeterminata e però inconsapevole, delle angosciose preoccupazioni private della romanziera, le quali vanno a costituirsi in repertorio inconscio cui la Radcliffe attinge quasi automaticamente per tradurre su carta, in un universo narrativo immaginario, le sue intime passioni e i suoi atteggiamenti psicologici che divengono attributi caratterizzanti del mondo « fantastico » in cui si aggirano i suoi protagonisti, testimonianza letterarizzata, sublimata e sofferta, dell'inefficienza del suo esistere. Perciò i suoi racconti terrificanti, lungi dal sug-

gerire la costruzione di una sfera narrativa fittizia del tutto sconnessa dalle esperienze del realmente vissuto, disegnano un grafico multiplo nel quale si dispongono linee diverse che, benché nitidamente distinte, s'intersecano in più punti: così la linea che traccia il formarsi e l'evolversi della psiche dell'autrice s'incontra con la linea che illustra la produzione dei suoi romanzi gotici, con la linea che individua la presenza di elementi di perturbazione nella sua biografia e, infine, con la linea che indica lo sviluppo dello schema del « romanzo familiare » radcliffiano che si ritroverà, quasi sempre identico o comunque con variazioni di poco conto, in tutte le sue storie « fantastiche ».

In tale prospettiva l'intera sua opera narrativa — suggerisce l'Arnaud sulla scorta di un'ampia bibliografia a carattere psicanalitico — va interpretata come una lunghissima « confessione » resa in varie tappe, dal 1789 (l'anno di pubblicazione del primo romanzo, *The Castles of Athlin and Dunbayne*) al 1826 (l'anno in cui vide la luce, postumo, l'ultimo romanzo, *Gaston de Blondeville*), e configurantesi in un insieme assai tormentato e ambiguo dello sviluppo interiore di un'autrice la quale ricostruisce inconsciamente la sua storia personale, trascorsa a inventare vicende fantastiche di cui ella stessa diviene — a sua insaputa — protagonista (vittima e attrice nel contempo), oltre che regista. Va da sé che una « confessione » di tal fatta non assume mai esplicitamente le forme convenzionalmente conferite al genere dell'autobiografia, ma — se è vero che (come affermava con convinzione R. Vaillant nel corso di un'intervista radiofonica del 1968) « l'autobiografia autentica di uno scrittore è la sua opera fantastica » — allora si deve riconoscere alla Radcliffe il merito, sia pure involontario, di averci rivelato del suo io molte più cose di che non avrebbe desiderato e ciò proprio mediante lo sconfinamento nel mondo dell'immaginario e attraverso la metamorfosi nevrotica del visibile in invisibile (pp. 12-18).

Il « fantastico » è dunque per la Radcliffe — almeno nella interpretazione critica che ne offre l'Arnaud — l'elemento primario, irrinunciabile, della sua narrativa e della sua vita: è ricorrendo ad esso, infatti, che ella riesce a sconfiggere i fantasmi del suo passato e, in particolare, della sua infanzia, quegli stessi fantasmi che subiscono un processo di trasfigurazione fantastica e che trovano adeguata collocazione nei meandri cupi di strani castelli, nei sotterranei tetri di inimmaginabili monasteri e persino nei pensieri più vietati di inquieti personaggi. Quegli stessi fantasmi non trovano spazio alcuno nelle pagine del suo *Diario* e, anzi, vengono imprigionati per lunghi anni, insieme a *Gaston de Blondeville* (un romanzo che la Radcliffe non volle mai dare alle stampe durante la sua vita, forse perché aveva rivelato troppo di sé con quella storia), nei cassetti della scrivania dell'autrice per suo dichiarato volere; di quegli stessi fantasmi A. Radcliffe diviene preda inerme negli

ultimi anni della sua esistenza e impazzisce, secondo quanto ci viene riferito da Sir Thomas Talfourd nell'unica biografia autorizzata, *Memoir of the Life and Writings of Mrs. Radcliffe* (1826).

L'Arnaud interpreta tutti questi dati, anche quelli desunti dalla biografia ora menzionata, e punta alla ricostruzione-spiegazione del « mistero di Ann Radcliffe » sulla base delle teorie più aggiornate della psicanalisi, della psicocritica e della psicosomatica, grazie alle quali egli può formulare la sua ipotesi circa il « soprannaturale spiegato », che è la nota costante della narrativa radcliffiana, tranne che — ed è anche questo un dato che conta per l'Arnaud — nell'ultimo romanzo:

A notre avis, Mrs. Radcliffe était consciente à la fois de ses angoisses et de ses obsessions et elle a cherché à les exorciser par l'écriture. Nous avons tenté de montrer ce que ses romans révèlent de leur auteur. En fait, les fantômes qui apparaissent dans son oeuvre sont les fantômes de son passé qui ont dû la hanter une grande partie de sa vie. Tout porte à croire qu'elle s'en est rendue compte. Dans cette hypothèse les élucidations finales auraient été fournies pour aiguiller le lecteur sur une fausse piste, afin qu'il ne comprenne pas tout ce qu'elle mettait d'elle-même dans son oeuvre. D'ailleurs le seul roman dans lequel elle introduisit un fantôme sans justifier dans les derniers chapitres sa présence ni sa participation à l'intrigue de façon rationnelle ne fut pas publié (p. 349).

Passioni violente e traumatizzanti, subite nell'infanzia e nella prima adolescenza, sono dietro la faticosa e costante operazione di controllo e di copertura esercitata dall'autrice per tutto l'arco della sua vita: alcune zone della sua esperienza privata vanno celate e non c'è niente di più adatto dello schermo narrativo della finzione fantastica, che impedisce di far affiorare il suo vero volto, quello che il pubblico dei suoi lettori non sospetta neppure. Naturalmente, una vita tutta protesa verso la negazione del proprio passato non può che provocare nevrosi e squilibri mentali di vario genere, tutti atteggiamenti che costituiscono in buona misura la psicologia delle sue creature femminili: difatti la sensibilità esasperata — che inevitabilmente sfocia nella *melancholia*, nella passione « perversa » per la natura incontaminata, nella ricerca pacificatrice della solitudine, nella sofferenza continua e nella contemplazione estatica della propria anima — è il connotato saliente soprattutto e non a caso della figura femminile della narrativa radcliffiana, ma anche della romanziere osservata nella sua esistenza reale.

In ultima analisi, si può credere con l'Arnaud che nella scrittrice Radcliffe scatti la molla della trasmutazione della sua esistenza che da vita personale, privatamente vissuta, viene trasformata in modello generale, magico e mitico, di una vita agognata: realizzazione distorta, insomma, dalla fantasia della romanziere, la quale trova sollievo alle sue pene per non saper vivere un'esistenza quotidiana, anche banale o al di fuori dei codici riconosciuti, nella

trasfigurata realtà narrativa, pur sempre costruita, però, sulla formula-base del suo «romanzo familiare». Esperienza privata e mito narrativo finiscono per fondersi, così che la Ann Ward dell'infanzia e dell'adolescenza, sempre presente nella memoria della scrittrice Ann Radcliffe, trova infine un suo palcoscenico, sul quale può infine recitare la sua parte *vera*, quella che le sue convinzioni etiche e le norme di comportamento sociale — le avevano impedito di attuare: il ruolo è quello della «vergine perseguitata», vittima delle attenzioni amorose del maturo «villain» (quasi sempre zio e/o padre della protagonista), nel contempo attratta e respinta da questa figura che tanta parte ha avuto nella vita realmente vissuta dalla Radcliffe nell'ambiente mediocre paterno dei bottegai di provincia (il trasferimento della famiglia da Londra a Bath deve essere stato un vero e proprio trauma per la piccola Ann Ward), sempre in estatica ammirazione per il mondo colto e brillante di Chelsea, dove lo zio Thomas Bentley la invitava di frequente. Il desiderio di far parte dell'ambiente elegante di Chelsea (rappresentato dallo zio) dovette far nascere nel suo cuore anche un profondo senso di colpa verso il padre (il mondo borghese che, pur appartenendole per estrazione sociale, ella non sentiva più suo): di qui scaturirebbero le tensioni emotive e i conflitti interiori che si sarebbero risolti nella creazione di un mondo artificioso quale è quello «fantastico» della sua narrativa (cfr. pp. 28-53). L'autrice cela così le ansie e le passioni del suo passato sotto il velo protettivo della finzione e, nello stesso tempo, «cura» il suo strano malessere, assumendosi inconsciamente il ruolo del *voyeur*, solitario e chiuso nel suo microcosmo immaginario, il quale riesce a condurre a termine la sua vita solo per interposti personaggi, che sono quindi riproduzione romanzata del suo io, dei suoi desideri frustrati e delle sue paure più nascoste.

Tutto ciò contribuirebbe anche a render ragione del ripetersi maniacale di certe scene (quali, ad esempio, «il sequestro dell'eroina», «la notte della seduzione mancata», «lo scioglimento dell'enigma della parentela della protagonista con il quasi-seduttore», «la morte del quasi-seduttore/padre-o-zio», ecc.), di certi sentimenti (quali «la paura dell'oscurità», «il desiderio di morire», «l'amore per la solitudine rurale», ecc.), di uno scenario naturale, sublime e fiabesco, in cui non trovano posto le dimensioni del tempo e dello spazio, del tutto assorbite nella megadimensione onirica e fantastica. E, inoltre, secondo quanto osserva al riguardo l'Arnaud:

La répétition inlassable du même scénario et la mise en scène de personnages toujours semblables d'un livre à l'autre mettent en évidence une névrose obsessionnelle. Le rôle primordial que tient l'image de l'oncle est, selon nous, la preuve que la petite Ann Ward fit dans ses jeunes années un transfert affectif de son père à son oncle. Elle a ensuite subi un traumatisme profond lors

du remariage de son oncle qui a coïncidé avec le déménagement de Londres à Bath. Pour les psychanalystes, «même les enfants qui n'ont pas connu le parent disparu se rendent compte que ce parent a existé»; ce fut le cas d'Ann Ward vis-à-vis de sa tante Hannah. «Ils ont donc tendance à se considérer comme des exceptions et comme ayant le privilège de demander certaines compensations. Si le mort est le parent du même sexe, cette mort est ressentie comme l'accomplissement d'un désir oedipien et provoque d'intenses sentiments de culpabilité»; en effet les romans d'Ann Radcliffe peuvent se lire comme des confessions écrites sous le poids d'une faute impardonnable. «Si c'est le parent du sexe opposé qui meurt, l'amour oedipien frustré engendre, le plus souvent, une idéalisation fantastique du disparu»; les romans de cet écrivain entièrement dominés par la haute stature de l'oncle tyrannique et séducteur sont la preuve que Mrs. Radcliffe a ensuite idéalisé Thomas Bentley après sa mort (pp. 318-9).

Quindi i romanzi dell'autrice si dimostrano esempi perfetti di ciò che O. Fenichel, più volte menzionato dall'Arnaud nel corso di questo studio, definisce il «romanzo familiare dei nevrotici» nel suo *La théorie psychanalytique des névroses* (1953); e in effetti tutti gli elementi del fantastico radcliffiano altro non sono che i paraphernalia indispensabili per ottenere la teatralizzazione, da parte della romanziera, di essere contemporaneamente dentro e fuori dal tipo di esistenza codificata nella narrazione.

Ripetere la propria storia, sia pure trasfigurata, nella sfera dell'immaginario, conducendola sul filo dell'irrazionale e dell'angoscioso sublime, è anche agire sulla propria psiche turbata, equivale a scacciare i fantasmi del dentro — quelli che sono sintomo dei desideri vietati dal proprio codice etico e da quello sociale vigente —, significa, in ultima istanza, proiettare fuori da sé conflitti interiori e dar loro corpo mediante la creazione di personaggi che sono insieme attori e spettatori della rappresentazione fittizia del senso di colpa provato dall'autrice. Tutto ciò implica anche far operare la censura psicologica che funziona attraverso il ricorso al misterioso, alla presenza incombente della morte, alla perdita dei sensi da parte della protagonista, all'incesto minacciato e mai consumato, al desiderio di essere tutt'uno con la natura e, naturalmente, al sogno che dilata il territorio dell'immaginario con la fuga onirica dal reale.

In tale complicato mondo fantastico non fa meraviglia dunque che transferts e complessi di vario genere (quello edipico in particolare) siano i meccanismi regolatori per eccellenza dei rapporti fra i personaggi, i quali si moltiplicano — perfino all'interno di uno stesso romanzo — come in un mirabolante gioco di specchi che riflettono e riproducono una stessa immagine a seconda della forma e della posizione che gli specchi occupano rispetto alla figura da duplicare in più e diverse copie. E il gioco si ripete da un romanzo all'altro con monotonia ossessiva, in maniera da riprodurre costantemente le sei coppie fisse che costituiscono i personaggi-

chiave (desunti dall'esperienza personalmente vissuta dalla Radcliffe) attorno ai quali viene imbastita ogni vicenda inventata dalla fantasia creatrice della romanziera gotica. Così avviene, ad esempio, che la figura femminile centrale di ogni storia — sia essa la Maria di *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789) che la Julia di *A Sicilian Romance* (1790), oppure la Adeline di *The Romance of the Forest* (1791), o la Emily di *The Mysteries of Udolpho* (1794) oppure la Ellena di *The Italian* (1797), o anche la Lady Barbara di *Gaston de Blondeville* (1826) — ha almeno un duplicato, quasi sempre in negativo, di sé. A volte può anche accadere che i personaggi centrali abbiano più di un duplicato — in genere due — che evidenziano le molteplici sfaccettature della personalità del personaggio-madre o, meglio, le funzioni diverse che l'autrice conferisce loro nel processo di trasfigurazione fantastica subito dalle persone reali desunte dalla storia del suo passato: così i personaggi non solo si trovano a recitare la parte che avrebbero potuto fare (se non fosse intervenuta in qualche modo la censura psicologica e morale dell'autrice) negli anni oramai lontani della sua adolescenza, ma possono anche assumere — proprio grazie ai vari « duplicati » di cui sono forniti — il ruolo che il suo senso di colpa impone loro. Pare opportuno, per meglio chiarire tale aspetto dell'indagine svolta dall'Arnaud, citare quanto egli osserva a proposito di *The Mysteries of Udolpho*:

Dans son « roman familial » Ann Radcliffe, par héroïne interposée, imagine qu'elle est née non de parents réels, (ici les Saint-Aubert tenant le rôle des Ward pendant un certain temps), mais de parents prestigieux (ici des nobles de haute lignée), et elle prête alors à sa mère imaginaire (la marquise de Villeroy) des aventures amoureuses secrètes (ici avec un chevalier gascon confondu quelque temps avec Saint-Aubert)... (p. 184).

La presenza di tali elementi viene spiegata psicanaliticamente con il complesso di Edipo:

Dans le cas présent, Mrs. Radcliffe a sans doute voulu inconsciemment rabaisser ses parents, Les Ward, qui n'étaient que de simples merciers-chemisiers pour exalter, en contrepartie, son oncle Thomas Bentley, admis chez tous les grands de son temps, et représenté dans *Les Mystères d'Udolpho* par le marquis de Villeroy (entre autres). On peut même voir une tentative de contourner la barrière de l'inceste dans le fait qu'Émilie passe non seulement pour la fille de la marquise, mais aussi pour sa réincarnation. Dans cette perspective elle se substituerait à sa tante auprès de son oncle mort. Ce n'est pas la première fois que nous trouvons dans un roman de Mrs. Radcliffe la substitution d'une fille à sa mère et une telle fascination pour la mort (*Ibidem*).

Scambi di persone, travestimenti, fantasticherie, violazioni di segreti insondabili per la mente umana, paesaggi pittoreschi e perfetti « compagni » di stati d'animo altrimenti incomprensibili, complicate e confuse relazioni di parentela, usurpazioni di vario genere,

azioni violente e contro-natura sono gli ingredienti centrali del romanzo radcliffiano: essi sono anche, stando alla chiave di lettura psicanalitica proposta dall'Arnaud, la nota costante scaturita dalla crisi psicologica dell'autrice e, evidentemente, elaborata attraverso complessi meccanismi di trasfigurazione fantastica, tali cioè da rendere irriconoscibili quei segni che certamente s'erano incisi nella sua psiche. È appunto su questo processo di trasformazione che l'Arnaud indaga in questa sua meticolosa ricognizione delle opere fantastiche della Radcliffe, giungendo a individuare delle costanti sia nella struttura che nelle tematiche ricorrenti e risalendo quindi alla biografia dell'autrice, soprattutto quella dell'infanzia e dell'adolescenza, che rivelerebbe gli episodi vitali per la sua formazione psicologica, soprattutto il rapporto ambivalente di odio/amore nei confronti del padre e dello zio Thomas Bentley.

L'autore di questo studio, dunque, propone un'analisi parallela della biografia e della produzione fantastica dell'autrice non solo con l'obiettivo di trarre deduzioni plausibili, cioè confortate dai dati desunti dalla vita della Radcliffe, dai testi, deduzioni che tuttavia non rimandano, come si potrebbe supporre, lo studioso dal destinatario al messaggio e ancora dal messaggio al destinatario in una sorta di circolo vizioso infrangibile e inspiegabile. L'operazione critica dell'Arnaud va oltre e considera la biografia dell'autrice — secondo le teorie del Mauryon di *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine* (1957) e di *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1964) e secondo le interessanti argomentazioni esposte da D. Fernandez in *L'arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création* (1972) — unicamente come banco di prova e verifica conclusiva di ciò che il testo lascia già intravedere; il procedimento adottato è quello della « sovrapposizione » di parti diverse di opere diverse, mediante la quale s'individuano le costanti della narrativa radcliffiana, che proprio perché costanti debbono necessariamente rinviare a qualcosa che precede l'opera, all'inconscio della romanziera (cfr. in particolare p. 14). Tale modo di procedere, secondo l'Arnaud, consentirebbe anche di spiegare perché — proprio quando era all'apice della carriera, corteggiata da editori e da famiglie di prestigio non indifferente, — l'autrice decise di non dare alle stampe l'ultimo romanzo, scrivendo il quale si sarebbe resa conto con terrore del significato inconfessabile di certe tematiche fisse, sempre presenti nei suoi romanzi, i quali, lungi dal rispondere alla voga del gotico allora imperante, altro non erano che manifestazioni di impulsi repressi e proibiti che sfuggono, per dirla con Bachelard, alla logica della coscienza chiara (p. 60).

È così, dunque, che l'indagine di Arnaud, rifiutando le analisi tradizionali adottate dai biografi oramai classici della Radcliffe (C. F. McIntyre, *Ann Radcliffe in Relation to her Time*, 1920; A. Grant, *Ann Radcliffe a Biography*, 1951 e L. E. Keebler, *Ann Radcliffe: A Study in Achievement*, 1970), riesce tuttavia a fornire

un'immagine più complessa e, senza dubbio, più attraente di quest'autrice, sia mettendone a fuoco le caratteristiche psicologiche dominanti, sia sottolineandone le contraddizioni e le ambiguità nei confronti dei suoi stessi personaggi. Tali aspetti della vicenda personale della Radcliffe non solo vengono rintracciati all'interno di ogni suo scritto narrativo, mediante l'individuazione di quegli elementi che ad esempio F. Orlando definisce *negazioni simboliche* (*Lettura freudiana della «Phèdre»*, 1971 e *Per una teoria freudiana della letteratura*, 1973), ma anche travalicando i confini del privatamente vissuto: le angosce della Radcliffe verrebbero a coincidere con le paure dei suoi contemporanei, sconvolti dal Terrore francese e preoccupati dall'eventualità di soluzioni rivoluzionarie anche in Inghilterra; le loro tensioni trovavano una quanto mai opportuna, simbolica, rappresentazione nei «fantasmi» dei romanzi neri radcliffiani, i quali costituiscono una sorta di commentario inquietante delle contraddizioni e del malessere generale dell'epoca. Forse che quei romanzi non offrono una sintesi delle principali tendenze e correnti di pensiero del periodo, rivolti come sono più verso il passato e verso la morte che non verso il futuro e verso la vita? Insomma, se i romanzi della Radcliffe costituirono per la stessa autrice — come sostiene e dimostra abilmente l'Arnaud — l'espediente più utile per esorcizzare i propri terrori e per mantenere nell'inconscio immagini, pensieri o ricordi legati ad una pulsione, certamente essi contribuirono ad alleggerire quell'atmosfera tetra in cui anche i suoi contemporanei vivevano:

En s'identifiant à ses personnages les lecteurs, bouleversés par les événements qui secouaient la France et menaçaient l'Europe tout entière, ont trouvé dans ses romans l'occasion de se réfugier dans un passé sécurisant dont les fantômes, malgré leurs apparences effrayantes, avaient plus d'attrait que les spectres grimaçants de l'avenir (p. 380).

LAURA DI MICHELE

R. COLLS, *The Collier's Rant. Song and Culture in the Industrial Village*. London, Croon Helm, 1977.

L'analisi delle trasformazioni dei caratteri culturali delle comunità minerarie del Tyneside tra la seconda metà del Settecento e gli anni '30 del nostro secolo, affrontata in questo volume da Robert Colls, riflette un ambito di interessi che si stanno affermando in maniera sempre più decisa e che vanno modificando piuttosto drasticamente gli orientamenti e le metodologie tradizionali di varie 'scienze umane', dalle discipline storiche, alla sociologia, alla critica letteraria: l'ambito cioè degli 'studi culturali' che si rivolgono a quell'area dell'esperienza vissuta la cui ricchezza e complessità di manifestazioni e di implicazioni sfuggono alle analisi

delle singole discipline, poiché travalicano i rigidi confini delle pratiche sociali istituzionalizzate.

L'approccio adottato da Colls rappresenta infatti un'ulteriore radicalizzazione di una tendenza già ampiamente accreditata nel campo degli studi storici sin da quando l'influsso combinato dello sviluppo delle scienze antropologiche e della diffusione di orientamenti ideologici marxisti portò al graduale affievolirsi dell'interesse esclusivo per la ricostruzione dei rapporti politico-diplomatico-istituzionali e in genere per gli eventi connessi con l'esercizio del potere da parte delle forze sociali egemoniche. Fin dai primi decenni del Novecento questa tendenza aveva determinato uno spostamento se non addirittura un ribaltamento della prospettiva della ricerca storica il cui obiettivo non era più puntato unicamente sui Grandi Protagonisti ma sempre più frequentemente si rivolgeva alle Masse anonime, fossero esse viste come l'oggetto passivo, le vittime, degli scontri di potere, o fossero invece individuate come i veri soggetti della storia, protagoniste della lotta tra le classi e della trasformazione delle strutture sociali. Una pietra miliare di tale evoluzione è il celebre saggio di E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, al quale non a caso anche Colls tributa rispettoso riconoscimento giacché esso si offre tra l'altro come un ponte fra la pratica della storia sociale e quella della storia culturale, essendo rivolto a chiarire non solo le caratteristiche della nascita e dello sviluppo della classe operaia in Inghilterra, ma anche, e soprattutto, il dinamico gioco dei rapporti tra conflitti economico-politici, consapevolezza ideologica e forme di espressione culturale; elementi questi che costituiscono poi anche gli obiettivi dell'indagine culturale di Colls, il quale però, almeno nelle intenzioni programmatiche, si propone di ampliarne il raggio a quella zona vasta e sfuggente dell'inespresso e del non codificato. E proprio per questo motivo è tanto più sorprendente, ed in certo senso limitante, che egli, mentre riserva il meritato posto d'onore tra i propri penati accademici a E. P. Thompson, ne escluda invece, rivelando anche un certo sospettoso antagonismo nei suoi confronti (pp. 15 e 189-91) un critico come R. Williams che ha dedicato tutta la sua opera proprio allo studio dei rapporti tra evoluzione culturale e evoluzione sociale, e più specificamente proprio di quell'area fluida e non istituzionalizzata che costituisce quella che egli definisce 'la struttura del sentire' e che anche Colls vuole analizzare.

Ciò che l'autore intende cogliere in *The Collier's Rant*, infatti, non è solo e non tanto la rete dei rapporti istituzionali e formalizzati che regolano una comunità mineraria (comunità di individui reali personalmente connessi tra loro e con le istituzioni e le organizzazioni locali e nazionali) quanto piuttosto il modo in cui tali relazioni sono interiorizzate, emotivamente vissute, tradotte in comportamenti sociali, cristallizzate in riti e costumi comunitari, codificate infine nei prodotti culturali espressi o fruiti dalla comunità

(come appunto le canzoni 'minerarie' da cui il libro prende le mosse). Come Colls stesso dichiara alle pp. 17-18, «... [he] is endeavouring to talk about men's prejudices, sentiments, mentalities, often only half-articulated rather than about well-thought-out political, religious or moral positions». Egli perciò prende programmaticamente le distanze da quegli indirizzi di ricerca come la storia sociale e l'indagine sociologica che pur proponendosi come oggetto di studio fenomeni analoghi o coincidenti con quelli che costituiscono l'obbiettivo della sua analisi, si dispongono però nei loro confronti in una prospettiva epistemologica diversa. Infatti, egli sostiene, «The mining village as a place to live in was of another dimension to itself as a place to study» (p. 17). Da quest'ultima affermazione, oltre all'esigenza di ricostruzione del 'vissuto' come oggetto della ricerca, emerge anche l'indicazione di un'angolazione metodologica e cioè la ricerca di un punto di vista interno all'area culturale studiata. «... there is a tendency to view the songs rather coldly, as mere expressions of evidence rather than things to be enjoyed...» lamenta Colls a p. 13, ed è proprio la mancanza di questa adesione e intima partecipazione alla materia trattata che, a suo avviso, vizia ed inficia la validità di tante ricerche sociologiche e storiche che pur fornendo ineccepibili ed utili raccolte e classificazioni di dati statistici e di notizie sul tenore di vita, sulle condizioni sanitarie, sulle caratteristiche degli alloggi, sulla regolamentazione del lavoro e su ogni altro aspetto della vita di una comunità, non riescono però a coglierne la realtà viva, mutevole e variegata nella sua totalità globale. Con intenzione polemica fino all'esagerazione egli critica la limitatezza e l'aridità di quelle descrizioni sociologiche che aspirano ad un'asettica neutralità obbiettiva e perdono di vista la realtà umana e culturale degli individui che entrano in relazioni reali con le condizioni materiali da esse documentate: «In one dimension all this, whilst valid, is not entirely true. The outside toilet, a brick sentry-box with the wide throne of a 'netty' seat, was unhygienic and no fun on a winter's night, but on a summer's afternoon what delights it held for children! A makeshift puppet show with the door wide open and a curtain across the front? A shop counter or a fort?» (p. 16).

Ma questa consapevolezza dell'inadeguatezza e dell'angustia di un'indagine costruita esclusivamente su dati statistici e su documenti d'archivio non si risolve certo in questo libro in uno psicologismo impressionistico o in gratuite quanto fantasiose invenzioni atmosferiche; anzi, se è vero che l'obbiettivo della ricerca di Colls è di catturare e comprendere la dimensione del 'vissuto', una dimensione infinitamente più ricca e articolata delle testimonianze e delle tracce reperibili nelle fonti documentarie e in particolare nei documenti scritti, va anche detto che è poi proprio a queste medesime fonti che lo stesso Colls deve rifarsi per ricostruire la realtà culturale 'vissuta' dei villaggi minerari del Tyneside e la sua tra-

sformazione nel corso di circa 180 anni. Egli pertanto interroga e confronta i testi delle canzoni 'minerarie' del Tyneside essendo ben consapevole non solo del fatto che i testi stampati non possono in nessun modo ritrovare la loro naturale situazione culturale originaria (che era di fruizione comunitaria nei *pubs* o sul lavoro, e che sarebbe comunque irripetibile senza l'essenziale componente vocale, gestuale e ambientale); ma anche del fatto che i testi stessi sono stati ampiamente snaturati e 'letterarizzati' nel processo di selezione e revisione operato dagli editori delle varie raccolte e in particolare da John Bell (*Rhymes of Northern Bards*, 1812) e Thomas Allan (*Tyneside Songs*, 1891). E alle classiche fonti della storia sociale (dagli epistolari dei protagonisti, ai commenti giornalistici) egli fa analogamente ricorso per costruire e confermare la sua tesi relativa alle cause e al significato della metamorfosi subita dal tipico 'eroe' delle canzoni 'minerarie' del Tyneside nel corso dell'Ottocento rispetto al suo prototipo settecentesco.

L'analisi di Colls mostra infatti come l'immagine del minatore proposta da quelle canzoni passi in poco più di un secolo e mezzo attraverso un processo di modificazioni così sostanziali da trasformarsi nel proprio esatto opposto. Gradualmente scompare lo scapestrato e gioviale 'Bob Cranky', sempre pronto alla facezia e alla rissa, irriverente e sboccato, imprevedente e credulone, a cui nessuna ragazza poteva resistere e che non rifiutava mai una bevuta. Questo personaggio aveva dominato le canzoni dei minatori fino alla fine del Settecento svolgendo in definitiva la funzione consolatoria e liberatoria richiesta dalle condizioni proibitive e pericolosissime del lavoro in miniera: «In such conditions the only sane reaction is to swear and laugh. The swearing is loud, the laughter is self-inflicting; without it the miner would not be a miner for long» (p. 53). Ma le caratteristiche volgari e smodate di 'Bob Cranky' svaniscono a poco a poco sia dalle canzoni, sia dal codice di comportamento che va acquistando sempre maggior credito anche tra le classi popolari: «The old 'picaresque hedonism' of traditional popular culture was under continuing attack, and such a cleavage was driven that the distinctions of respectability and unrespectability are the underlying propositions of the nineteenth-century English working class» (p. 46). Anche 'Bob Cranky' è sempre meno spensierato e burlone; diventa più sobrio, dignitoso e preoccupato della difesa dei suoi legittimi diritti di lavoratore e di cittadino; impercettibilmente assume i tratti che caratterizzeranno 'Jack Spring', protagonista dal 1907 delle storie minerarie pubblicate sul *Primitive Methodist Magazine*: «The New Spring, like the Old Cranky, is virile: the previous archetype had been a champion athlete and a bonny singer and could fight with the best of them — the Edwardian archetype had once been those things, but after conversion he had renounced his natural talents for the moral law» (p. 164).

Questo trapasso appare già evidente dal confronto tra due ecloghe, l'una pubblicata nel 1720 e l'altra nel 1826, che descrivono ambedue la vita e i costumi dei minatori della zona. La comunità cantata da Edward Chicken in *The Collier's Wedding* è rozza, irreligiosa e sensuale: «...rested on the Sabbath Day / From ev'ry Thing but Drink and Play. / ...And thus the COLLIERS and their WIVES, / Lived drunken, honest, working Lives» (p. 59). Il breve corteggiamento di Tom si conclude con la festa che dà il titolo al componimento e che è un vero trionfo carnavalesco di sfrenata allegria e di lussuria: un'orgia di pietanze, di birra e di danze culminante nella consumazione dell'imeneo alla presenza della comitiva ormai completamente ubriaca ed esausta. Nel *Pitman's Pay* di Thomas Wilson, si registra invece una prima approssimazione dell'immagine tipica del minatore all'ideale di virtù domestica e di decoro univocamente perseguito da quei potenti agenti di trasformazione culturale e sociale che furono il metodismo e il radicalismo i quali, pur operando in ambiti distinti e con intenzioni indipendenti, esercitarono però spesso un'azione confluyente e di reciproco sostegno. «I sing the pitmen's plagues and cares, / Their labour's hard and lowly lot, / Their homely joys and humble fares, / Their pay-night o'er a foaming pot.» si annuncia nel proemio (p. 58). Tuttavia, il testo è, per lo più, ancora esente da esplicite censure moralistiche verso le abitudini oziose, la propensione per gli alcolici e in genere verso una condotta di vita dissipata e disordinata sempre più in contrasto con i ritmi regolati ed efficienti richiesti dalla nuova organizzazione del lavoro; si nota anzi un certo rimpianto per i robusti festeggiamenti ormai messi al bando dalla dilagante temperanza (p. 62). Semmai, l'alcool è condannato in quanto funzionale agli interessi del padronato, soprattutto quando è subdolamente impiegato dai proprietari delle miniere come una droga che riduce la coscienza critica dei dipendenti e persino per far loro accettare e firmare le clausole inique del contratto annuale di lavoro in uno stato di scarsa lucidità mentale: «Just like wor masters when we're bun, / If men and lads be verra scant, / They wheedle us wi' yell and fun, / And coax us into what they want.» (p. 62). Giustamente Colls mostra come in questo testo, sia pure in toni scervi dal didatticismo dogmatico di stampo religioso, l'affermazione della dignità civile e morale del minatore si intrecci indissolubilmente con quei tratti di oculutezza, di decenza e di perbenismo che la mobilitazione politica e protosindacale richiedeva ai suoi militanti non meno di quanto la predicazione evangelica li imponesse ai fedeli («Here then, we'll leave this happy pair / Their 'home affairs' to con and settle; / Their 'ways and means', with frugal care, / For marketing next day to ettle.» p. 63).

Ciò che piuttosto può lasciare dubbiosi è la convinzione di Colls che in questi due testi non si rispecchierebbe soltanto una profonda modificazione delle abitudini ludiche e dei gusti dei minatori in

essi ritratti, ma si testimonierebbe anche una trasformazione dell'immagine ideale che i minatori avrebbero nutrito di se stessi e della propria cultura. Ma se una tale ipotesi può essere attendibile per i moltissimi testi di canzoni — canzoni che, sia pure filtrate attraverso il velo letterarizzante dell'edizione stampata, conservano una loro autenticità popolare — altrettanto non può dirsi per i due lunghi testi poetici di Chicken e di Wilson le cui descrizioni popolari non possono essere interpretate con troppa sicurezza come genuini autoritratti. Se essi ottennero una grande popolarità, ed il primo raggiunse cinque edizioni tra il 1720 e il 1778 ed il secondo rimase «a real North Eastern favourite for the century» (p. 58), ciò non significa automaticamente che essi fossero espressioni di provenienza popolare, né che si rivolgessero ad un pubblico popolare, tanto più che certe loro caratteristiche compositive e certi loro toni burleschi (particolarmente esasperati nel caso di Chicken) richiamano alla mente evidenti somiglianze con le ecloghe modernistiche ed urbane di Swift e di Gay, espressioni quasi coeve di una cultura che, se teneva conto reattivamente di una realtà plebea e plateale, lo faceva però da un punto di vista di divertita e schizzinosa sufficienza e con intenzioni tutt'altro che populiste. La descrizione della cerimonia matrimoniale in *The Collier's Wedding* raggiunge toni di grottesca assurdità («Whole troops of COLLIERS swarm around, / And seize poor Jenny on the Ground; / Put up their Hands to loose her Garters, / And work for Pluck about her Quarters; / Till Ribbons from her legs are torn, / And round the Church in Triumph borne.» p. 60); e il comportamento della madre di Jenny quando Tom le chiede il consenso per le nozze («...she would funk, smoke, fart, and drink, / And sometimes raise a hellish stink... she reeled to Tom with her consent, / And spew'd her Liquor as she went.» p. 60) più che l'autenticità del ritratto realistico evoca la mediazione di una lunga genealogia di figure letterarie che annoverano tra le loro capostipiti Jyll, la taverniera di Brentford di coplandiana memoria, l'altrettanto flatulente ed oscena Ursula della jonsoniana *Bartholomew Fair* e tante altre sfrontate e disinibite abitatrici di un sottomondo ladronesco e beffardo, composito eppur deformato dalla lente delle convenzioni di genere.

Non sempre però Colls si dimostra così poco sensibile alla componente ideologizzante sempre presente nei prodotti culturali, ed anzi egli è spesso così lungi dall'accoglierli acriticamente come prove 'storiche' trasparenti e neutrali da esplodere addirittura in toni sdegnati verso la presentazione mistificata della realtà operaia fatta da certa narrativa degli anni '30 che sotto l'etichetta di un realismo sociale 'di sinistra' riproponeva una combinazione di due vecchi miti in apparenza contrapposti, ma in effetti complementari: il mito utopico della sana, robusta e 'naturale' semplicità popolare, sempre pronto a convertirsi nello spauracchio della bru-

tale bestialità della teppaglia, si coagula infatti nell'immagine di un popolo diseredato, sfruttato ed abbruttito fino ad acquistare connotazioni porcine in romanzi come *The Back-to-Backs* di J. C. Grant, giustamente citato da Colls come uno degli esempi più rozzi ed offensivi di pseudodocumentarismo che, invece, con non poca leggerezza, furono salutati all'epoca come preziosi agenti di comprensione e di solidarietà sociali perfino da personalità politiche influenti come Ph. Snowden e G. MacDonald (pp. 184-191).

Si potrebbe obiettare che la letteratura degli anni '30, oltre alle voci citate da Colls, annovera anche drammi come *Stay down Miner* di Slater, racconti e romanzi come quelli di Geraint e di Coombes, i quali offrono dei quadri di vita mineraria da cui spira proprio quella calda umanità che Colls vagheggia di far affiorare dalle testimonianze del passato. Tuttavia l'accento alla tematica mineraria presente nella narrativa novecentesca, da quella edificante dei periodici metodisti, ai 'best seller' non si propone obiettivi di completezza ed è anzi opportunamente isolato in un poscritto (pp. 163-198), poiché esula dal nucleo centrale del discorso di questo libro, teso a studiare il mito del minatore creato dai minatori stessi a propria immagine e somiglianza e a ricostruire, con le evoluzioni di quel mito variamente riflesso nelle testimonianze superstiti della cultura comunitaria dei villaggi del Tyneside, le variazioni che gli ideali, i valori, i riti comunitari, i modi espressivi, e insomma la 'cultura' di quella comunità subì nei decenni cruciali per la nascita della consapevolezza e della lotta di classe nella prima metà dell'Ottocento; decenni in cui spirito religioso dissidente e radicalissimo si confrontarono e più spesso si confortarono a vicenda nell'opera di graduale riforma dei costumi e dello stile di vita del mattacchione, smodato e violento 'Bob Cranky'; decenni però in cui in ogni manifestazione della vita, del lavoro e della lotta politica e sindacale coesistero due standards e due stili: l'uno reminiscente del declinante 'Bob Cranky' e l'altro già presago del nascente 'Jack Spring'.

Senza schematismi e rigidità Colls afferma «... in these years of the making, the sphere was volatile, its actors human, and in origin as well as development, in confrontation and collision, the relationship of the two orbits of consciousness was not separate but dialectical.» (p. 118). E questa consapevolezza della complessità dei rapporti che definiscono quella (come ogni altra) situazione culturale è uno degli elementi che rendono particolarmente stimolante la lettura di questo libro.

Amplissima è la raccolta di testimonianze giornalistiche, saggiistiche, diaristiche ed epistolari a conferma della tesi di fondo che il passaggio da 'Bob Cranky' a 'Jack Spring' fu il risultato di un complesso gioco dialettico in cui le aspirazioni, le tendenze e i valori di forze sociali antagoniste si affermarono e si modificarono anche grazie all'utilizzazione di canali non istituzionalizzati di co-

municazione culturale, degli spazi ludici e delle forme della spontanea aggregazione comunitaria.

Molto convincenti e interessanti alcune analisi come quella delle celebrazioni dell'incoronazione di Giorgio IV a Newcastle (pp. 67-72) o dello scontro tra i due opposti standards di comportamento ('Cranky' vs/ 'Spring') sul banco di prova degli scioperi minerari della metà del secolo (pp. 97-116); ma anche nei casi in cui (come si è accennato) un maggiore rigore analitico sarebbe stato auspicabile, lo studio rimane apprezzabile soprattutto per l'interesse offerto dalla documentazione spesso inedita e quasi mai ovvia.

MARINA VITALE

G. KELLY, *The English Jacobin Novel 1780-1805*, Oxford, Clarendon Press, 1976, XI+291 pp.

La radicale trasformazione in atto nei sistemi di produzione e nelle relazioni sociali e il fervore riformista e di emancipazione politica che la Rivoluzione Americana prima e quella Francese poi avevano stimolato, fanno del fine Settecento un periodo cruciale della storia politica ed economica dell'Inghilterra. Le convinzioni libertarie e le speranze di rigenerazione che animarono un nutrito gruppo di intellettuali in un'epoca agitata da così intensi fermenti, oltre che a manifestarsi in una fitta e ben nota saggistica di carattere filosofico-politico, investirono anche un ambito più specificamente letterario, il romanzo, con un programma di intervento anche formale, assai meno noto o almeno non al centro dell'interesse che merita. Sicché quella narrativa politica, comunemente indicata come 'giacobina', presenta ancora oggi problemi di ricognizione completa del campo e necessita di una attenzione che ne delinea i contorni e ne evidenzia i lineamenti e la qualità.

Il termine 'giacobina' con il quale essa viene in genere ancora oggi connotata le deriva dall'appellativo che le forze conservatrici per prime, usarono con pregiudizievole intenzioni evocatrici di fantasmi rivoluzionari contro chiunque, in quel periodo, solo simpatizzasse con la Rivoluzione Francese e con la lotta di emancipazione politica, e che poi fu ostentato con vanto dagli stessi aderenti al movimento di riforma.

Attraverso l'analisi distinta dei romanzi di Robert Bage, Elizabeth Inchbald, Thomas Holcroft e William Godwin, nel suo libro Gary Kelly segue la parabola di questa stagione del romanzo inglese dal suo esordio al suo epilogo, distinguendo al suo interno tre fasi: la prima segnata in Inghilterra da un diffuso entusiasmo popolare per la caduta della Bastiglia e contraddistinta dalla produzione di romanzi in cui prevalgono toni ottimistici e profezie di una nuova

era di uguaglianza (*Man as He is, A Simple Story, Anna St. Ives*); la seconda corrispondente al periodo del 'Terrore' in Francia e all'ondata di repressione in Inghilterra (la sospensione dell'*Habeas Corpus*, i 'Treason Trials' a cui furono sottoposti Holcroft, Thelwall, Horne Tooke e altri, le deportazioni a Botany Bay ne furono l'espressione più tangibile) in cui gli attacchi verso la tirannia e l'oppressione si fanno sia pure indirettamente più insistenti, ma in cui il dogmatico ottimismo razionalistico nella perfettibilità dell'uomo comincia ad incrinarsi per adeguarsi ad una concezione dei rapporti sociali basati sulla funzione positiva di 'sympathy' e 'benevolence' (*Hermesprong: or Man as He is not, Nature and Art, Hugh Trevor, Things as They are, St. Leon*); la terza coincide con la sconfitta del movimento riformista, dove ad una profonda disillusione circa il potere della ragione di 'redimere' la società si accompagna una sorta di autocritica, per aver innestato un processo irreversibile di repressione autoritaria, con un'enfasi prevalente sulla crescita morale individuale e sul ritorno ai sentimenti e agli affetti familiari (*Bryan Perdue, Fleetwood*). Tale parabola segnerebbe, secondo Kelly, il passaggio del romanzo giacobino dalla fiducia illimitata in 'reason' all'adozione di 'sensitivity' e il suo approdo a motivi che anticipano il romanticismo.

Lo scarso interesse critico registrato finora intorno a questo momento della storia culturale inglese è da ascrivere probabilmente ad una discriminante 'estetica' la quale o ha selezionato al suo interno pochi campioni degni di figurare negli annali della letteratura, ignorando complessivamente l'estensione del fenomeno, oppure, operando secondo rigorosi modelli di genere, ha considerato la narrativa giacobina come mera fase contaminata, e a volte degenerata, del grande romanzo settecentesco, disconoscendole così insieme ad una autonomia strutturale anche una specificità tematica.

Con una metafora topografica, Raymond Williams nella sua recensione al libro di Kelly («The Fiction of Reform» sul *Times Literary Supplement* del 25 marzo 1977, p. 330) si chiede giustamente se la mancanza, nella storiografia letteraria, di una descrizione precisa ed esaustiva del romanzo che va dal 1770 al 1830, sia dovuta — con poche eccezioni — ad una configurazione obiettivamente piatta del suolo, o non sia invece imputabile ad una compressione della cartografia. E in effetti anche nei pochi casi in cui la mappa si fa più precisa (tanto per continuare nella metafora di Williams) i rilevamenti sono suggeriti, più che dai caratteri distintivi della zona in esame, da certe sue indubbie analogie con più note zone d'osservazione quali il romanzo sentimentale e il romanzo gotico. È indubbio infatti che il romanzo giacobino sia popolato da virtuosi eroi ed eroine e da corrotti malvagi, da riflessivi esseri perseguitati e da ciechi tiranni coinvolti in vicende che rimandano abbastanza automaticamente, oltre che ai loro più

autorevoli archetipi, a personaggi e situazioni di rito nella narrativa coeva.

Senza ignorare evidenti derivazioni — anzi utilizzandole per mostrarne, là dove emerge, la diversa funzionalità — lo studio di Kelly interviene dunque a colmare con una riflessione più prolungata, e con una documentazione aggiornata su manoscritti e documenti originali, uno spazio della cultura inglese senz'altro meritevole di una maggiore attenzione e in effetti, oggetto attualmente in Inghilterra di un rinnovato interesse.

Kelly dedica i paragrafi introduttivi del suo studio alla soluzione di problemi definitivi, precisando il significato e le forme che il giacobinismo assunse in Inghilterra, le relazioni che i romanzieri da lui trattati ebbero con un movimento che rimase fondamentalmente riformista (mantenendo come termine di paragone la Francia, l'autore suggerisce, come più plausibile, l'associazione con i Girondini), le caratteristiche del romanzo detto 'giacobino' e quindi il tipo di connessione fra letteratura e impegno politico che venne a crearsi, in maniera particolarmente accentuata, alla fine del Settecento.

R. Bage, E. Inchbald, Th. Holcroft e W. Godwin — è solo intorno a questi quattro nomi che Kelly concentra purtroppo il suo lavoro — non appartennero ad un unico sodalizio politico anche se tutti ebbero, in forme diverse, rapporti con quel giacobinismo organizzato che guardava alla Rivoluzione Francese come a una sorta di stimolo per far avanzare in Inghilterra la causa della riforma parlamentare e delle libertà politiche e civili e che aveva trovato forme associative nella London Corresponding Society, nella Society for Constitutional Information, nei circoli religiosi dissenzienti e in talune associazioni scientifiche come ad esempio la Lunar Society di Birmingham. Ma più che da un univoco atteggiamento nei confronti della politica attiva i narratori giacobini furono accomunati da medesime convinzioni etiche e filosofiche: fondamentale eguaglianza di tutti gli uomini, dipendenza del carattere e della personalità dell'individuo dalle condizioni dell'ambiente a lui circostante, insofferenza nei confronti della tirannia e dell'oppressione, fede nella forza della ragione, ottimismo storico di derivazione illuminista.

Comunque al di là delle credenze che li accomunarono, il fatto rilevante — che Kelly mette in evidenza (pp. 14-19) — rimane il tipo di rapporto che si stabilì fra le credenze stesse e la tecnica del romanzo; è infatti un intervento programmatico anche formale che conferisce una fisionomia precisa al romanzo giacobino, che si pose innanzitutto quale prima forma di opposizione alle degenerazioni estreme del filone sentimentale e gotico. Anche se il rifiuto espressamente dichiarato non servì ad evitare comunque l'adozione dei clichés propri di quei filoni (e le ragioni sono diverse), vale la pena enfatizzarne l'intenzionalità, citando brevemente dalla Pre-

fazione a *Alwyn* (1780) di Holcroft che può considerarsi il manifesto di questa stagione del romanzo inglese:

Novels have fallen into disrepute. Love-sick girls and boys are supposed to be the only persons capable of being amused by them: and while a poverty of style, a want of knowledge of the human heart, of men and manners; while a puny tale of love and misfortune, cross fathers, and unhappy children, unnatural rigour, and unaccountable reconciliation, without discrimination of character, without variety of incident, with but one set of phrases, one languid, inanimate description, with scarce a single ray of imagination to comfort the disconsolate reader, are their great characteristics, Novels shall continue to want admirers...

Ma ciò che caratterizza maggiormente da un punto di vista stilistico il tipo di romanzo in questione, è il fatto che l'assunto ideologico, di derivazione empirista, che considera il carattere dell'uomo come strettamente dipendente dall'ambiente a lui circostante, trova una sua raffigurazione strutturale, nel senso che, in qualità di principio unificante del materiale narrativo, tende a integrare perfettamente eventi, personaggi e loro psicologia. Infatti questo assunto, che (con mediazioni illuministiche) è poi alla base di tanta parte della critica alla società nella saggistica giacobina e radicale, diventa a un tempo la deduzione logica e necessaria della rappresentazione degli eventi ed è alla base dei modi della esistenza narrativa dei personaggi, dei loro tratti psicologici ed intellettuali, delle loro digressioni e delle loro enunciazioni ideologiche. Con la sola eccezione dei romanzi di Bage, tale ipotesi centrale costituisce, nella narrativa giacobina, il principio amalgamante e coordinatore degli elementi strutturali e delle prese di posizione dei personaggi e assume complessivamente, nella economia narrativa, una dimensione paradigmatica.

In una eccessiva ricerca di 'unity of design' (del resto comprensibile anche alla luce della elaborazione teorica primosettecentesca e dell'influsso per tanti versi determinante della tecnica narrativa di un Richardson), quasi che la stessa strutturazione della vicenda narrata debba avere il valore dimostrativo di una verità logica, sono insiti anche, però, i limiti ravvisabili nel romanzo giacobino, come ad esempio l'assenza di elementi che alimentino l'attenzione e l'interesse del lettore. Una contrapposizione un po' troppo rigida, inoltre, fra 'bene' e 'male', 'vizio' e 'virtù', 'errore' e 'verità', 'pregiudizio' e 'ragione', 'egoismo' e 'altruismo' vede i protagonisti impegnati in contrastanti atteggiamenti morali, in ruoli e repertori fissi, astratti e spesso implausibili. Rimane da osservare, infine, come in quasi tutti i romanzi, il trionfo finale degli oppressi sugli oppressori — o la loro riconciliazione — si trovi spesso in rapporto problematico con l'impianto rigorosamente simmetrico e consequenziale della vicenda complessiva; i finali, quasi sempre lieti, contraddicono infatti in termini ottimistici quella sorta di determinismo che caratterizza la nar-

razione e rendono troppo scoperta la lezione morale. Kelly che dedica buona parte del suo lavoro alla discussione attenta di questa caratteristica ricorrente, rapportandola peraltro alla situazione storica contemporanea, fa osservare, a proposito del lieto fine di *Hugh Trevor* di Holcroft, come questo poco si adattasse alla filosofia giacobina che, in base alla logica del potere condizionante della realtà sull'individuo, non poteva concepire un individuo felice e realizzato in una società non rigenerata (cfr. p. 166). L'epilogo di *Hugh Trevor* non poteva essere che pessimistico, così come tale sarebbe dovuto essere quello di *Caleb Williams* (ovvero *Things As They Are*); e tale effettivamente era nel manoscritto originale (Caleb Williams finisce pazzo e imprigionato e forse avvelenato dal suo oppressore, vittima dello 'stato di cose') prima che Godwin nella versione data alla stampa lo cambiasse con il finale ottimistico che conosciamo (Caleb riesce a far confessare in punto di morte il suo oppressore Falkland).

Risulta scarsamente delineato, nel libro di Kelly, quello che è da considerarsi l'altro polo del romanzo giacobino, ovvero l'uso del romanzo da parte di donne, quasi tutte autodidatte, per oggettivare in un processo di autochiarificazione — non sempre lucido — il proprio stato di soggezione reale e psicologica. L'unica eccezione è costituita da Elizabeth Inchbald, ma la scelta di privilegiare la sua opera a scapito di altre, più che dall'aderenza o meno della sua tematica ai problemi della condizione femminile o in genere ai *topoi* del romanzo giacobino (perché non anche Charlotte Smith con il suo *Desmond* allora!), sembra sia stata piuttosto dettata dai giudizi di merito di Kelly: nei romanzi della Inchbald andrebbero riconosciuti pregi letterari e una perizia nella tecnica del romanzo che, evitandole di scadere nella mera 'propaganda', farebbero di lei uno degli esponenti più degni della narrativa giacobina.

Poco spazio, dunque, in un libro che per tanti versi contribuisce utilmente a gettare una luce nuova su un periodo e un aspetto della narrativa inglese, è dedicato al romanzo giacobino scritto da donne che pure fecero sentire la loro presenza con una produzione senz'altro meno sistematica in termini di tecnica narrativa, ma sicuramente più stimolante per il modo in cui esse — nell'ambito di una comune lotta contro la tirannia — per la prima volta cercarono di dare, attraverso il romanzo, la loro accezione di autoritarismo e dipendenza, di affermare il proprio diritto alla istruzione e alla conoscenza e di confutare il concetto tradizionale di femminilità nelle sue idealizzate e celebrate espressioni letterarie. Continuando la nota requisitoria iniziata nella sua *Vindication of the Rights of Woman* (1790) contro l'immagine di donna distorta e fuorviante presente nella tradizione letteraria, Mary Wollstonecraft, ad esempio, mentre proponeva con *The Wrongs of Woman: or, Maria* (1798) una vicenda esemplare di oppressione e di ribellione femminile, osservava, nella Prefazione, come nella narrativa con-

temporanea alla donna venisse di fatto negata una fisionomia di essere umano e come nella sua statica e ideale perfezione il suo ruolo fosse, in termini sia strutturali che ideologici, del tutto ancillare al progresso e alla maturazione dell'eroe maschio.

Ma non è tanto l'assenza di Mary Wollstonecraft che qui va registrata. Meraviglia piuttosto, nel libro di Kelly, l'assenza di Charlotte Smith (del suo *Desmond* almeno), e ancor più di Helen Maria Williams e Mary Hays alle quali l'autore accenna solamente a tratti e la cui inclusione, invece, sarebbe servita ad avviare un discorso su opere di donne di cui si conosce ancora poco, anche per la mancanza in alcuni casi, di ristampe delle loro prime edizioni. Una discussione che non fosse stata la mera menzione dei romanzi di queste autrici, sarebbe anche servita, forse, a trovare una chiave di lettura diversa, o almeno più completa di quella in genere usata per classificare, nei pochi casi in cui la critica se ne è occupata più diffusamente, questo tipo di narrativa e a motivare quindi, come diversamente funzionale e non come meramente imitativa, l'assunzione di situazioni tipiche del filone sentimentale e gotico.

MARIA DEL SAPIO

C. PAGETTI, *La nuova battaglia dei libri. Il dibattito sul romanzo in Inghilterra alla fine dell'Ottocento*, Bari, Adriatica Editrice, 1977, 315 pp.

Com'è noto, l'ultimo ventennio del secolo scorso ha rappresentato per l'Inghilterra un momento di crisi sociale, ideologica e culturale che ha inevitabilmente coinvolto anche il romanzo come genere letterario. Intento di questo studio è, appunto,

quello di esaminare in dettaglio un periodo della storia culturale inglese che copre all'incirca gli ultimi due decenni del XIX secolo e in cui si sviluppò un ampio dibattito sull'arte del romanzo, la validità e il significato della sua tradizione, la necessità di un rinnovamento, la sua funzione in rapporto alla società inglese dell'epoca (p. 9).

Essendo i narratori stessi i protagonisti di tale dibattito, la ricerca è pertanto svolta su testimonianze dell'epoca (epistolari, articoli, conferenze e prefazioni ai romanzi), materiale ricco di prese di posizione e di pronunciamenti teorici. Gli autori esaminati comprendono sia alcuni grossi nomi dell'ultimo ventennio dell'Ottocento — Meredith, Hardy, Stevenson, Conrad, Wells — sia figure minori che hanno però dato un valido contributo in questo ambito — Moore, Gissing, W. Besant.

Dall'analisi qui condotta emerge che caratteristica comune di tutti questi scrittori è il privilegiare il momento della prassi rispetto a quello della teoria, nel senso di riferirsi all'esperienza quotidiana

dello scrivere piuttosto che alla speculazione estetica, com'era logico che accadesse data la loro attività di artisti e non di critici letterari.

Questo elemento di empirismo è presente nella maggior parte dei romanzieri trattati, ma nulla toglie alla validità delle loro affermazioni. Perciò, se James e Conrad si distinguono per la consapevolezza che mostrano nei confronti degli aspetti formali del romanzo e per l'alto livello di teorizzazione che seppero raggiungere in quel campo, altri, pur arrivando a formulazioni meno elaborate, intervengono utilmente nel dibattito in corso. Tutti, comunque, furono coscienti dei cambiamenti in atto dentro e fuori del romanzo, sia per quanto concerneva i meccanismi economici che regolavano l'industria culturale (Moore e Gissing, ad esempio, risentirono particolarmente degli effetti deleteri del sistema del « three-decker novel » e ne trattarono nei loro scritti), sia nell'ambito più specifico del metodo narrativo di caso in caso privilegiato (Stevenson fu il portabandiera della controrivoluzione 'romantica' degli anni '80 non soltanto sostenendo i postulati di un'estetica alternativa a quella propugnata dal naturalismo francese, ma adottando la formula del « romance » in gran parte della sua produzione).

Il libro di Pagetti si apre con un'analisi dei rapporti fra il romanzo e la società vittoriana. Prendendo come *turning point* il 1870 — un anno cruciale per l'Inghilterra sul piano politico-sociale (scoppio del conflitto franco-prussiano, espansione coloniale, questione irlandese, Forster's Education Act) — l'A. osserva come a questo periodo si possa far risalire l'inizio del processo di provincializzazione del romanzo inglese, la progressiva formazione di un più vasto pubblico di lettori e la nascita di un nuovo tipo di cultura di massa, con la conseguente, sempre più profonda frattura fra letteratura 'seria' e gusto popolare.

Nel I cap., « Romanzo e tradizione », si individuano i precedenti del dibattito che si sarebbe svolto nell'ultimo ventennio del secolo XIX. Pagetti non condivide il punto di vista di quei critici che, indicando in Henry James il primo letterato 'consapevole' di una tradizione, situano l'improvvisa comparsa di una teoria del romanzo in Inghilterra negli anni '80. Egli ritiene, invece, che

una consapevolezza teorica è rintracciabile, a ben vedere, praticamente in tutti i più grandi romanzieri inglesi (né potrebbe essere diversamente), risalendo, per non andare più indietro, a quel Diario che Robinson Crusoe, affranto e sfiduciato, decide di non scrivere sulla spiaggia dell'Isola della Disperazione, dove implicitamente Defoe mostra di avere presenti tutti i problemi della narrativa, come quello della selezione del materiale, della soggettività della realtà, la funzione peculiare dell'io narrante e così via (pp. 47-48).

È risaputo, inoltre, che nel '700 si era sviluppato intorno al romanzo un vivace dibattito basato sulla contrapposizione fra rap-

presentazione realistica e concezione narrativa idealizzante, teorizzata poi da Clara Reeve con la ben nota distinzione fra « novel » e « romance » in *Progress of Romance* (1785).

È dunque nell'800 che si ha una sorta d'interruzione di quella consapevolezza della dignità del romanzo come genere, dovuta con molta probabilità al maggior interesse mostrato dai romanzieri per una problematica rigorosamente sociale — che in qualche misura allontanava la loro attenzione dalle questioni formali — e al tipo d'influenza esercitata dal movimento evangelico e dalla filosofia utilitaristica, entrambi volti — pur nella loro diversità — a dare al nuovo pubblico dei lettori una letteratura edificante e didascalica, funzionale allo sviluppo di competenze prevalentemente tecnico-pratiche e tendente a soffocare ogni libera espressione della fantasia e della creatività intellettuale.

In questo quadro di generale indifferenza alla problematica teorica fanno eccezione alcuni scrittori, come Bulwer-Lytton, portatore di una concezione idealistica della funzione dell'arte — scriveva nel 1864 che « l'artista non cerca mai di rappresentare la verità positiva, ma l'immagine idealizzata della verità » (cit. a p. 51) — e convinto assertore della necessità di una consapevolezza estetica da parte del romanziere; e Trollope, il quale, a differenza di Bulwer-Lytton che enunciò principi di carattere generale, adottò un approccio molto più concreto e minuzioso ed espresse « la vocazione moralistica della narrativa medio-vittoriana, anche a livello teorico, ... una concezione largamente condivisa... non solo da critica e pubblico, ma anche dagli scrittori stessi » (p. 54).

Una simile funzione didascalica attribuiva al romanzo anche Mrs. Craik, la quale, però, in polemica con Trollope, proponeva una concezione meno prosaica dell'artista dal momento che — affermava in un volume d'ispirazione biografica pubblicato nel 1882 col titolo *Plain Speaking* — « il lavoro del romanziere non è esattamente uguale a quello del muratore e del fabbro... La vera letteratura è la combinazione di due cose — l'impulso allo scrivere e la conoscenza di come farlo » (cit. a p. 61).

Negli anni '80 si verifica in modo quasi inaspettato una messa in discussione sia di simili posizioni moraleggianti, sia del ruolo sociale del narratore medio-vittoriano. Quest'ultima contestazione coinvolse inevitabilmente anche Dickens, che divenne per gli scrittori dell'ultimo ventennio del secolo « una sorta di idolo negativo, un esempio da non seguire in pratica, come non erano da seguire le teorie espresse da Trollope nell'*Autobiography* » (p. 63). Il giudizio più severo fu quello di Henry James, iniziatore di quella tendenza all'interno della critica dickensiana che liquidava lo scrittore vittoriano come « il più grande dei romanzieri superficiali ». Questo processo di ridimensionamento di Dickens — esasperato da Arnold Bennett (che, paradossalmente, diventerà più tardi egli stesso bersaglio di una contestazione letteraria da parte della nuova gene-

razione degli scrittori del dopoguerra, primi fra tutti Virginia Woolf) e non condiviso da Gissing e Wells, legati sia pur in modo diverso alla tradizione dickensiana — era un sintomo del nuovo atteggiamento dei romanzieri nei confronti della tradizione narrativa inglese.

Dopo una sezione — « La voce dall'America » — dedicata al contributo americano al dibattito in corso in Inghilterra, nonché alla reazione inglese agli interventi e alle proposte che venivano da oltre oceano, si entra nel cuore del discorso con l'individuazione di alcuni temi — quali il nuovo romanzo realista, l'impegno sociale dello scrittore, il *revival* del « romance », l'adozione di tecniche alternative sperimentali — illustrati attraverso il contributo teorico di altrettanti romanzieri.

La rassegna comincia con la conferenza di Walter Besant, « The Art of Fiction », tenuta il 25 aprile 1884, che apriva ufficialmente la discussione pubblica su una serie di questioni teoriche concernenti la narrativa; questa iniziativa seguiva quella analoga intrapresa dallo stesso Besant l'anno precedente sempre nella direzione di riconoscere una dignità al mestiere dello scrittore: la fondazione della « Society of Authors » che nel 1892 contava già 870 soci. Mentre Besant affermava la necessità di inserire l'artista nel tessuto sociale della sua epoca, James negli stessi anni esprimeva l'esigenza di liberarlo da ogni tipo di condizionamento sociale; al richiamo alla tradizione del romanzo inglese, lo scrittore e critico americano, da poco stabilitosi in Inghilterra, opponeva sulle pagine del *Longman's Magazine* una concezione nuova del narrare in cui la ricerca formale avesse finalmente la meglio sulla preoccupazione meramente contenutistica di intendere la letteratura come strumento di istruzione o di trattenimento, secondo gli schemi della narrativa medio-vittoriana.

La consapevolezza di operare una frattura rispetto alla tradizione non fu solo di Henry James. Conrad, che attribuì all'atto della creazione artistica significati quasi religiosi, teorizzò la sua estraneità alla tradizione inglese col senso d'isolamento proprio della grande arte, e Stevenson che intrattenne un'interessante corrispondenza con James, in una lettera a lui diretta così espresse il senso d'incomprensione che s'accompagnava ad una simile posizione d'avanguardia:

« ... a causa della carenza di informazioni e di un interesse meditato nell'arte letteraria, quelli che tentano di praticarla con un proposito deliberato corrono il rischio di non trovare un'udienza adeguata... La gente pensa... che le situazioni sorprendenti, o un buon dialogo, si ottengono studiando la vita; non arriveranno mai a capire che sono preparati con un deliberato artificio e sottoleneati da faticose soppressioni » (cit. a p. 158).

Parole, queste, che rivelano l'esigenza avvertita nel tardo '800 a distinguere nettamente fra vita e arte, ponendo l'accento sull'ar-

tificio che è proprio della finzione letteraria, soggetta a leggi interne e autonome.

Pagetti dimostra come in modi diversi svolsero un'analoga funzione di rottura nei confronti del passato George Moore, che ebbe il merito d'introdurre in Inghilterra la conoscenza del romanzo naturalista francese sia attraverso traduzioni che assumendolo come modello nei suoi stessi primi contributi, e George Gissing, che fece una così lucida analisi della nuova situazione della narrativa e del giornalismo con l'avvento della letteratura di consumo.

Da questa accurata descrizione dello stato del dibattito sul romanzo negli anni '80-'90, emerge un dato che mi sembra essere il nodo cruciale dell'intera questione: la contraddizione fra il rifiuto di una tradizione che poneva al centro il 'contenuto' (intreccio, personaggi, storia) a favore di una maggiore attenzione per gli aspetti tecnici e formali, e l'adesione al metodo realista francese che veniva salutato come il mezzo per raggiungere una maggiore oggettività nel narrare ma al tempo stesso poneva l'esigenza di trattare problemi squisitamente 'sociali'.

Insomma, il problema dell'« arte per l'arte » viene affrontato e risolto in modi diversi e spesso contrastanti dai vari scrittori — che si trovano a sostenere posizioni di tipo ora impegnato ora evasivistico — proprio perché le categorie di impegno ed evasione riferite al romanzo non sempre, o non più, vengono a coincidere con la tradizionale distinzione fra narrativa d'argomento sociale (pensiamo agli « industrial novels » degli anni '40-'50) e narrativa popolare di genere sensazionale o fantastico (come i « penny-issue novels » pubblicati fra il 1830 e il 1850).

Molto convincenti su questo punto mi sembrano le parole con cui Pagetti chiude il suo saggio, concordando col punto di vista di R. Williams, per il quale la scelta fra arte come veicolo (posizione sostenuta da Wells) e arte autonoma (secondo James) non è affatto una scelta, bensì la testimonianza di un fallimento:

Intanto, nel primo decennio del nuovo secolo, il grande retaggio delle estetiche realiste che, all'inizio degli anni '80, avevano contribuito in modo decisivo all'apertura del dibattito si era dissolto, lasciando il posto al tanto più sottile realismo psicologico di James, all'impressionismo metafisico di Conrad, all'estetismo di Moore, alla negligente « discorsività » di Wells. Soprattutto, una tradizione all'inizio degli anni '80 ancora sostanzialmente omogenea e integrata nelle strutture mediovittoriane, si era pur sempre frantumata spalancando una frattura incolmabile tra l'artista « puro » e l'intellettuale alla ricerca di una precisa funzione sociale, trasmettendo alle generazioni successive i pericoli di una difficile alternativa (p. 306).

A conclusione della presentazione di questo libro, va detto che esso merita di essere segnalato non soltanto per la ricchezza del materiale su cui è stata svolta la ricerca, ma perché affronta per

la prima volta negli studi di anglistica in Italia un tema che anche in Inghilterra è stato toccato solo parzialmente o di riflesso da studiosi di storia della cultura britannica (fra i quali il già citato R. Williams di cui Pagetti riconosce esplicitamente l'influsso a livello e metodologico e ideologico), mentre nei termini intesi da questo saggio l'argomento mi risulta essere stato trattato finora unicamente da due importanti critici di lingua inglese, R. Stang, in *The Theory of the Novel in England 1850-1870* (1959), e K. Graham, in *English Criticism of the Novel 1865-1900* (1965).

MARIA TERESA CHIALANT

riassunti

L. ISOLDO, *The Confessions of Nat Turner di W. Styron. La polemica sul romanzo storico e il movimento nero degli anni '60*, XX, 1, pp. 7-41.

This article takes as its starting point a review and discussion of the main positions critics have taken on Styron's novel in the context of a most interesting and long-lasting debate. The first part of the essay questions the historical validity of Styron's message, applying Lukacs' criteria for the analysis of historical novels. In the second part, the author suggests the existence of a relationship between Styron's Nat Turner, protagonist of the novel, and Malcom X.

L. KROHA, *Lavinia: l'anti-Corinne di Giovanni Ruffini*, XX, 1, pp. 43-93.

Lavinia (1860), Ruffini's third novel, constitutes fundamentally an attack on the chauvinism and provinciality of the English middle class, which the author had personally experienced as an exile in London. However, in order not to undermine his own previous attempts at bridging the cultural gap between England and Italy (to create political support for Italian unity), Ruffini tempers this attack in two ways: firstly, by making it appear to be a specific criticism of the materialism and narrow-minded vulgarity of the new industrial bourgeoisie, thus echoing the sentiments of numerous English intellectuals of the period who were speaking out against the distortions brought on by the « new mechanical age »; secondly, by overtly reproducing many aspects of the plot of Mme. de Stael's famous novel, *Corinne ou l'Italie*, but in such a way as to counter her pessimistic view of the possibility of ever reconciling the British and Italian sensibilities. Ruffini in fact indicates the return to authentic bourgeois values as a possible common ground on which the two nations may meet.

F. BUFFONI, *Le favole di Oscar Wilde*, XX, 2, pp. 7-25.

The idea of « sacrifice » constitutes the unifying theme of the two books of fables by O. Wilde, *The House of Pomegranates* and *The Happy Prince and Other Tales*. In both collections sacrifice is

shown to be « socially » useless and its cathartic function to work only for the sufferer. The key to understand Wilde's notion of « sacrifice » is the sudden appearance of stigmata on the hands and feet of the child who has redeemed the selfish giant. The « sacrifice » allegory comes up again in a fully articulated and conscious form in his later *De Profundis. The Soul of Man under Socialism* offers further elements for the evaluation of the relationship between Wilde, the decadent intellectual, and the readers of his fables.

F. FERRARA, *Sesso e potere. Le truffe di Cleopatra*, XX, 2, pp. 27-80.

A biographical interpretation of Shakespeare's sonnets addressed to the Dark Lady throws new light on the inner meanings and deep structures of Cleopatra and Enobarbus, on their relationship and on the antecedents of their action, in *Antony and Cleopatra*. The whole play is therefore seen as a modern projection of the original myth revolving round two pivots: sex and power. Sex, the vital individual principle of all actions, is opposed to power, the deadly public element which stifles the life of men, and their strife is at the centre of the play and is the substance of the character of Antony. Cleopatra's use of sex as a trap for Antony's power is the mainspring of the first four acts of the play. In the fifth act, after Antony's death, Cleopatra's character undergoes a thorough change as she realizes that she has always been indissolubly tied to Antony.

G. MARINIELLO, *Il 'fantasma' di Robert Greene: un fenomeno letterario elisabettiano*, XX, 3, pp. 7-62.

This article deals with the significant literary phenomenon inspired by the death of the popular writer and dramatist Robert Greene. The analysis is based upon the posthumous works of the author, the pamphlets of the Harvey-Nashe controversy and a group of writings which revives Robert Greene through his 'ghost': H. Chettle's *Kind-Hartes Dreame*, B. Rich's *Greenes Newes*, the anonymous *Greenes Funeralls*, J. Dickenson's *Greene in Conceipt* and S. Rowlands' *Greenes Ghost Haunting Conie-catchers*. An examination of the 'Greene phenomenon' reveals both the organisational tendencies of Elizabethan publishing, that played a determining role in creating this literature, and the professional status of the writer, demonstrating the beginnings of the author's social acceptance.

P. PIERINI, *La teoria delle parti del discorso nell'Hermes di J. Harris*, XX, 3, pp. 63-83.

In the tradition of philosophical or universal grammar, *Hermes* (1751) by James Harris presents an original theory of the parts of speech, which are divided into three groups: substantives, attributives and accessories; the interjection is considered apart. In the course of the analysis Harris shows a great interest in the functioning of language whose structure does not exhaust itself in the mere utterance: each sentence is articulated in a deep level and a surface level. Furthermore he suggests the existence of two mechanisms belonging to the pragmatic area, such as performatives and presuppositions, and when dealing with the different types of sentences and the formation of tenses, he bases his linguistic study on an analysis of mental processes.

INDICE DELL'ANNATA XX (1977)

ARTICOLI E SAGGI

	n.	pag.
F. BUFFONI, <i>Le favole di Oscar Wilde</i>	2	7-25
F. FERRARA, <i>Sesso e potere. Le truffe di Cleopatra</i>	2	27-80
L. ISOLDO, <i>The Confessions of Nat Turner di W. Styron. La polemica sul romanzo storico e il movimento nero degli anni '60</i>	1	7-41
L. KROHA, <i>Lavinia: l'anti-Corinne di G. Ruffini</i>	1	43-93
G. MARINIELLO, <i>Il 'fantasma' di R. Greene: un fenomeno letterario elisabettiano</i>	3	7-62
P. PIERINI, <i>La teoria delle parti del discorso nell'Hermes di J. Harris</i>	3	63-83

INCONTRI E CONFRONTI

I. M. CHAMBERS, <i>Semiology, Intellectual Production and the British Conjuncture, 1956-1976</i>	1	97-144
--	---	--------

PROBLEMI DI DIDATTICA

A. ROMEO LAI, <i>The Language Laboratory in the Teaching of English</i>	1	147-155
S. LA RANA, <i>Note sulla semplificazione del materiale scritto</i>	2	83-127
M. T. SANNITI di BAJA, <i>L'abilità di scrittura nell'insegnamento dell'inglese come lingua straniera</i>	3	87-148
Z. STEINHAEUER, <i>Livelli di apprendimento della lingua straniera e loro rapporto con le attività di studio e la collocazione sociale</i>	2	129-158

RECENSIONI

P. ARNAUD, <i>Ann Radcliffe et le fantastique</i> (L. Di Michele)	3	151-158
R. COLLS, <i>The Collier's Rant. Song and Culture in the Industrial Village</i> (M. Vitale)	3	158-165
K. G. FIELDING & R. TARR (eds.), <i>Carlyle Past and Present. A Collection of New Essays</i> (L. Guadagno)	2	161-165

P. KEATING (ed.), <i>Into Unknown England 1866-1913</i> (M. T. Chialant)	2	165-172
G. KELLY, <i>The English Jacobin Novel 1780-1805</i> (M. Del Sapia)	3	165-170
J. B. KERN, <i>Dramatic Satire in the Age of Walpole 1720-1750</i> (L. Di Michele)	1	159-162
J. LOFTIS, <i>Sheridan and the Drama of Georgian England</i> (N. Morace)	2	173-178
C. PAGETTI, <i>La nuova battaglia dei libri. Il dibattito sul romanzo in Inghilterra alla fine dell'Ottocento</i> (M. T. Chialant)	3	170-175
A. PORTELLI, <i>Bianchi e neri nella letteratura americana</i> (L. Isoldo)	2	178-181
J. L. STYAN, <i>Drama, Stage and Audience</i> (M. Palermo Concolato)	1	166-170
J. A. SUTHERLAND, <i>Victorian Novelists and Publishers</i> (G. Albano)	2	182-186
G. THURLEY, <i>The Dickens Myth. Its Genesis and Structure</i> (M. T. Chialant)	1	162-165

INDIRIZZI DEI COLLABORATORI
AL PRESENTE FASCICOLO

MARIA TERESA CHIALANT - Anglistica - Istituto Universitario Orientale, Napoli

MARIA DEL SAPIO - Anglistica - Istituto Universitario Orientale, Napoli

LAURA DI MICHELE - Anglistica - Istituto Universitario Orientale, Napoli

GIULIANA MARINIELLO - Anglistica - Istituto Universitario Orientale, Napoli

PATRIZIA PIERINI - Istituto di Linguistica - Facoltà di Magistero, Roma

MARIA TERESA SANNITI di BAJA - Anglistica - Istituto Universitario Orientale, Napoli

MARINA VITALE - Anglistica - Istituto Universitario Orientale, Napoli