

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

**anglistica**

direttore, Fernando Ferrara

---

COMITATO DI REDAZIONE

Lidia Curti, Laura Di Michele, Fernando Ferrara e Marina Vitale  
*Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.*

XXXII, 2

1989

---

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

- Wanda Balzano, *Voce e scrittura allo specchio in How  
It Is di Samuel Beckett* . . . . . pag. 7
- Maria Pia Granato, *Musica e Masque in A Midsummer  
Night's Dream* . . . . . » 31
- Concetta Landolfi e Maria Teresa Sanniti di Baja, *Fun-  
zione testuale dell'articolo definito the* . . . . . » 55

INCONTRI E CONFRONTI

- Ciro De Rosa, Patrizio Giordano, Leonardo Ragozzino,  
Mario G. Rossi, *L'Irlanda al di là del mito* . . . . . » 105

RECENSIONI

- J. Collins, *Uncommon Cultures*, London, Routledge, 1989,  
157 pp. (Annamaria Morelli) . . . . . » 137
- Lilla Maria Crisafulli Jones e Vita Fortunati (a cura di),  
*Ritratto dell'artista come donna*, Urbino, Quattro-  
venti, 1988, 206 pp. (Marina Lops) . . . . . » 140

AION

anglistica

# ANNALI

XXXII, 2

## anglistica

NAPOLI 1989

La preminenza di Beckett come padre e matrice della più significativa contemporaneità è un dato oramai indiscutibile. Il nostro tempo si riconosce più che mai nella scrittura di questo maestro e testimonia tale debito sia attraverso l'indagine critica - come questa, attenta alle forme ma non solo alle forme, di Wanda Balzano - sia attraverso molteplici imitazioni o derivazioni.

Dell'altro grande padre del teatro e della letteratura inglese, quasi tutto, oramai, è stato detto. Eppure lo studio di Maria Pia Granato propone al nostro interesse quegli aspetti musicali e coreografici della sua opera che ne sono una componente spesso essenziale alquanto sottovalutata, specie in Italia.

La ricerca linguistica nel campo dell'inglese ha sviluppato in Italia una oramai solida tradizione con connotati riconoscibili e apprezzabili. Lo studio dedicato da Concetta Landolfi e da M. Teresa Sanniti di Baja alla funzione testuale dell'articolo definito è valido esempio del valido livello di specializzazione e dello spessore culturale di tali ricerche.

La decostruzione del 'mito dell'Irlanda' è al centro della ricerca svolta dagli studenti De Rosa, Giordano, Ragozzino e Rossi nell'articolo dedicato allo studio della formazione dell'identità nazionale in Irlanda.

VOCE E SCRITTURA ALLO SPECCHIO  
IN  
HOW IT IS DI SAMUEL BECKETT

di  
Wanda Balzano  
(Napoli)

*How It Is*, pubblicato per la prima volta in inglese nel 1964, a tre anni di distanza dalla versione originale in francese, non è un testo appartenente a un genere identificabile, poiché offre infinite possibilità di lettura. In copertina, sotto il titolo — in questo spazio che non appartiene né al titolo, né al sottotitolo, né al corpo dell'opera — Samuel Beckett non ha designato la categoria in cui questo testo si inscriverebbe. Sconvolgendo le tassonomiche certezze della classificazione dei generi, non risponde a nessuna legge, e non è assimilabile a nessuna categoria: il testo sfida e trasgredisce la nozione stessa di genere. *How It Is* è soprattutto un'opera che, riassumendo parodicamente tutti gli stili e i generi tradizionali, ne infrange i codici per nominare una realtà nuova, fatta di vuoti e di frammenti, di silenzi e tintinnii.

« Come è? » sembra chiedere il testo a sé stesso e, poiché nel corso della scrittura quest'enigma non viene sciolto, la presunta interrogazione, di carattere puramente retorico, si trasforma in un gioco di tracce che rinvia a un senso metonimico, a una *mise en abîme* del testo stesso, e cioè un interrogarsi della scrittura sulla sua possibilità o impossibilità formale. La scansione in versetti di media lunghezza (ma talvolta anche di un solo rigo) raggruppati insieme, e divisi tra loro da un semplice spazio bianco, rappresenta un espediente stilistico assai efficace per suggerire che si tratta di un racconto recitato da una voce tra un respiro e l'altro: « when the panting stops » (*pas-*

*sim*); una voce che, condensandosi sulla pagina, cerca di « dirsi », spinta dal gioco, dall'ironia e, in special modo, dal desiderio. Le parole infatti si dispongono sul bianco della pagina spaziandosi, in un flusso continuo di inchostro che zampilla fuori irruente e debordante come nel sogno:

sea beneath the moon harbour-mouth after the sun the moon  
always light day and night little heap in the stern it's me all  
those I see are me all ages the current carries me out the awaited  
ebb I'm looking for an isle home at last drop never move again  
a little turn at evening to the sea-shore seawords then back drop  
sleep wake in the silence eyes that dare open stay open live old  
dream on crabs kelp (p. 94)<sup>1</sup>.

Tale *divertissement* stilistico e formale è reso più evidente dal fatto che la punteggiatura manca e, spesso, persino le congiunzioni, gli articoli e i verbi principali. La sintassi è abolita: il linguaggio è degrammaticalizzato, continuamente trasgredito. Vigé l'anarchia. A questo stadio, il nero della scrittura sembra allora mescolarsi al bianco della pagina, sciogliendosi liberamente in un impasto grigio, melmoso, verso una forma entropica di scrittura. Non c'è ordine o gerarchia che tenga; da un lato, l'espressione fonica vale quanto quella grafica, dall'altro, il concetto di ripetizione e di autenticità, tradizionalmente in contrasto, qui si equivalgono. Ed entrambi questi rapporti paritetici (voce-scrittura, ripetizione-origine) per la loro insistenza danno forma, incrociandosi, alla cornice strutturale più evidente del racconto, sintomo di una volontà metanarrativa.

Al di là di tutte le interpretazioni misoneistiche, talvolta di stampo esistenzialista, che danno una lettura tetra e desolata dell'universo narrativo beckettiano, qui la comprensione del testo viene riscattata a favore di una visione giocosa e performativa, tipica della postmodernità; ed è appunto in questa direzione che vanno orientati gli

<sup>1</sup> Tutte le successive citazioni da *How It Is* saranno tratte dalla John Calder Edition (1977).

sforzi per dare una lettura libera e magari anche un po' spregiudicata di un testo che, sin dall'inizio, ha meritato l'appellativo di antiromanzo.

#### *Ripetizione e differenza: variazioni sul tema*

La forza segreta di *How It Is* consiste nello spazio enigmatico della ripetizione: nel regno narrativo della tautologia, la voce « dice » il modo in cui era quando è stata scritta, e la scrittura ne rispecchia a sua volta lo sforzo. Voce e scrittura (come dire Eco e Narciso) equivalgono alle forme della narrazione e, in quanto tali, si presentano qui ridondanti: l'una è il riflesso dell'altra, la ri-pete, richiamandola all'infinito (*petere* = richiedere, reclamare, desiderare). Palinodiando il mito, *How It Is* merita d'esser letto come una *surenchère* amorosa delle forme: come la ninfa Eco, presa da passione per Narciso, ne rilanciava le parole sulle ali del vento (« this voice these voices as if borne on all the winds but not a breath another antiquity » p. 114), così la dimensione orale di questo testo ripete, *ama* la dimensione scritta, con uno scambio continuo tra l'una e l'altra.

Silente fantasticheria, il più puro dei *jeux d'esprit*, *How It Is* è l'effetto di una contraddizione manifesta poiché, pur rappresentando il passo estremo compiuto da Beckett dopo *The Unnamable* nella ricerca di forme espressive sempre più scarse ed essenziali, si fonda su strutture ricorsive che, girando in tondo, non fanno che rafforzare — invece che distruggere — la sua garanzia ontologica. Nella fattispecie, in tutte e tre le sezioni del libro la *ripetizione* è una dimensione centrale per linguaggio, struttura e trama, mentre l'*originalità* è palesemente respinta dalla voce narrante che, sin dall'inizio, afferma che la sua è soltanto una citazione: « I say it as I hear it » (p. 7). In questo modo la voce, marionetta di un ventriloquo diacronico, confessa apertamente di ripetere il discorso di qualcun altro (presumibilmente l'autore) di cui, peraltro, non conosce nulla. Frasi inconsulte, frantumate ed

interrotte assalgono la sua bocca reiterando, fino all'esasperazione, parole o spezzoni di frasi come 'again', 'present formulation', 'good moments', 'vast stretch of time', 'vast tracts of time', 'something wrong there'... Tale voce, connotata come « the quiver of the lower face » (p. 48), un tremito nella parte inferiore del volto, appartiene a un narratore itinerante che, procedendo a tappe in una malta di fango e provvisto di un sacco contenente scatolette e di un apriscatole, mormora il racconto della sua vita ripetendo le stesse frasi che non significano niente, nell'appassionato tentativo di ricreare suoni, odori, sapori e colori che gli tengano compagnia durante il viaggio. L'esigenza di continuare a parlare, di ripetere la parola già detta, riflette l'intenzione di assordare il silenzio per riempire il vuoto di una solitudine sempre più incalzante. Di qui la necessità dello *speaker*, Bom, di crearsi una figura con cui interagire, quasi un sosia che possa rafforzare quel baluardo ontologico contro la scomparsa del suo io. L'incontro con questo doppiante, di nome Pim, è di tipo violento: nella seconda parte, infatti, Pim viene tormentato da Bom mediante pugni, graffi ed incisioni praticate con le unghie e l'apriscatole, nella vana pretesa di instaurare una parvenza di comunicazione. Nella terza parte, poi, Bom verrà abbandonato dalla sua vittima per essere allo stesso modo brutalizzato da altri carnefici i quali si alterneranno reiteratamente sulla sua schiena. Nelle sezioni successive ipotizzate nel corso del testo i ruoli si avvicenderanno, ma le parole estorte, citazioni di una vita « ill-said ill-heard ill-recaptured ill-murmured in the mud » (p. 7), saranno sempre le stesse, dall'inizio del libro:

these words of those for whom and under whom and all about the earth turns and all turns these words here again days nights years seasons that family (p. 18)

fino alla fine:

all these words I repeat I quote on victims tormentors confidences repeat quote I and the others all these words too strong

I say it again as I hear it again murmur it again to the mud infinitum alone commensurate with us (p. 130).

È sempre lo stesso mormorio, « this old tale » (p. 115), fluente, senza iati, come una sola parola senza fine e perciò senza significato, che tuttavia può ancora garantire la vita: malgrado l'opera sembri votata al suo azzeramento, le strutture ricorsive ne perpetuano l'esistenza: a mano a mano che si procede nella lettura, si corrobora sempre più la sensazione di trovarsi al cospetto di un'opera-palinesesto che si ri-scrive, ri-legge e ri-ode di continuo, ad un ritmo frenetico e convulso.

Come testimonia Steven Connor nel suo recente lavoro sulla serialità beckettiana, i sussulti del ritorno e della serialità costituiscono al giorno d'oggi, nella fase di « fine della storia » che stiamo vivendo, una condizione pressoché universale:

The principle of repetition seems to have acquired a particular power in the cultural era we have come to know as the 'postmodern'; in painting, writing and film, the modernist imperative to 'make it new' has been superseded by a desire to recirculate the old or the already known, if only in the attempt to subvert the grounds of familiar knowledge (Connor, 1988, p. 2).

Inevitabilmente, l'idea di **ripetizione** si accompagna all'esistenza di un **originale** che nella metafisica della presenza si fa risalire all'Essere come fondamento, a un pensiero della purezza e della centralità — valore autentico e preminente. Ciò nondimeno, in un mondo ontologicamente « debole »<sup>2</sup> in cui le nozioni metafisiche di soggetto e oggetto, di realtà e di verità-fondamento perdono di peso, la ripetizione, che è uno dei principî portanti della scrittura beckettiana, non deve essere considerata come subordinata e parassitaria rispetto all'idea dell'originale, ma in un rapporto di mutua dipendenza con essa.

<sup>2</sup> L'aggettivo è qui preso in prestito dal cosiddetto 'pensiero debole'. In un mondo dalla realtà « alleggerita », i 'debolisti' propongono strategie filosofiche in contrasto con l'ideologia 'forte' della metafisica logocentrica (Cfr. Vattimo, 1985).

Generalmente, la ripetizione cerca di eliminare qualsiasi traccia di differenza tra sé e il suo originale, ma nel canone beckettiano questo tentativo non riesce del tutto poiché un'inav/vertibile differenza si pone in circolo: allora, tra il libro e il libro è penetrato qualcosa — lo spazio neutro della successione, la sospensione dell'intervallo. Nel movimento di questo succedersi, nel *ritornare* del libro si apre un'ellissi; eppure, malgrado questa impercettibile differenza, il libro è sempre il libro, identico a sé<sup>3</sup>.

— Replica, originale, replica, originale...

Così intese, originé e ripetizione vanno considerate come momenti di un incessante processo di definizione e ridefinizione reciproca, secondo la logica ricorsiva dei moderni frattali, luminose immagini iridescenti che ripetono all'infinito straordinarie combinazioni di colori. Similmente, *How It Is* si configura come un frattale tendenzialmente monocromatico i cui effetti luministici variano secondo uno spettro di tonalità che va dal bianco al nero. Come il frattale si autodefinisce secondo un principio interno di ripetizione determinato dalla casualità, così la scrittura beckettiana fluisce ininterrottamente, derivando dalla sua architettura geometrie sempre nuove. Muovendosi sull'asse della « ripetizione differente » (cfr. Deleuze, 1968), Samuel Beckett suggerisce una nuova idea di serialità che affranca il pensiero della differenza dall'ese-crata metafisica della presenza: nella **ripetizione** non si è mai due volte sé stessi, e nella **differenza** si riprende lo Stesso, ma variandolo nell'atto della ripresa. Se la ripetizione differisce, la differenza si ripete. *How It Is* ce lo ricorda in tutti i toni, soddisfacendo, contro le pre-

<sup>3</sup> « Qualcosa di invisibile manca nella grammatica di questa ripetizione. Poiché questa mancanza è invisibile e indeterminabile, [...] non si è spostato nulla. E tuttavia il senso è alterato da questa mancanza. Ripetuta, la stessa riga non è più esattamente la stessa, l'anello non ha più lo stesso centro, l'origine si è spostata. Qualcosa manca perché il cerchio sia perfetto. Ma nell' "Ελληνισμός, attraverso il semplice sdoppiamento del percorso, la sollecitazione della chiusura, la rottura della riga, il libro si è lasciato pensare come tale. » (Derrida, 1971, p. 379).

tese dell'invincibile unità, l'esigenza dell'incessante, del discontinuo e della ripetizione:

Ciò che è stato detto una volta non solo continua a essere detto, ma ricomincia sempre, e non solo ricomincia ma ci impone l'idea di non esser mai veramente cominciato, poiché già all'inizio comincia col ricominciare, distruggendo così il mito dell'iniziale o dell'originale (a cui restiamo sconsideratamente soggetti) e legando la parola al moto neutro di ciò che non ha inizio né fine; l'incessante, l'interminabile (Blanchot, 1977, pp. 456-7).

Sulle tracce dell'itinerario freudiano rivisitato da Deleuze, il principio di piacere qui è prodotto dalla coazione a ripetere, altalenante fra pulsioni di vita e pulsioni di morte; il principio di piacere è la ripetizione<sup>4</sup>. La morte inoltre non è intesa come una mera assenza di vita, ma piuttosto come il luogo non-luogo in cui vita e morte, differenza e ripetizione sono concentrate e problematizzate: da una parte il testo è votato alla morte ma, dall'altra, si aggrappa con forza alla vita. Ne è un esempio l'ultima frase della versione francese, « comment c'est » (omonima del titolo), il cui suono si confonde con *commencer*, infinito del verbo 'cominciare'. La fine del libro è dunque un inizio: ritornando alle prime parole, il testo non fa che ripetere sé stesso, ripristinando la vita, in un'infinita circolazione. Nella prospettiva di una poetica della citazione o della ripetizione differente, si apre la possibilità di un universo a enne dimensioni in cui non ha più senso la ricerca di un'autenticità esistenziale: gli stereotipi si confondono con gli archetipi e a questo punto non ha nemmeno più importanza stabilire una provenienza purché, come nel gioco 'delle figurine'<sup>5</sup>, un racconto abbia luogo.

<sup>4</sup> Il dispiacere è coinvolto alla stessa maniera nella coazione a ripetere; il gioco 'fort/da', descritto da Freud all'inizio di *Al di là del principio di piacere*, ne costituisce la diretta esemplificazione.

<sup>5</sup> Renato Barilli nel suo libro *Tra presenza e assenza* (1981) paragona la poetica della citazione al giocare alle figurine, che consiste nel darsi a « rovistare nella spazzatura, o a sognare, a fantasticare partendo dalle venature del legno di una porta, o da una

Un racconto in cui ad eccezione del buio e del fango tutto si ripete in maniera discontinua, persino la voce:

and that here in truth all discontinuous journey images torment even solitude part three when a voice speaks then stops a few scraps then nothing more save the dark the mud all discontinuous save the dark the mud (p. 137).

La voce, inoltre, si confonde con la sua eco o si disperde in un coro di fonti sonore riprodotte tecnicamente: polarizzando l'attenzione sui megafoni o sulle registrazioni in ebanite, Beckett presenta il significante sonoro nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, passando dai *media* abituali della comunicazione tradizionale (voce e scrittura) a quelli che appartengono all'età del dominio della tecnica e dell'oblio dell'essere (megafono, magneto-fono, radio o televisione)<sup>6</sup>. Questa riproduzione del mormorio effimero prefigura una situazione che si ritroverà in *Krapp's Last Tape*:

this voice these voices no knowing not meaning a choir no no only one but quaqu meaning on all sides megaphones possibly technique something wrong there (p. 115)

unless recordings on ebonite or suchlike a whole life generations on ebonite [...] (p. 115).

Ma è soprattutto l'azione ad essere eternamente scandita da un'uguale e diversa alternanza, alla velocità di una giostra impazzita: colui che tortura viene a sua volta torturato, diventando egli stesso vittima. Così, sulla scena della violenta rappresentazione si avvicendano ora Pim ora Bom, scambiandosi il ruolo di soggetto e oggetto, di sadico e di masochista:

vetrinetta di ninnoli cinesi, o dal velo di polvere steso su un tavolo » (p. 260).

<sup>6</sup> L'interesse di Samuel Beckett per la tematizzazione del *medium* e per le sue risorse funzionali appare centrale soprattutto nei lavori radiofonici e televisivi. La sua posizione teorica può quindi essere inquadrata, secondo quanto afferma Mario Costa (cfr. 1990), in una vera e propria estetica della comunicazione.

[...] so eternally now Bom now Pim something wrong there according as left or right north or south tormentor or victim these words too strong tormentor always of the same and victim always of the same [...] (p. 124)

anche se in verità potrebbe trattarsi di un unico stereotipo e la variazione verificarsi soltanto al livello nominale:

the same voice the same things nothing changing but the names [...] (p. 124).

Finanche i corpi dei due personaggi striscianti nel fango — ammesso che ne siano due — differiscono nella ripetizione: Pim è la replica del narratore, ma in scala ridotta: « I'm the taller », « he ends at my ankle two or three inches shorter than me I put it down to seniority » (p. 64).

La prosa di *How It Is*, come una grottesca cantilena, produce una melodia verbale ipnotizzante: gli echi, i rinvii e le ripetizioni alterate lampeggiano al ritmo di un effetto stroboscopico. I segnali verbali, ad esempio, si comprimono o si dilatano a seconda delle nostre aspettative, rallentando fin quasi alla stasi, ma poi invertendo la direzione verso una concitata « scissiparous frenzy » (p. 122) che, tradotta in formula matematica, diventa una specie di lucido calcolo infinitesimale:

victim of number 4 at A en route along AB tormentor of number 2 at B abandoned again but this time at B victim again of number 4 but this time at B en route again but this time along BA tormentor of number 2 again but this time at A and finally abandoned again at A and all set to begin again (p. 128).

I ritornelli fungono da segnali mnemonici che, giustapposti ad altre frasi, cambiano di significato:

an image too of this voice ten words fifteen words long silence ten words fifteen words long silence long solitude once without quaqu on all sides vast stretch of time then in me when the panting stops scraps (p. 138).

Le stesse frasi suonavano inizialmente in modo diverso: « ten words fifteen words » è infatti la versione



modificata del frequentissimo « ten yards fifteen yards » o « ten seconds fifteen seconds »; le iarde e i secondi che in un primo momento scandivano l'avanzata nel fango si trovano poi a scandire il processo letterario nel corso del suo stesso farsi.

La ripetizione differente, mascherandosi parodicamente, si produce anche allo specchio di sottili giochi verbali; nel corso del testo, uno di questi celebra la dissacrante intercambiabilità tra Dio e il cane:

DOG | GOD

mentre un altro mina l'individualità di Bom facendola coincidere con la pluralità della folla:

BOM | MOB

Come la metanarrativa contemporanea, la parodia è una forma di ripetizione che però accoglie in sé la differenza: pur conservando la norma, la rivitalizza differenziandosi<sup>7</sup>. Samuel Beckett, adoperando con grande maestria tali strategie ludiche, le ripropone come un ripensamento ironico e canzonatorio di certe forme già esperite.

Stabilito che sia il canovaccio che l'intreccio di *How It Is* (processo letterario e *factum*) si perpetuano incessantemente, la prima parte dovrà ripetersi necessariamente nella terza, e anche la seconda nella quarta, nella sesta, e così via. Il narratore, da una condizione di solitudine nella prima parte, trovando una sorta di compagnia nella

<sup>7</sup> Ripetizione e differenza sono aspetti tipici della parodia post-modernista. Linda Hutcheon ripetutamente afferma nei suoi scritti: « Parodic art both is a deviation from the norm and includes that norm within itself as backgrounded material » (1980, p. 50); « In postmodern parody [...] it is often ironic discontinuity that is revealed at the art of continuity, difference at the art of similarity (1985). Parody is a perfect postmodernist form in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies » (1988, p. 11).

seconda, torna nuovamente alla condizione iniziale (terza parte). Ma, dalla prima alla terza parte, qualcosa è cambiato: nel frattempo, una variazione è av/venuta: « part three there's another difference » (p. 27). Le due solitudini che incorniciano la sezione 'con Pim' presentano infatti una variazione di tono: la prima è quella di una persona che viaggia verso un'altra, mentre la seconda si riferisce a quella della stessa persona abbandonata dall'altra. **Variazioni sul tema** di questo genere sono tipiche della forma-sonata, dal caratteristico schema ternario (esposizione, svolgimento, ripresa dei due temi contrastanti e conclusione) sul quale si articola il primo movimento della sonata dagli ultimi decenni del XVIII secolo, e che può considerarsi l'equivalente musicale di *How It Is*. Nell'*esposizione*, infatti, vengono presentati i due temi fondamentali (solitudine di *Bom* che va verso *Pim*); nello *svolgimento* i due temi vengono elaborati in un fitto dialogo (interazione tra *Bom* e *Pim*); infine nella *ripresa*, che costituisce una variante dell'esposizione e che può essere ulteriormente sottolineata da una coda conclusiva, vengono rappresentati i due temi in una tonalità diversa da quella dell'esposizione (solitudine di *Bom* che è abbandonato da *Pim*).

## FORMA-SONATA

## HOW IT IS

Esposizione	Bom → Pim
Svolgimento	Bom ↔ Pim
Ripresa	Bom ← Pim
Coda conclusiva	. . . . .

Le solitudini ripetute nella prima e terza parte sono quindi uguali ma, allo stesso tempo, diverse. L'inutilità di rappresentare la quarta parte è dovuta al fatto che, se rappresentata, sarebbe comunque perfettamente uguale alla seconda:

loathing most understandable if it be kindly considered that the two solitudes that of the journey and that of the abandon differ appreciably and consequently merit separate treatment whereas the two couples that in which I figure in the north as tormentor

and that in which I figure in the south as victim compose the same spectacle exactly (p. 143).

Ancora più suggestiva è la proposta di studiare *How It Is* come un'opera seriale. Basandosi sulla ripetizione di frasi o espressioni variate su un unico soggetto, la sua tecnica compositiva è costruita infatti secondo l'organizzazione seriale della musica contemporanea: non ci sono sbalzi improvvisi né bruschi mutamenti, ma tutto si risolve in quell'impercettibile differenza, in quella sospensione dell'intervallo tra il fermarsi e il ripartire:

In the postmodern period however, we have a music whose changing sequence of events may depend upon no such rhythmic drive, goals, or points of culmination. In the most extreme cases it is simply *there*, between stopping and starting (Butler, 1980, p. 70).

È lì, in quel luogo Altro che si rifrange lo Stesso.

È in quello spazio ellittico, perturbante, nella superficie di rifrazione dello specchio, nel luogo di ripercussione della voce — in quel luogo parassiale di risonanza e rifrazione — che *How It Is*, cupidamente, **ritorna**.

#### *La ri-flessione delle forme*

In *How It Is* la metanarrazione — già presente nel titolo come promessa di intrattenimento formale — rappresenta un'altra forma di ripetizione assai complessa e problematica. La voce che parla e che « dice » *come* è scrivendo-si è quella dell'autore che, sopravvissuto all'annuncio della sua stessa morte, barthesianamente parlando, si con-fonde con la materia narrata. Non c'è dunque un vero narratore che imponga il suo punto di vista: come nel gioco delle scatole cinesi o degli specchi borge-siani, si produce una serie infinita di rinvii e di rimbalzi, per cui non è ben chiaro chi o che cosa scriva o *sia* scritto. Del resto non ha nessuna importanza chiedersi 'che cosa' l'opera voglia dire; piuttosto, l'interrogativo si sposta sul

'come' lo dice. Il fantasma della ripetizione ciclica ritorna: il contenuto rinvia alla forma e la forma al contenuto. Ciò che si racconta è quindi lo stesso raccontare, flettendo e ri-flettendo le forme prive di contenuto senza uno scopo preciso, soltanto perché, pirandellianamente, *così è (se vi pare)*.

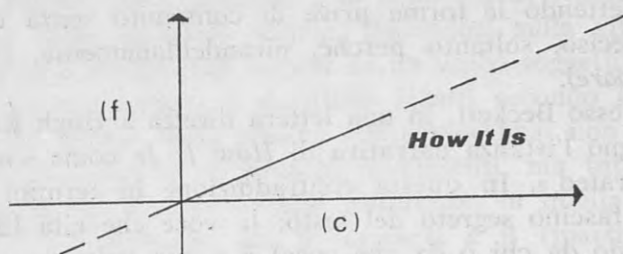
Lo stesso Beckett, in una lettera diretta a Hugh Kenner, designò l'istanza narrativa di *How It Is* come « narrator/narrated ». In questa contraddizione in termini si ri-vela il fascino segreto del testo: la voce che cita (non specificando da chi o da che cosa) è a sua volta narrata — e scritta. La voce si specchia nella sua scrittura e la scrittura riecheggia nella voce. Ogni tentativo di ricercare un'originalità diventa inutile: il narratore larva, ultimo superstite della nostra civiltà, chino sul cadavere del mondo occidentale che sta per rinascere sotto di lui, si nutre di sé stesso come il mitico Serpente Uroboros, intento a divorarsi la coda:

[...] it can be done a procession in a straight line with neither head nor tail in the dark the mud with all the various infinitudes that such a conception involves (p. 135).

Il discorso narrativo, di natura autofaga, si chiude perciò su sé stesso<sup>8</sup>. Alla scrittura di Beckett ben si confanno le parole che lui stesso adoperò per prendere le difese della scrittura di Joyce: « it is not about something: it is that something itself ». Come John Barth dice a proposito del racconto di Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", si tratta di « un paradigma o una metafora di sé; non solo la *forma* del racconto, ma il *fatto* del racconto è simbolico: il mezzo è il messaggio » (1984, p. 55). In termini più pratici, equivarrebbe a dire che la forma è il contenuto. Definito un sistema cartesiano f(forma) x c(contenuto), *How It Is* è perciò il luogo geometrico del piano

<sup>8</sup> Si rende inevitabile il parallelo con Borges: « Non potei pensare che a un volume ciclico, circolare: un volume la cui ultima pagina fosse identica alla prima, con la possibilità di continuare indefinitamente » (1984, pp. 697-8, vol. I).

in cui forma e contenuto assumono lo stesso valore (bisettrice del piano cartesiano).



Il racconto, scrittura della voce, è senza inizio né fine, senza contenuto e senza cornice. Tale struttura priva il testo di qualsiasi inizio e di qualsiasi decidibile bordo: come un 'racconto-cicogna'<sup>9</sup>, riproduce la struttura delle *babushka* russe. Cornice senza contenuto e contenuto senza cornice<sup>10</sup>. Il tema senza tema di *How It Is* è l'interrogarsi e il riflettere (sul)la possibilità o impossibilità del racconto — scritto e parlato. Bom, incidendo delle lettere maiuscole sulla schiena sanguinante di Pim, scrivendole cioè, cerca di provocare delle risposte verbali esaurienti, cerca di sapere come è la vita, la morte e lo stesso raccontare, ma la parola estorta è insensata, inutile, inconcludente. L'interrogarsi del libro, in questo modo, delude ogni possibile aspettativa perché non rivelerà mai *che cosa* è. Piuttosto, ritornerà di rimando al *come* iniziale. Alla domanda di Narciso Eco risponde in un parlare palinsesto che si fa e si disfa senza tregua chiamandosi e ri-chiamandosi da ogni parte. La letteratura, a questo stadio, scrive Foucault:

n'a plus alors qu'à se recourber dans un perpétuel retour sur soi, comme si son discours ne pouvait avoir pour contenu que

<sup>9</sup> L'espressione francese « contes de (à) la cigogne » vale comunemente a designare delle 'frottole', o 'fandonie'. R. Barthes lo usa in *S/Z* nell'accezione di 'racconto nel racconto' (cfr. 1981, p. 85).

<sup>10</sup> È il caso anche di un interessante libriccino di Blanchot che rappresenta il doppio strutturale di *How It Is: La folie du jour* (1980).

de dire sa propre forme: elle s'adresse à soi comme subjectivité écrivante, ou elle cherche à ressaisir, dans le mouvement qui la fait naître, l'essence de toute littérature; et ainsi tous ses fils convergent vers la pointe la plus fine — singulière, instantanée, et pourtant absolument universelle —, vers le simple acte d'écrire. Au moment où le langage, comme parole répandue, devient objet de connaissance, voilà qu'il réapparaît sous une modalité strictement opposée: silencieuse, précautionneuse déposition du mot sur la blancheur d'un papier, où il ne peut avoir ni sonorité ni interlocuteur, où il n'a rien à dire que soi, rien d'autre à faire que scintiller dans l'éclat de son être (1966, p. 313).

È così che *How It Is* appartiene alla narrativa dell'"azione"<sup>11</sup>: mostrando i suoi caratteri artificiali, fittizi ed arbitrari, è una forma che si autoproduce<sup>12</sup> e, autoproducendosi, si ama. Narciso si innamora dell'immagine che lui stesso ha generato. Addirittura, traslando il senso, si profila all'orizzonte la prospettiva di un incesto (la letteratura ama il frutto del suo seno) ma, per fortuna, la libido di *How It Is* non è poi così smodata. L'amore oggettuale espresso dal Realismo, diventa qui un autoerotismo: l'Es confluisce nell'Io<sup>13</sup>.

Nel rifarsi alle strutture ricorsive autoreferenziali<sup>14</sup>, a quella che viene da più parti indicata come 'metafiction', tale tipo di scrittura si iscrive nella forma astratta della letteratura. Le convenzioni letterarie secondo cui l'illu-

<sup>11</sup> Renato Barilli, in un *excursus* critico sullo sperimentalismo, distingue due atteggiamenti di fronte al romanzo: estatico e attivo. Più precisamente, l'ESTASI governerebbe il romanzo come un 'conoscere', un 'contemplare', mentre l'AZIONE indirizzerebbe il romanzo verso il suo stesso 'farsi' (Cfr. 1967). In verità tale tipologia, derridianamente discutibile, sembra assai vicina alla ormai antica divisione tra l'apollineo e il dionisiaco.

<sup>12</sup> Steven Kellman propone una felice definizione per tale tipo di scrittura, chiamandola « *self-begetting* ». (Cfr. 1980).

<sup>13</sup> Sulle orme di Freud e Lacan, si intende qui l'Es come il grande serbatoio della libido rivolta al sé, in un mondo Immaginario, e l'Io come istanza psichica — determinata dall'Ordine Simbolico — che indirizza le pulsioni fuori da sé.

<sup>14</sup> L'autoreferenzialità caratterizza anche quell'idea di 'meta-teatro' nata con l'*Amleto* shakespeariano e ampliata da Pirandello e da Beckett.

sione è sacra sono state infrante: tutto è permesso e, *in primis*, la consapevole presenza dell'autore nel testo; paradossalmente, quanto più è evidente la sua presenza, tanto più egli è assente. Dietro le parole: « I can efface myself behind my creature » (p. 58), non è difficile riconoscere la presenza di Samuel Beckett che peraltro appare a più riprese nel testo, come il soggetto di tanti piccoli medaglioni. In uno, in particolare, ritrae sé stesso nell'immagine di Krim, personaggio metanarrativo, con una penna a sfera a portata di mano, descrivendo la pratica di scrittura come un'attività vitale:

Krim too straight as a die at his stand ballpoint at the ready on the alert for the least never long idle if nothing I invent must keep busy otherwise death (p. 90).

Una serie di altri fenomeni si fa strada: l'aspetto fonico del linguaggio è portato all'asperazione, insieme con gli esperimenti tipografici ad esso legati; i livelli narrativi si confondono, significante e significato si identificano. Non c'è più ordine formale o tematico, per cui il libro non rimanda ad altro che a sé. Nel regno di questa infinita tautologia, l'opera *si* parla e *si* scrive. Come dice Mario Perniola a proposito di Beckett: « il libro è costantemente alla ricerca di sé stesso, anzi non è niente altro che questa ricerca stessa. Esso è contemporaneamente critica del romanzo ed esperimento di romanzo [...]. Il romanzo ha un solo argomento, sé stesso » (1966, p. 133). In questa sorta di paradosso si annida la natura narcisistica di una narrativa il cui processo è reso visibile ed autogamo. Il romanzo ha nutrito un ossessivo amore per sé guardandosi allo specchio, poi, proprio come Narciso, è entrato nella sua morte, continuando tuttavia a sopra(v)vivere in forme diverse.

Il mito è divenuto gioco e ripetizione.

Se la carta della pagina è la sorgente d'acqua e il testo è la sua immagine riflessa, allora in Eco si incarna quel processo verbale che va via via scomparendo tra le righe di *How It Is*. Un testo che rivendichi la sua autonomia per la capacità di autoprodursi non può però evitare

l'interazione di almeno due agenti congiunti della narrazione: il testo esiste come schermo riflettente che *sta tra* l'autore ed il lettore. Mentre l'autore scrive, sotto la sua penna, sotto il testo che compone, si forma inevitabilmente il ri-flesso del lettore che così diventa il doppio rovesciato dell'autore, colui che scrive con lui il testo, ma dall'altra parte dello specchio. La scrittura diviene pertanto un'operazione trasparente che implica l'esistenza di un lettore.

Cornice dentro cornice

Dietro il fangoso specchio d'inchiostro di queste pagine (« down in the mud »), c'è il mondo desolato di Pim, lo stesso Beckett, ed il suo libro; corrispondentemente, sopra (« above in the light ») ci siamo noi, noi (io stessa e chi mi legge) che « scriviamo » *questo* testo, nato dal riflesso speculare del primo. Ci accorgiamo allora che il rapporto tra il sopra e il sotto è del tutto arbitrario: probabilmente siamo noi « *scripteurs* » (sulla scia dello '*scriptible*' nel senso indicato da Barthes) ad essere immersi nella tetraggine fangosa e costretti a dire 'come è', mentre sopra di noi, al di là di queste pagine, c'è un mondo di luce sotto i cui raggi la finzione *vive*.

In questa prospettiva, quindi, non importa stabilire il sopra e il sotto: in un'epoca in cui le superfici hanno uguale importanza delle profondità, la fuga di specchi moltiplica le possibilità visive rifrangendole, senza che si possa mai scorgere un inizio e una fine. Come al cospetto de *Las Meninas* di Velázquez, lo sguardo è catturato in un infinito **ri-guardare**.

A questo punto, quindi, non ha nemmeno più senso stabilire se è l'autore ad essere il riflesso del lettore o viceversa, essendo entrambe le figure generate dallo specchio del desiderio — il desiderio della creazione. Sin dall'inizio di *How It Is*, la voce che si ode da ogni parte non è quella del narratore; piuttosto, sembra l'eco di una voce antica, quasi divina: « when the panting stops scraps of an ancient voice in me not mine » (p. 7). È la voce di colui che, con il suo soffio, ha animato la materia:

Il Signore formò l'uomo dal fango della terra, gli spirò in faccia il soffio della vita e l'uomo divenne persona vivente. (*Genesi*, II, 4-7).

Ma lo stesso Creatore che qui ha plasmato la materia romanzesca si sdoppia per autogenesi: « I see me on my face close my eyes not the blue the others at the back and see me » (p. 9). Se i penetranti occhi azzurri sono prevedibilmente quelli attraverso cui Beckett vede, a chi appartengono, dunque, gli altri occhi? Il pensiero vola subito al personaggio che si trova così a stretto contatto col suo autore, da condividere lo stesso spazio sulla pagina. La prima immagine, nel testo, è dedicata a questo incontro:

life in the light first image some creature or other I watched him after my fashion from afar through my spy-glass sidelong in mirrors through windows at night first image (p. 9).

Il personaggio diventa allora l'immagine speculare dell'autore ma, essendo qui abolita ogni gerarchia, si rimane sconcertati poiché, come dice il narratore alla fine di "Borges y yo", « no sé cuál de los dos escribe esta página » (Borges, 1984, p. 1168). Il sistema entra in cortocircuito: i livelli narrativi della struttura ontologica si sovrappongono, realtà e finzione, autore e personaggi si confondono<sup>15</sup>. A un certo punto, addirittura, l'autore è "pensato" dal perso-

<sup>15</sup> Secondo Eco, l'interazione tra autore e personaggi è solo un'illusione. Brian McHale riprende il suo discorso: « The penetration of the author into his fictional world is always, as Umberto Eco has put it, *trompe-l'oeil*: this "author" is as fictional as any other character. The ontological barrier between an author and the interior of his fictional world is absolute, impenetrable » (McHale, 1987, p. 215).

Il IV *Texte pour rien* di Beckett presenta in questi termini una rivendicazione dell'identità da parte del personaggio nei confronti dell'autore: « Mi fa parlare dicendo che non sono io, ammetterete che è grossa, mi fa dire che non sono io, io che non dico niente. Tutto questo è davvero grossolano. Se ancora mi attribuisse la terza persona, come alle altre sue chimere, ma no, vuole proprio me, per suo io ».

naggio proprio mentre lo sta disegnando: « Krim imagines I am drawing » (p. 92). I ruoli si scambiano di continuo evitando così false gerarchie; l'autore coincide di volta in volta con il narratore o con il personaggio, rendendo difficile stabilire chi, tra loro, abbia creato il testo. C'è poi chi aggira l'ostacolo, postulando l'esistenza di « a mind of the text » (Kawin, 1982, p. 32), quasi un'istanza autoriale neutra ed esterna al testo che funge da *deus ex machina*. Ma il D/IO che ha creato Pim a sua immagine e somiglianza è a sua volta una parodia, i cui testimoni caudatarî, Krim e Kram, ricordano i classici straccioni metafisici beckettiani (*krimkram* in tedesco significa spazzatura). Essi non fanno che riprodurre la strategia testuale: Kram, un orecchio altrimenti detto (« an ear like ours » p. 151), registra gli eventi e Krim, lo scriba, li annota sui suoi quaderni:

of an ancient voice ill-spoken ill-heard murmur ill some ancient scraps for Kram who listens Krim who notes or Kram alone one is enough Kram alone witness and scribe his lamps their light upon me Kram with me bending over me till the age-limit then his son his son's son so on (p. 145).

Anche i ruoli dello scriba e del testimone — autore e lettore — possono essere invertiti: « Krim to Kram roles reversed it's the mud » (p. 102). L'immagine si amplifica successivamente in una serie infinita di testimoni e scribi, intere generazioni che riproducono il miracolo della scrittura:

all alone and the witness bending over me name Kram bending over us father to son to grandson yes or no and the scribe name Krim generations of scribes keeping the record a little aloof sitting it's not said yes or no samples extracts (p. 88).

Il cerchio si dis/chiude in una circolazione infinita: la voce che mormora nel fango, ripetizione della voce autoriale, crea un mondo di osservatori che annotano i mormorii. Attraverso la finzione la scrittura si produce e ri-produce, come le *Mani che disegnano* nella celebre litografia di Maurits C. Escher. Non mancano i riferi-

menti diretti alla materialità della scrittura che av/viene nel corpo delle mani, tra i polpastrelli dell'indice e del pollice: « the hands what are the hands at when at rest difficult to see with thumb and index respectively pad of tip and outer face of second joint » (p. 37).

La scrittura di Beckett si presenta nei termini di in-te(g)razione di storia e discorso. L'« I », presente in *How It Is* come istanza del *discours*, non solo scivola verso lo « he » dell'*histoire* (« if they see me I am a monster of the solitudes he sees man for the first time » p. 14), ma si reifica nella narrazione: coincide, cioè, con la materia narrata<sup>16</sup>. A mano a mano che l'eco si assottiglia, si fa strada la parola scritta, silenziosa, s/oggetto del suo desiderio: lo « *scripteur* », bramando la sua stessa scrittura, sprofonda nei recessi abissali del testo, perpetuandosi in un processo di "infinizzazione". Più che di inganno ottico, si tratta di una *mise en abîme*: « un'immagine entro un pozzo infinitamente sprofondante, con rimpicciolimenti progressivi man mano che si scende nell'abisso » (Barilli, 1981, p. 286)<sup>17</sup>.

Ecco che allora il macrocosmo si specchia nel microcosmo:

it's the sack Pim left me without his sack he left his sack with me I left my sack with Bem I'll leave my sack with Bom I left Bem without my sack to go towards Pim it's the sack (p. 120)

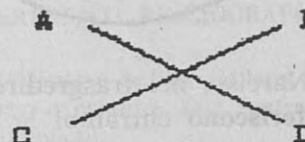
<sup>16</sup> Come indicato da Patricia Waugh (1984, p. 135), si tratta di un particolare livello di soggettività che prevede la presenza dell'autore solo nei termini della sua reale assenza. La cifra di questa attenta disamina è mutuata da Barthes, il cui libro *Roland Barthes par Roland Barthes* risulta essere un chiarissimo esempio di reificazione autoriale. In esso si legge: « Io stesso sono il mio simbolo, sono la storia che mi capita » (1980, p. 68).

<sup>17</sup> Altrove, nel testo di Barilli, la *mise en abîme* è definita come quell'« effetto di infinizzazione che si ottiene, per esempio, ponendo di fronte due obiettivi fotografici o due specchi e portandoli a riflettersi a vicenda » (p. 243).

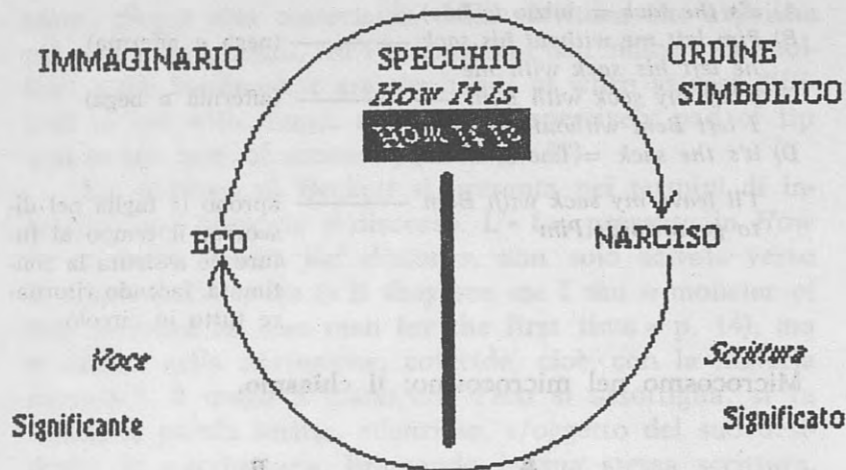
- A) *it's the sack* = inizio (e fine)  
 B) *Pim left me without his sack* ————— (nega e afferma)  
     *he left his sack with me*  
 C) *I left my sack with Bem* ————— (afferma e nega)  
     *I left Bem without my sack*  
 D) *it's the sack* = fine (e inizio)

*I'll leave my sack with Bom* ————— aprono la faglia nel discorso; il tempo al futuro ne assicura la continuità, facendo ritornare tutto in circolo.

Microcosmo nel microcosmo: il chiasmo.



*How It Is* esibisce le sue forme ri-flettendole, inebriandole di sé. Sulla base della distinzione lacaniana tra Immaginario e Ordine Simbolico, presieduta qui eccezionalmente da Eco e Narciso — personificazioni legendarie della voce e della scrittura — in *How It Is* si possono rintracciare delle corrispondenze amorose tra queste due forme: Eco, incarnazione della voce, pur inscrivendosi in un regno Immaginario di puri significanti sonori ed esplicando le sue funzioni nel campo uditivo, tenta di entrare nell'ordine del significato per farsi immagine essa stessa (« an image too of this voice » p. 138) e ricongiungersi alla scrittura. Ma Narciso respinge questo amore perché a sua volta attratto dalla propria immagine riflessa; eppure, involontariamente, le parole appassionate che rivolge ad essa rimbalzano indietro ad opera di Eco. Le pulsioni di Narciso tendono perciò ad iscriversi in un mondo Immaginario mentre Eco, da parte sua, anela all'inserimento nel Simbolico (la voce aspira all'ordine del codice scritto).



Così Eco e Narciso; nel trasgredire gli ordini di cui fanno parte, dif/feriscono entrambi le loro passioni: nessuno dei due nel mito riesce a congiungersi con l'oggetto del suo desiderio, e l'amore rimane inappagato: la passione di Eco non viene corrisposta, Narciso — desiderando Eros — ha sposato Thanatos...

Nel dedalo della svolta qualcosa è sfuggito, una dif/ferenza si è prodotta: tra la voce e la scrittura si è aperta una fessura. È penetrato uno specchio. Sull'onda della rifrazione continua, Eco insegue Narciso e Narciso ritorna in Eco; ma esiste un luogo in cui magicamente le due metà si congiungono, al di là del mito e della storia, della realtà e della finzione. Segretamente, silenziosamente, contravvenendo alle leggi della necessità e al principio di realtà, il loro incontro si realizza sulla superficie dello specchio. Una danza d'amore appassionata e sensuale che eccita le forme.

In tale prospettiva amorosa, il modo di abbordarsi della scrittura e della voce riflette quello tra uomini e donne: se il femminile privilegia un rapporto intersoggettivo, dall'altra parte, invece, si situa il desiderio di possesso (in questo caso autoreferente) del maschile<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> L'affermazione di Freud secondo cui il narcisismo si riscon-

*How It Is* è perciò il luogo in cui si realizza l'amore per la differenza, così come l'intende Luce Irigaray (cfr. 1990): un interscambio, una reciprocità tra passione e civiltà, femminile e maschile, Eco e Narciso, voce e scrittura...

Abbandonate al principio di piacere, le parole si fondono alle immagini appagando un millenario desiderio: tra aneliti e lusinghe, seduzioni e ritrosie, *How It Is*, opera ballerina e innamorata, sogna l'amore su uno specchio.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barilli, Renato 1967 *L'azione e l'estasi* (Milano, Feltrinelli).  
 —, 1981 *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna* (Milano, Bompiani).  
 Barth, John 1984 «La letteratura dell'esaurimento», in Carravetta e Spedicato (eds.), *Postmoderno e letteratura* (Milano, Bompiani), pp. 49-60.  
 Barthes, Roland 1980 *Barthes di Roland Barthes* (Torino, Einaudi). (*Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Editions du Seuil, 1975).  
 —, 1981 *S/Z* (Torino, Einaudi). (*S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970).  
 Blanchot, Maurice 1980 *La folie du jour* (Montpellier, Fata Morgana).  
 —, 1977 *L'infinito intrattenimento* (Torino, Einaudi). (*L'Entretien infini*, Paris, Gallimard 1969).  
 Borges, Jorge Luis 1984 *Tutte le opere* (Milano, Mondadori). (*Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1981), vol. I e II.  
 Butler, Christopher 1980 *After the Wake. An Essay on the Contemporary Avant-Garde* (Oxford, Clarendon Press).  
 Connor, Steven 1988 *Samuel Beckett. Repetition, Theory and Text* (Oxford, New York, Basil Blackwell).  
 Costa, Mario 1990 «Dalla scena al broadcasting: il caso di Samuel Beckett» (conferenza tenuta il 28 marzo 1990 in un convegno di studi all'Università di Salerno).

trerebbe soprattutto in persone di sesso femminile viene ampiamente smentita in un mondo in cui la logica dello stesso appartiene sempre più alla sfera maschile.

- Deleuze, 1968 *Différence et répétition* (Paris, Presses Universitaires de France). (*Differenza e ripetizione*, Bologna, Il Mulino, 1971).
- Derrida, Jacques 1971 *La scrittura e la differenza* (Torino, Einaudi). (*L'écriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil, 1967).
- Foucault, Michel 1966 *Les Mots et les Choses* (Paris, Gallimard).
- Hutcheon, Linda 1980 *Narcissistic Narrative* (London & New York, Methuen).
- , 1985 *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (London & New York, Methuen).
- , 1988 *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (London & New York, Routledge).
- Irigaray, Luce 1990 «L'amore tra passione e civiltà» (conferenza tenuta il 18 aprile a Latina).
- Kawin, Bruce F. 1982 *The Mind of the Novel* (Princeton, Princeton University Press).
- Kellman, Steven G. 1980 *The Self-begetting Novel* (London, The MacMillan Press).
- McHale, Brian 1987 *Postmodernist Fiction* (London, Methuen).
- Perniola, Mario 1966 *Il metaromanzo* (Milano, Silva).
- Vattimo, Gianni 1985 *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna* (Milano, Garzanti).
- Waugh, Patricia 1984 *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London & New York, Methuen).

MUSICA E MASQUE  
IN A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM

di  
Maria Pia Granato  
(Napoli)

L'età di Shakespeare fu per l'Inghilterra un periodo di grande fioritura artistica, certamente uno dei più splendidi dell'intera sua storia. In quegli anni, fra i regni di Elisabetta e di Giacomo, la musica inglese visse quella che è stata comunemente definita come la sua «golden age»: un'intera generazione di musicisti di altissimo livello diede origine ad un corpus di composizioni di qualità tale da poter competere con quelle dei più rinomati artisti contemporanei di scuola italiana e fiamminga.

La coincidenza cronologica fra l'età d'oro della musica e l'arco di tempo in cui si colloca la produzione teatrale di Shakespeare è pressoché perfetta: l'una si pone tra il 1588 e il 1620<sup>1</sup> e l'altra tra il 1590 e il 1613<sup>2</sup> circa. Una tale coincidenza non è certamente casuale, in quanto medesimi furono gli eventi storici e sociali, nonché le istanze

<sup>1</sup> La delimitazione entro date precise di un periodo culturale è sempre frutto di una generalizzazione ed è pertanto possibile che su uno stesso periodo vengano fornite indicazioni diverse. Ciò si verifica anche per quanto riguarda la 'golden age', a proposito della quale tuttavia le opinioni dei vari studiosi non divergono di molto. Per le date da me indicate si veda H. Raynor, *Music in England*, London, Hale 1980, p. 59.

<sup>2</sup> La cronologia dei drammi di Shakespeare è, come è noto, un problema tuttora aperto. Nel riportare le date qui riprodotte mi sono rifatta alle indicazioni cronologiche fornite a cura di F. Madan in appendice al volume *Shakespeare's Complete Works*, ed. by W. J. Craig, O.U.P., 1980. Dallo stesso volume sono anche tratte tutte le citazioni dai drammi shakespeariani.



culturali che portarono ad una così clamorosa fioritura artistica, ed è inoltre estremamente significativa dell'importantissimo rapporto, ormai ampiamente riconosciuto, esistente fra il teatro shakespeariano e la musica del suo tempo<sup>3</sup>.

Il teatro shakespeariano si presenta infatti ricco di indicazioni di carattere musicale, sia a livello di didascalie che a livello di riferimenti propriamente testuali. Ciò non vuol dire che Shakespeare abbia introdotto musica in gran quantità nella sua produzione. Chi si aspettasse di trovare continuamente momenti di carattere musicale nei testi resterebbe deluso<sup>4</sup>. Non nella quantità ma nella qualità drammaturgica della musica in Shakespeare è da ricercare la sua originalità, a testimonianza di un'intelligenza del mezzo musicale quale strumento di comunicazione teatrale che costituisce probabilmente un caso unico nell'ambito del teatro non prettamente musicale e che non può mancare di andare ad aggiungersi ai già numerosi aspetti del genio del grande drammaturgo inglese.

L'uso della musica che Shakespeare fa nei suoi plays è quanto mai vario e complesso. Da un lato si annoverano i numerosi interventi strumentali di carattere imitativo (*alarum, retreat, flourish, ecc.*)<sup>5</sup>, tendenti a riprodurre sulla

<sup>3</sup> Studi fondamentali sull'argomento sono: G. H. Cowing, *Music on the Shakespearian Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1913; J. H. Long, *Shakespeare's Use of Music*, Gainesville, The University of Florida Press, 1955-1962; J. S. Manifold, *Music in English Drama from Shakespeare to Purcell*, London, Rockliff Publishing Corp., 1956; E. W. Naylor, *Shakespeare and Music*, New York, E. P. Dutton and Co., 1931; R. Noble, *Shakespeare's Use of Song*, London, O.U.P., 1923; P. J. Seng, *The Vocal Songs in the Plays of Shakespeare*, Harvard U.P., 1968; J. Stevens, « Shakespeare and the Music of the Elizabethan Stage », in P. Hartnoll (ed.), *Shakespeare in Music*, London, Macmillan, 1967.

<sup>4</sup> A parte *A Midsummer Night's Dream, Twelfth Night, As You Like It, The Winter's Tale* e *The Tempest*, particolarmente ricche di musica, i plays non presentano in genere che pochi accertati interventi musicali, limitandosi spesso a marce o fanfare militari, soprattutto negli History Plays e nelle tragedie, e ad isolati songs o frammenti melodici sia vocali che strumentali solitamente di breve durata.

<sup>5</sup> « Alarums » (probabilmente dall'italiano 'all'arme'), « Charge »

scena i suoni della vita reale, sia che si riproducesse la normale prassi di corte sia che si riproponessero gli squilli dei trombettieri dell'esercito: immediatamente collegati dal pubblico elisabettiano all'immagine di battaglie o all'entrata in scena di re e altri personaggi d'alto lignaggio, questi brani musicali costituivano dei veri e propri segnali, con la precisa funzione di comunicare un'informazione<sup>6</sup>.

Accanto ad essi figurano le danze, ricorrenti normalmente in scene che prevedono la rappresentazione di una festa o di un ricevimento, non di rado di un masque<sup>7</sup>. Anche in questo caso si tratta generalmente di un'utilizzazione della musica che rientra nella resa realistica dell'episodio, senza altra funzione che quella di accompagnare i passi dei danzatori: dalle danze nel corso della festa in casa Capuleti (I, 4) fino a quelle che scandiscono il masque in onore di Enrico VIII (I, 4) gli esempi certo non mancano.

Sempre nell'ambito della musica strumentale, acquista un significato particolare quella che è stata efficacemente definita come « magic music »<sup>8</sup>, ovvero tutti quegli interventi musicali che sono da porre in relazione con un evento soprannaturale, in cui la musica risuona in quanto manifestazione di un potere superiore benevolo o comunque positivo, riconducendosi al concetto medievale e rinascimentale di « musica delle sfere », ben noto al pubblico

(« carica », « Retreat » ('ritirata'), « Parley » ('parlamento', 'tregua'), « Excursion » ('sortita'), in quanto riproduzioni di tamburi e fanfare militari, scandiscono i diversi momenti delle battaglie ricorrenti nelle tragedie e negli History Plays. « Flourish », « Sennet » e « Tucket », tutti riconducibili al significato generico di 'squilli di tromba' o 'fanfara', accompagnano l'ingresso e l'uscita di nobili personaggi. Vedi Naylor, cit., pp. 159-177, e Manifold, cit., pp. 23-31.

<sup>6</sup> S.D. « A retreat sounded »  
Prince: « The trumpet sounds retreat: the day is ours »  
(I Henry IV, V, 4, 163)

<sup>7</sup> Del masque e della funzione in esso svolta dalla musica si parla diffusamente in seguito.

<sup>8</sup> Vedi F. W. Sternfeld, « Shakespeare and Music », in K. Muir and Schoenbaum (eds.), *A New Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge, C.U.P., 1971, p. 158.

elisabettiano<sup>9</sup>. Episodi di tal genere sono alquanto frequenti in Shakespeare e li si ritrovano sin dai primi lavori anche se una maggiore incidenza è senz'altro riscontrabile nell'ultimo gruppo di drammi, i Romances, che non a caso risultano anche i più vicini al masque<sup>10</sup>.

Bisogna infine considerare la gran quantità di canzoni e frammenti di canzoni disseminati nei plays, in particolare nelle commedie e nei romances. Affidate a cantori di professione, introdotti nel dramma a questo solo scopo, o intonati dai protagonisti stessi della vicenda, i songs presentano una tale varietà di funzioni drammatiche in correlazione con le situazioni sceniche in cui sono posti, che ognuno di essi risulta da questo punto di vista un caso a sé, sempre in qualche modo diverso da qualunque altro. Si tratta talvolta di brevi interventi certamente privi di accompagnamento strumentale, tratti dal repertorio popolare, affidati a personaggi comici quali Falstaff<sup>11</sup>, Petrucchio<sup>12</sup>, o Sir Toby Belch e il suo degno compagno Sir Andrew Aguecheek<sup>13</sup>; più frequentemente siamo di fronte a delle vere e proprie esibizioni canore, richiedenti una voce quanto meno gradevole, che caratterizzano personaggi come Autolycus, Feste, Ariel, chiamati più volte ad esprimersi in musica, o Ophelia e Desdemona, il cui canto è limitato ad un unico, ma estremamente significativo episodio<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> Per 'musica delle sfere' si intendeva l'armonia permeante l'ordine dei cieli e degli elementi prodotta dal movimento dei corpi celesti. Questo concetto, derivato da Pitagora e presente in tutti i trattatisti medievali — Boezio la definisce 'musica mundana' — è estremamente comune nella letteratura rinascimentale e lo stesso Shakespeare vi ricorre di frequente, ad esempio in *The Merchant of Venice* (V,1,60-63), *Antony and Cleopatra* (V,2,84), *Twelfth Night* (III,1,115), *Pericles* (V,1,226).

<sup>10</sup> Paulina: « Music, awake her: strike! »  
S.D. « Music »  
« 'tis time; descend; be stone no more: approach ».  
(*The Winter's Tale*, V,3,99-100)

<sup>11</sup> *II Henry IV*, II,4.

<sup>12</sup> *The Taming of the Shrew*, IV,1.

<sup>13</sup> *Twelfth Night*, II,3.

<sup>14</sup> Rispettivamente in *Hamlet*, IV,5, e in *Othello*, IV,3.

Generalizzare è comunque impossibile perché, come si è detto, ogni song costituisce un caso a sé e merita un'analisi particolare, essendo tutti gli interventi della musica sempre estremamente funzionali alla situazione drammatica in cui hanno luogo e quindi imprescindibili da essa<sup>15</sup>.

Per quanto riguarda la musica originale, intendendo con ciò la musica che fu realmente eseguita durante le prime rappresentazioni, le nostre conoscenze sono purtroppo alquanto scarse. Infatti per buona parte dei songs come per tutti i brani strumentali compresi nei drammi shakespeariani non esiste alcuno spartito che possa esserne indicato con certezza quale musica originale. Tuttavia in alcuni casi, come ad esempio per « Tomorrow is Saint Valentine's day » in *Hamlet*<sup>16</sup>, sopravvive una melodia tradizionale, tramandata oralmente e quindi trascritta in epoca relativamente recente, che si vuole risalga ai tempi di Shakespeare; inoltre di un ristretto numero di songs possediamo le relative partiture, opera dei compositori T. Morley e R. Johnson, entrambi contemporanei di Shakespeare<sup>17</sup>.

In effetti il vero problema non è tanto scoprire la musica che Shakespeare realmente ascoltò o addirittura aveva in mente quando scrisse i suoi drammi, quanto conoscere il genere di musica che era richiesto in determinate occa-

<sup>15</sup> Si prenda ad esempio « Hark, hark the lark », il song eseguito da Cloten quale parte del suo corteggiamento ad Imogene in *Cymbeline* (II,3): quella che in un altro contesto sarebbe stata una leggiadra 'aubade', acquista qui un tono sinistro a causa del malefico intento che muove il perfido Cloten.

<sup>16</sup> IV,5,49-56 e 59-66.

<sup>17</sup> Di T. Morley sono « O mistress mine » (*Twelfth Night*, II,3), contenuta in versione solo strumentale in *The First Book of Consort Lessons*, 1611, e « It was a lover and his lass » (*As You Like It*, V,3), tratta da *The First Book of Ayres or Little Short Songs*, 1600. A R. Johnson sono attribuibili « Full fathom five » (*The Tempest*, I,2) e « Where the bee sucks » (*The Tempest*, V,1), conservate in due antichi manoscritti e nella raccolta *Cheerfull Ayres or Ballads* di J. Wilson, pubblicata nel 1660. Sulla discussa collaborazione fra Shakespeare e Morley, vedi E. Brennecke, *Shakespeare's Musical Collaboration with Morley*, PMLA, 54, pp. 139-152, e P. J. Seng, cit., pp. 97-100.

sioni e, attraverso analisi, ricerche e confronti cercare di risalire, per quanto possibile, a quella che avrebbe potuto essere la musica originale. Quel che conta, insomma, è rendere ai vari interventi musicali il tono, l'andamento, la sonorità che è loro propria, evitando così il rischio di falsare l'atmosfera di una scena e riconoscendo alla musica il ruolo che le compete nel dramma. In alcuni lavori, infatti, l'elemento musicale ha un peso così rilevante da contribuire in modo fondamentale al loro significato generale, fornendo talvolta una chiave di lettura determinante ai fini di un'esatta comprensione dell'opera.

Fra questi lavori rientra a buon diritto *A Midsummer Night's Dream*. Scritto probabilmente nel 1594 e appartenente pertanto alla prima fase, il dramma presenta un numero di momenti musicali inferiore a quello riscontrabile in altri lavori, quale ad esempio *Twelfth Night* e *The Tempest*. Tuttavia essi costituiscono elementi importantissimi nella struttura e nel significato generale della commedia. In particolare, essi rappresentano i più evidenti punti di contatto fra il dramma e lo spettacolo di corte, il masque, e più specificamente il masque elisabettiano, come vedremo, aspetto quest'ultimo che pone l'opera in una ottica drammatologica che non può essere sottovalutata se si desidera collocarla nella sua esatta dimensione spettacolare<sup>18</sup>.

Molti sono gli episodi del dramma in cui la musica è coinvolta nell'azione. Il primo è la canzone delle fate nella seconda scena del secondo atto. Una volta esposti i motivi che porteranno le due coppie di innamorati e il comico Bottom a vivere la loro straordinaria avventura nel corso del primo atto che ha sostanzialmente la funzione di un prologo, con il secondo atto la vicenda si sposta nel

<sup>18</sup> Il rapporto fra il teatro shakespeariano e il masque è stato sottolineato ed analizzato da diversi studiosi, ma essi si sono sempre soffermati sui romances, in cui più evidente ne è l'influenza. Almeno per quanto mi risulta, la relazione esistente fra *A Midsummer Night's Dream* e lo spettacolo di corte, per quanto riconosciuta (vedi J. Stevens, cit., p. 42), non è stata fatta mai oggetto di un'analoga adeguata analisi.

bosco e immediatamente il sogno inizia. Il regno incantato delle fate e dei folletti domina sin dalla prima battuta e a questa particolare atmosfera contribuisce grandemente l'unico ma significativo song<sup>19</sup> dell'intero atto, « You spotted snakes with double tongue »<sup>20</sup>. La musica originale non ci è stata tramandata, tuttavia dal linguaggio, dal soggetto e dalla struttura si comprende che si tratta di una canzone composta specificamente per il dramma e non dell'inserzione o adattamento di un brano già noto: è un « roundel », così come lo definisce la stessa Titania<sup>21</sup>, ovvero una danza a girotondo, ed è chiaramente una « lullaby », ossia una ninnananna, un tipo di canzone molto popolare a quel tempo<sup>22</sup>. È lecito supporre che il song fosse accompagnato dal classico « broken consort », cioè un gruppo di strumenti appartenenti a famiglie diverse, magari un liuto, una cittern, un paio di viole e flauti, sicuramente posto in una posizione tale da risultare nascosto agli occhi del pubblico, rafforzando così la suggestione dell'evento magico, come era normale consuetudine sulla scena elisabettiana<sup>23</sup>.

Il successivo intervento della musica è costituito dai due frammenti di canzone eseguiti da Bottom nella prima scena del terzo atto<sup>24</sup>. Il comico tessitore ha creato il terrore fra i suoi compagni, e, convinto che gli si stia facendo uno scherzo, cerca di dimostrare cantando di non essere affatto spaventato. La sua canzone è sicuramente

<sup>19</sup> Vi sono altri brani, in quest'atto come altrove, che si presterebbero facilmente ad una versione musicale, anche se non sono indicati come 'songs'. Vedi a tale proposito R. Noble, cit., pp. 49-59.

<sup>20</sup> Versi 9-24.

<sup>21</sup> II, 2, 21.

<sup>22</sup> Interessante è la versione datata da J. H. Long (cit., pp. 86-87), che ha adattato ai versi una melodia tratta da una ninnananna contenuta in *Pavans, Galliards, Almans and other short Aeirs* di Antony Holborne, una raccolta di brani strumentali pubblicati nel 1599.

<sup>23</sup> Vedi G. H. Cowling, cit., pp. 35-38, e J. H. Long, cit., pp. 87-88.

<sup>24</sup> Versi 131-4 e 137-40.

priva di accompagnamento strumentale e eseguita alquanto sgraziatamente, in modo che risulti irresistibile l'effetto comico derivante dal commento estasiato di Titania: « What angel wakes me from my flowery bed? »<sup>25</sup>. La melodia originale non ci è nota, ma, in definitiva, qualsiasi tema popolare si sarebbe adattato benissimo all'occasione.

Bottom ha poi modo di rendere ulteriormente manifesta la sua rozzezza, allorché, affermando di possedere « a reasonable good ear in music » chiede a Titania di ascoltare « the tongs and the bones »<sup>26</sup>, cioè triangoli e nacchere, alcuni fra i tipici strumenti che il pubblico elisabettiano era abituato ad associare all'idea di vita rurale: non a caso, nell'*In-Folio*, alla richiesta di Bottom fa seguito l'indicazione: « Musicke tongs, Rurall Musicke », per quanto l'autenticità di tale didascalia sia discutibile<sup>27</sup>.

Ma la vera dimensione musicale del quarto atto è da ricercare nell'episodio della riappacificazione di Oberon e Titania. Esso si compone di due momenti vicini ma distinti. Dapprima è Titania, appena liberata dall'infatuazione che la legava a Bottom ad invocare, su invito di Oberon, la musica quale veicolo dell'ultimo incantesimo operato sulle due coppie di giovani amanti<sup>28</sup>; dopo pochi versi, è lo stesso Oberon ad ordinare che la musica risuoni invitando Titania ad unirsi a lui nella danza<sup>29</sup>. Nel primo caso l'*In-Folio* riporta la didascalia « Musick still » che è stata variamente interpretata<sup>30</sup>: forse affidata ai recorders, sorta di flauti diritti, il brano utilizzato era probabilmente l'arrangiamento strumentale di un'aria che si prestava ad una versione dolce e misteriosa. Nel secondo caso, pur in mancanza di una specifica didascalia, siamo invece chiaramente di fronte ad un brano strumentale eseguito dal *consort* nascosto, tratto senz'altro dal repertorio delle danze di corte, forse,

<sup>25</sup> III, 1, 136.

<sup>26</sup> IV, 1, 32-33.

<sup>27</sup> Vedi J. H. Long, cit., p. 91.

<sup>28</sup> IV, 1, 83-86.

<sup>29</sup> IV, 1, 91-2.

<sup>30</sup> Vedi J. S. Manifold, cit., p. 97.

come suggerisce Long, una pavana, un tipo di danza di carattere cerimoniale, dall'andamento grave e dignitoso, adatta quindi al rango regale di Oberon e Titania<sup>31</sup>.

Di lì a poco, il suono dei corni « winded within »<sup>32</sup> annuncia l'ingresso di Theseus, Hippolyta e il loro seguito, ed è lo stesso solenne suono a risvegliare le due coppie di innamorati dal loro 'sogno', sancendo in modo degno la fine dell'incantesimo.

Il quinto atto è tutto dedicato ai festeggiamenti nuziali. Da un punto di vista musicale, esso riproduce le diverse atmosfere che caratterizzano le due scene di cui si compone. Festosa, ma chiaramente grottesca, è la musica legata all'esilarante rappresentazione della « tedious brief scene of young Pyramus and his love Thisbe »<sup>33</sup> ad opera di Bottom e dei suoi compagni. Iniziata con l'usuale « Flourish of trumpets », essa si chiude con una « Bergomask dance », che risulta molto simile, nella funzione, ad una « jig », sorta di aria a ballo che abitualmente chiudeva gli spettacoli nei teatri del *Bankside*. L'espressione di Bottom « to hear a Bergomask dance between two of our company », fa pensare più che ad un numero di balletto, per il quale sarebbe stato forse più adatto usare il verbo « to see » piuttosto che « to hear », ad un dialogo satirico in musica accompagnato da un'opportuna mimica: essendo parte dei festeggiamenti per un matrimonio se ne può anche ipotizzare l'orgoglio<sup>34</sup>.

Al termine della « Bergomask dance », Theseus esclama: « The iron tongue of midnight hath told twelve: Lovers, to bed: 'tis almost fairy time »<sup>35</sup>. Come se evocati dalle sue parole, non appena i nobili mortali si sono ritirati, gli esseri dell'aria, fate, spiriti, elfi, giungono a popolare la scena; Oberon e Titania celebrano quindi il loro

<sup>31</sup> Vedi J. H. Long, cit., p. 94.

<sup>32</sup> IV, 1, 108.

<sup>33</sup> V, 1, 56-57.

<sup>34</sup> J. H. Long (cit., p. 96) suggerisce una canzone risalente all'epoca di Enrico VII.

<sup>35</sup> V, 1, 372-3.

rito di benedizione per le tre coppie di sposi, rito che prevede anche una canzone danzata<sup>36</sup>. I curatori delle edizioni moderne del play sono praticamente unanimi, malgrado il parere contrario di voci autorevoli<sup>37</sup>, nel ritenere che la canzone indicata dalla didascalia dell'In-Folio sia andata perduta, sebbene nel testo citato, a seguito della dicitura « The Song », i versi che iniziano da « Now, untill the break of day » siano conformemente stampati in corsivo. Qualunque sia la soluzione del problema, l'unico punto fermo rimane la certezza che il finale della commedia sia comunque imperniato su un numero di danza e canto, fondamentale nell'economia generale della breve scena: la canzone e la danza, unitamente ai versi che le accompagnano, costituiscono un finale splendido e perfettamente aderente alle tematiche del testo, così come all'occasione della sua rappresentazione.

*A Midsummer Night's Dream* fu probabilmente scritto per allietare i festeggiamenti in occasione di un matrimonio aristocratico, come è suggerito dall'importanza che il tema nuziale riveste nella vicenda<sup>38</sup>. Numerose nobili coppie sono state collegate a quella che sarebbe stata la prima rappresentazione in assoluto del dramma: le più probabili sembrano essere quelle suggerite da E.K. Chambers<sup>39</sup>, ovvero William Earle of Derby ed Elizabeth Vere, sposatisi il 26 gennaio 1595, oppure Thomas Barkley ed Elizabeth Carey, sposatisi il 19 febbraio 1596.

Fra le due date, la più interessante dal nostro punto di vista è senz'altro la seconda. Elizabeth Carey, infatti, era la figlia di Sir George Carey, Lord Chamberlain, patrono dell'omonima compagnia di attori, nonché amante

<sup>36</sup> V, 2, 30.

<sup>37</sup> Vedi R. Noble, cit., p. 56, e J. H. Long, cit., p. 97.

<sup>38</sup> Come è noto, la vicenda si apre con l'annuncio dell'imminente matrimonio fra Hippolyta e Theseus e l'intero quinto atto è dedicato ai festeggiamenti per le triplici nozze che la concludono.

<sup>39</sup> E. K. Chambers, *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*, Oxford, Clarendon Press, 1930, vol. I, p. 491.

della musica al punto di mantenere nella sua casa un nutrito gruppo vocale e strumentale: non a caso proprio a lui John Dowland dedicò il suo *First Book of Aires*, pubblicato nel 1597<sup>40</sup>. L'impiego dei Lord Chamberlain's Men in una tale occasione sarebbe quindi stato naturale, e le risorse musicali della casa avrebbero potuto soddisfare in pieno la necessità di un certo numero di fanciulli coristi per impersonare le fate, oltre che di musicisti esperti per eseguire le parti strumentali e le danze richieste nel corso del dramma. Inoltre, essendo la regina Elisabetta madrina della sposa, è probabile che ella abbia partecipato ai festeggiamenti, e ciò giustificherebbe la manifesta adulazione contenuta nel testo che la descrive come la « fair vestal throned by the west »<sup>41</sup>.

La destinazione privata costituì certamente un elemento di notevole importanza nella composizione del dramma. Oltre che a determinare il carattere generale della commedia, essa dovette contribuire grandemente a stabilire il livello qualitativo della musica impiegata, fornendo in tal modo una giustificazione alla sua ricchezza di risorse sonore, una ricchezza che, tra le prime commedie, non trova paragone se non in *Love's Labour's Lost*, non a caso ugualmente destinata ad una rappresentazione privata. La destinazione privata, inoltre, fa sì che il dramma sia senza difficoltà ricondotto a quello specifico ambiente teatrale, caratterizzato da convenzioni affatto particolari, che fu la corte rinascimentale inglese. Solo a corte, o presso i più facoltosi cortigiani, infatti, si celebravano i fasti del più esclusivo e dispendioso intrattenimento che fosse mai stato escogitato, il 'masque'. E proprio per la corte, salvo poi a

<sup>40</sup> Vedi J. H. Long, cit., p. 83 e p. 87.

<sup>41</sup> II, 1, 158. Bisogna però notare che, come è esplicitamente dichiarato nel titolo apposto all'in-Quarto del 1600, il primo testo che ci sia giunto, la commedia fu poi riproposta numerose volte sulle scene pubbliche. In effetti tale testo, da cui furono copiati l'in-Quarto del 1619 e il First Folio, mostra chiari segni di revisione: Chambers (cit., p. 359) sospetta che l'epilogo di Puck sia una chiusura alternativa alla danza delle fate, da attuarsi in occasione di rappresentazioni pubbliche.

diffondersi per un certo periodo nei cosiddetti teatri privati, fu creato quel particolare tipo di dramma destinato all'interpretazione dei fanciulli che componevano il coro della Cappella reale, vere e proprie compagnie di attori in erba. I due generi di spettacolo, molto ricchi di musica, sono entrambi da porre in relazione con *A Midsummer Night's Dream*.

Le 'Children — o Boys — Companies' erano nate nell'ambito delle *grammar schools* annesse alla cattedrale di St. Paul e alla Royal Chapel, inizialmente con compiti legati alle funzioni liturgiche, ma ben presto utilizzate per rappresentazioni teatrali. Sebbene ci restino testimonianze di una rappresentazione di carattere sacro data dai fanciulli di St. Paul nel 1378<sup>42</sup>, fu a partire dagli inizi del '500 che essi al pari dei Children of the Chapel furono sempre più spesso impiegati sulla scena, sollecitando la nascita di altre simili formazioni. Esse dominarono il teatro durante il primo periodo del regno di Elisabetta, poi cominciarono a decadere dal 1576 con l'ascesa delle *adult companies*, fino a scomparire quasi del tutto negli ultimi decenni del secolo, e infine ricomparvero con prepotenza agli inizi del '600<sup>43</sup>. Uno dei principali meriti delle Children Companies consisteva senz'altro nelle loro notevoli capacità musicali sia a livello vocale che strumentale. Queste costituirono la loro attrattiva maggiore anche quando dalle rappresentazioni veramente private di corte, passarono agli spettacoli aperti ad un pubblico pagante, il che avvenne proprio con l'apertura del teatro dei Blackfriars, ad opera di Richard Ferrant, maestro dei fanciulli della Cappella di Windsor, musicista e scrittore piuttosto conosciuto. È da notare che la musica

<sup>42</sup> E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1967, vol. II, p. 11.

<sup>43</sup> L'enorme successo riscosso da queste compagnie di fanciulli è testimoniato, tra l'altro, dal famoso nonché citatissimo passaggio in *Hamlet* (II, 2, 362-368), in cui Rosencratz si fa portavoce dell'accesa rivalità che per un certo periodo ci fu fra le compagnie di adulti e quelle dei fanciulli « little eyases, that cry out on the top of question, and are most tyrannically clapped for't ».

entrava negli spettacoli delle Children Companies non solo nel corso del dramma, ma anche negli intervalli e prima dell'inizio<sup>44</sup>, e tali intrattenimenti musicali potevano essere di varia natura, musica solo strumentale, canzoni, danze<sup>45</sup>.

Per le Children Companies scrissero dei drammi due rappresentanti del gruppo di scrittori noto come « the University Wits », George Peele e John Lyly. Entrambi crearono raffinate commedie di argomento mitologico e pastorale, rappresentate a corte alla presenza della regina Elisabetta. In particolare John Lyly destinò la sua intera produzione teatrale ai fanciulli di St. Paul, per i quali scrisse otto drammi che, fra sfondi di pastorali terre di sogno e reminiscenze mitologiche, non mancano talvolta di fare chiare allusioni a personaggi e vicende della vita di corte. Quasi tutti sono ornati di numerosi songs. *Endimion* e *The Maydes Metamorphosis* contengono, tra l'altro, due scene impregnate sul canto e la danza delle Fate. Nella prima, Corsites, nel tentativo di risvegliare Endimion, è attaccato dalle fate e « pinched black and blue »<sup>46</sup>. Nella seconda, un'intera scena è basata sul musicale incontro fra tre fate dai curiosi nomi e tre paggi<sup>47</sup>. Se i tormenti inflitti a Corsites in *Endimion* ricordano subito l'analogo episodio di Falstaff in *The Merry Wives of Windsor*<sup>48</sup>, non meno familiari per chi conosce il 'Sogno' risuonano i versi affidati al canto delle fate in *The Maydes Metamorphosis*, così come la loro danza « in a Ring »<sup>49</sup>.

<sup>44</sup> E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, cit., vol. II, p. 557.

<sup>45</sup> G. H. Cowling, cit., pp. 67-68.

<sup>46</sup> J. Lyly, *The Complete Works*, edited by R. W. Bond, Oxford, Clarendon Press, 1902, pp. 59-60.

<sup>47</sup> J. Lyly, cit., pp. 358-361.

<sup>48</sup> V, 5, 43-108.

<sup>49</sup> R. W. Bond nell'introduzione a *Endimion* afferma esplicitamente che « the pinching of Corsites by fairies is borrowed for the punishment of Falstaff in *The Merry Wives of Windsor*, Act V » (cit., p. 13), e in effetti è lecito supporre che l'analogia fra i due episodi citati possa rappresentare un reale 'prestito' da parte di Shakespeare, anche se l'immagine delle fate « pinching black and blue » il malcapitato di turno era parte integrante dell'immaginario collettivo elisabettiano, comune a tal punto che Shakespeare

Considerato il successo riscosso da questo genere di spettacoli, successo che lo stesso Shakespeare dovette ri-

avrebbe potuto ricorrervi senza per questo necessariamente mutuarla da Lyly. Il successo di *Endimion* e la ben nota antipatia di Shakespeare per le compagnie di attori bambini avvalorerebbe anche l'ipotesi di una trasformazione volutamente ironica del buon Corsites, incappato nelle fate nel tentativo di risvegliare Endimion, nel gaudente Falstaff, beffato dalle allegre comari di Windsor.

Ancor più significativo appare il rapporto fra le fate di *The Maydes Metamorphosis* e quelle di *A Midsummer Night's Dream*. Innanzitutto hanno in comune la situazione drammatica: in entrambi i plays assistiamo all'irrompere in un fitto bosco di 'reali' fate che in tutti e due i casi hanno a che fare con dei mortali — Mopso, Frisco e Ioculo da un lato, Bottom dall'altro — e in analoga maniera si pongono nei loro confronti con un atteggiamento insieme giocoso ed ironico. Simile è ad esempio il modo di intervenire nel dialogo da parte delle fate, cioè a turno e con brevi frasi che si riecheggiano a vicenda:

I Fay. « Will you have any musicke Sir? »

II Fay. « Will you have any fine musicke? »

III Fay. « Most daintie musicke? »

(*The Maydes Metamorphosis*, II, 2, 63-65)

Pease-Blossom « Ready »

Cobweb « And I »

Moth « And I »

Musterdseed « And I »

(*A Midsummer Night's Dream*, III, 1, 170-4)

Identico è l'appellativo 'Sir' con il quale sia i tre fanciulli che Bottom si rivolgono alle fate:

Mopso « ...No Sir: we are very merry I thanke you »

(II, 2, 66)

Bottom « ...Your name, I beseech you, Sir »

(III, 1, 198)

Allo stesso modo la danza « in a Ring » delle fate di Lyly (v. 105) trova il suo esatto corrispondente nel « roundel » (II, 2, 1), ovvero 'round', girotondo, danzato dalle fate di Titania.

Ma al di là dei punti in comune oggettivamente riscontrabili, è in un certo senso l'atmosfera stessa dell'episodio delle fate nel play di Lyly che sembra essere stata in qualche modo mutuata da Shakespeare nel creare le fate di *A Midsummer Night's Dream*. Pur tenuto conto che in Lyly si tratta di un solo episodio di fatto marginale alla vicenda del play, mentre le fate del 'Sogno' sostengono un ruolo determinante, è possibile avvertire in quell'unico episodio almeno alcune delle suggestioni e degli stimoli che potrebbero aver agito sull'immaginazione di Shakespeare nel creare le 'sue' fate: le magiche creature di Lyly che « By the Moone...

conoscere<sup>50</sup>, supporre una loro influenza sui drammi che, come *A Midsummer Night's Dream*, nacquero con destinazione privata è quanto meno legittimo. L'incidenza di scene come queste appena descritte, troppo simili per pensare ad una semplice coincidenza, costituisce già una prova evidente. Nulla ci vieta di pensare che Shakespeare, sapendo di poter contare su un gruppo di esperti fanciulli cantori, abbia di proposito introdotto nelle due commedie citate esattamente quel genere di 'numero' spettacolare che il pubblico era abituato ad aspettarsi da loro.

Le commedie di corte però non erano l'unico impegno di tipo teatrale nel quale potessero essere coinvolti i piccoli musicisti di St. Paul o della Royal Chapel. Il loro impiego era anzi molto frequente nell'altro importantissimo genere di spettacolo di corte, il più ricco ed esclusivo, il preferito di Elisabetta e poi di Giacomo, il masque.

Il masque era, come è noto, un intrattenimento aristocratico di carattere spettacolare sviluppatosi in Inghilterra fra il XVI e il XVII secolo: nella sua forma più evoluta risultava essere il prodotto di una felice commistione di musica, poesia e arti figurative, ma prima di tutto era il 'diletto' cortigiano per eccellenza, una forma di spettacolo intimamente legata all'ambiente del quale era espressione, al di fuori del quale non poteva esistere e al quale, di fatto, non sopravvisse.

Sebbene le sue origini siano rintracciabili almeno a partire dal XIV secolo, il termine 'masque' — o anche 'maske' — entrò nell'uso comune solo agli inizi del '500, sotto l'influsso della « mascherata » italiana e, secondo

sport and play » e « Lightly as the little Bee » « come about the coppes, Leaping upon flowers toppes » assomigliano troppo agli eterei esseri che popolano il bosco « near Athens » che « wander every were Swifter than the moone's sphere », « hang a pearl in every cowsleep's ear » (II, 1, 7-8 e 15), e « war with rere-mice for their leathern wings. To make... small elves coats » (II, 2, 3-4), per non risaltarne in qualche modo le progenitrici.

<sup>50</sup> Vedi nota n. 43.

quanto afferma Hall<sup>51</sup>, grazie ad Enrico VIII. In questo periodo il masque era essenzialmente basato sull'entrata in costume sfarzoso dei 'maskers', l'omaggio all'ospite ed infine le 'revels' — le danze durante le quali i maskers invitavano i nobili presenti — con il successivo commiato, il tutto naturalmente condito di abbondante musica. Quasi contemporaneamente, tuttavia, si affermò anche un altro tipo di masque, ancor più spettacolare, che richiedeva l'utilizzazione di scene fisse o mobili, di solito navi, castelli o simboliche montagne, sulle quali prendevano posto i maskers<sup>52</sup>.

In effetti nel corso del XVI secolo il masque andò evolvendosi sempre più in senso teatrale, ampliando la sua originaria struttura e assumendo sempre maggiori elementi di carattere scenografico. È importante ai fini del nostro discorso distinguere fra due tipi di masque: il primo, di origini più antiche, era basato quasi esclusivamente sulle persone dei danzatori con i loro sfarzosi costumi, il secondo, molto più impegnativo da un punto di vista spettacolare ed anche economico, faceva di un ricchissimo apparato scenico la sua attrattiva maggiore: il primo è proprio del regno di Elisabetta, il secondo del regno di Giacomo.

Con Giacomo il masque raggiunse il suo massimo sviluppo. Poeti come Ben Jonson, musicisti come Thomas Campion e Robert Johnson e soprattutto l'architetto scenografo e costumista Inigo Jones ne fecero uno spettacolo sontuoso, con realizzazioni scenografiche per quei tempi strabilianti: ninfe che comparivano su grandi conchiglie trainate da fantastici mostri marini, cirri gonfi di vento che si aprivano per lasciar comparire dee in trono con ai

<sup>51</sup> Vedi K. M. Lea, « The Court Masque », in *English Drama*, ed. by S. Wells, London, O.U.P., 1975, p. 138.

<sup>52</sup> È esemplare di tale genere il masque rappresentato nel 1501 in occasione delle nozze del Principe Arthur e Caterina d'Aragona, comprendente ben tre 'pageants'. Una sua descrizione è contenuta in P. Simpson, « The Masque », in AAVV, *Shakespeare's England*, Oxford, Clarendon Press, 1926, Vol. II, pp. 376-7.

piedi un arcobaleno, cieli di seta blu su cui spiccavano stelle argentee irradianti la luce di decine di fiaccole, e molte altre meraviglie ancora. Nelle mani di Jonson il masque assunse una struttura complessa e articolata, con numerose danze, canzoni e discorsi allegorici, spesso inseriti in una intricata trama di riferimenti e allusioni a personaggi della corte, prima di giungere alle immancabili revels finali.

Tuttavia, se quello giacomiano è probabilmente il modello più noto di masque, anche perché più ampiamente documentato, non meno interessante risulta essere il primo tipo di masque, più modesto dal punto di vista spettacolare, ma comunque preferito da Elisabetta e pertanto in voga per un lungo periodo. La regina amava molto la danza e non c'è dunque da stupirsi se questa e non l'apparato scenico costituisce l'aspetto fondamentale dei suoi intrattenimenti di corte. I masques elisabettiani riproponevano pertanto, a volte con ampliamenti, lo schema cui si è fatto cenno in precedenza: ingresso processionale dei maskers, seguito o anche preceduto dal prologo di un 'presenter' con omaggio ai personaggi più importanti presenti in sala, una o due canzoni, una 'formal dance' ovvero un balletto eseguito dai soli protagonisti ed infine le revels, dopodiché, con un breve discorso o un'altra canzone, i ballerini si ritiravano.

Un famoso esempio di masque elisabettiano è quello introdotto da Shakespeare in *Timon of Athens*<sup>53</sup>. Esso riproduce con esattezza lo schema appena descritto: durante un banchetto in casa di Timone, squilli di tromba annunciano l'ingresso di « certain ladies most desirous of admittance » precedute da « a forerunner... which bears that office, to signify their pleasure »; questi è Cupido che, introducendo il masque fa un encomio di Timone, al termine del quale fanno il loro ingresso le 'ladies' in costume da amazzone, esibendosi poi « with lutes in their hands,

<sup>53</sup> II, 2, 120-164.



dancing and playing »; la successiva didascalia indica le modalità delle revels:

The Lords rise from table, with much adoring of Timon, and to show their loves each singles out an Amazon, and all dance, man with woman a lofty strain or two to the hautboys and cease.

La musica per i masque elisabettiani era fornita dai musicisti della Royal Chapel, che la eseguivano coadiuvati dagli altri gruppi musicali di corte, quali i Queen's Musician e i fanciulli di St. Paul e Westminster. I maggiori compositori in questo campo furono Richard Ferrant e Richard Edwards, entrambi legati alle Children Companies. Gran parte di questa musica è purtroppo scomparsa e quel che resta è difficilmente collegabile ad una determinata rappresentazione: doveva trattarsi comunque di canzoni con accompagnamento di liuto o di viola, e di 'partsongs' da due a sei voci, più naturalmente le varie danze, fra cui gagliarde, pavane correnti ed anche 'country dances'. Particolarmente importanti erano senz'altro le musiche per i balletti originali, appositamente creati, sia da un punto di vista musicale che coreografico, per ogni singolo spettacolo, ovvero la 'main dance' e il 'going off'<sup>54</sup>. Provvedere alla musica per un masque era un compito che spesso si dividevano due o più compositori, che a loro volta collaboravano con i coreografi: dal loro lavoro dipendeva buona parte della riuscita dello spettacolo.

L'influenza esercitata dal masque sul teatro shakespeariano è stata più volte notata. Numerosi studiosi, quali N. Allardyce, C.M. Dunn, R. Gruding, J. Jacquot, J.M. Nosworthy, e altri ancora<sup>55</sup>, si sono soffermati su analisi parti-

<sup>54</sup> P. Simpson, cit., vol. II, p. 317.

<sup>55</sup> N. Allardyce, « Shakespeare and the Court Masque », *Shakespeare Jahrbuch*, XCIV, 1958, pp. 51-62; C. M. Dunn, « The Function of Music in Shakespeare's Romances », *Shakespeare Quarterly*, 20, 1963, pp. 331-405; R. Gruding, « Prospero's Masque and the Structure of 'The Tempest' », *South Atlantic Quarterly*, 71, 1972, pp. 401-9; J. Jacquot, « The Last Plays and the Masque », in C. Leech, and Margeson (eds.), *Shakespeare 1971: Selected Proceedings of the World Shakespeare Congress, Vancouver, August 1971*. Toronto,

colari dei rapporti esistenti fra lo spettacolo di corte per eccellenza e le opere del grande drammaturgo. Tutti però si sono limitati agli ultimi lavori, i 'romances', ed in particolare al più affascinante e riuscito fra essi, *The Tempest*. Certamente la complessità e l'originalità di quello che fu probabilmente l'ultimo lavoro di Shakespeare, nel quale egli sembra giungere, attraverso l'utilizzazione di vari mezzi teatrali e soprattutto musicali, a creare un nuovo tipo di spettacolo, giustifica tanto interesse ed impegno. Tuttavia non meno determinante fu l'influenza del masque su alcuni dei primi lavori ed in particolare, come vedremo, sulla stesura, sull'ideazione stessa, di *A Midsummer Night's Dream*. Inoltre i circa diciassette anni che intercorrono fra *A Midsummer Night's Dream* e *The Tempest*, un lasso di tempo nel corso del quale era cambiato non solo il sovrano sul trono d'Inghilterra, ma anche il modo di celebrarlo attraverso il masque, ci inducono ad evidenziare il diverso carattere spettacolare, nonché musicale, derivato a *A Midsummer Night's Dream* dal particolare tipo teatrale di corte con cui esso è da porre in relazione. Se *The Tempest* appartiene all'ultimo periodo della produzione di Shakespeare ed è quindi collegabile alla contemporanea affermazione del masque di tipo giacomiano, *A Midsummer Night's Dream*, rientrando nel primo gruppo dei suoi lavori, si pone cronologicamente nell'ultimo decennio del XVI secolo e di conseguenza deve essere messo in relazione con il masque di tipo elisabettiano.

Al tipico intrattenimento di corte elisabettiano infatti si rifà il breve masque, ché tale esso chiaramente appare, nel finale di *A Midsummer Night's Dream*<sup>56</sup>. Preceduti da Puck in veste di 'presenter', entrano in scena, presumi-

U.P., 1972, pp. 156-173; J. M. Nosworthy, « Music and its Function in the Romances of Shakespeare », *Shakespeare Survey*, 1958, pp. 60-8.

Tra gli altri si citano almeno: G. Wickman, « Masque and Anti-Masque in 'The Tempest' », *Essays and Studies*, 28, 1975, pp. 1-14; T. Coletti, « Music and 'The Tempest' », in Tobias, R. C. and Zolbrod, P. G. eds., *Shakespeare's Late Plays*, Athens, Ohio U.P., 1964, pp. 185-98.

bilmente in processione, Oberon, Titania e il loro seguito, che di lì a poco si esibiscono in una canzone e una danza: la classica struttura del masque elisabettiano — prologo del 'presenter', ingresso processionale dei maskers, canzone e 'formal dance' — è facilmente riconoscibile. Inoltre il masque di Oberon e Titania non prevede la presenza di divinità dell'Olimpo discendenti dal cielo con ingegnosi meccanismi, né l'impiego di dialoghi poetici dai complessi significati allegorici, tipici del masque giacomiano. Analogamente la musica in esso utilizzata è molto semplice. Ben diverso dalla « Solemn music » che accompagna ad esempio l'esibizione di Ariel e dei suoi spiriti<sup>57</sup> — anch'esso definibile come un breve masque —, il Song « Now untill the breake of day » è descritto dai due sovrani delle fate come un « ditty », ovvero una canzoncina, da eseguire « trippingly », cioè saltellando, « hand in hand, with fairy grace »<sup>58</sup>: vale a dire quanto di più semplice e giocoso si potesse immaginare. Ma al di là delle caratteristiche strutturali di quello che comunque rimarrebbe un episodio particolare nell'ambito del dramma, ancor più interessante è l'influenza del masque sul carattere generale del play stesso, e anzi forse proprio in quest'ambito è da ricercare il suo significato più profondo.

J. Stevens in *Shakespeare and the Music of the Elizabethan Stage* scrive:

It is even questionable how much of 'the spirit of the masque' could have been re-created by professional actors to a paying audience; true court or courtly plays, like *A Midsummer Night's*

<sup>56</sup> V, 2.

<sup>57</sup> L'indicazione 'Solemn Music' ricorre con frequenza negli ultimi plays. Al pari di 'Soft' o 'Still Music', essa coincide sempre con scene in cui hanno luogo eventi straordinari, contribuendo ad accrescere l'atmosfera misteriosa, così come nel caso del citato episodio di Ariel (III, III, 18). Secondo Manifold (cit., p. 97), in questi casi era necessario usare un organo portativo, cioè un piccolo organo che si suonava con una sola mano mentre l'altra azionava il mantice.

<sup>58</sup> V, 2, 25.

*Dream* have this spirit rather more pervasively, perhaps, than the dramatic romances themselves<sup>59</sup>.

Lo studioso non prosegue in un'adeguata dimostrazione della sua affermazione, tuttavia questa rimane un'intuizione illuminante e degna di approfondimento.

Il masque elisabettiano era, come abbiamo visto, essenzialmente una danza in costume. Ancora lontano dalla fastosa solennità e complessità del masque giacomiano, esso, pur se con qualche eccezione, era basato pressoché esclusivamente sul balletto dei masquers e sulle revels che ne costituivano il momento culminante, mentre il prologo del presenter e le canzoni non servivano che da introduzione, preparando l'atmosfera magica in cui si sarebbero svolte le danze. Lo spirito dello spettacolo era il medesimo che animava i fantasiosi intrattenimenti organizzati in onore della regina nelle sontuose dimore dei suoi nobili cortigiani<sup>60</sup>: attraverso la rappresentazione di fantastici personaggi, spesso tratti dalla mitologia classica, e soprattutto attraverso la promiscuità con questi personaggi, attuata per mezzo della danza e della musica, si realizzava l'aspirazione tutta rinascimentale ad un mondo superiore, in cui tutto fosse bello ed 'eroico', aggraziato, cortese, armonioso. Non molto diversa è l'atmosfera che pervade *A Midsummer Night's Dream*: in un'Atene dai contorni sfumati, ma sufficienti a dare un tocco di aulica classicità, si concretizza il sogno di una vicenda esile quanto accattivante, in cui il terreno e il sovrannaturale si incontrano, realizzando il medesimo ideale cortese di levigata bellezza e armoniosità. Certo, nel dramma per ovvi motivi manca la promiscuità, i nobili spettatori non possono entrare fisicamente nel sogno, ma la loro presenza è comunque avvertibile, il sogno non si allontana mai troppo dalla realtà, né manca di lasciare intravedere persone e fatti ben noti. Così i

<sup>59</sup> J. Stevens, cit., p. 42.

<sup>60</sup> A tale proposito un'esauriente fonte di consultazione è costituita da J. Nichols (ed.), *The Progresses of Queen Elizabeth*, London, 1823 (N. Y., Kraus Reprint Corporation), 3 vols.

disastri atmosferici descritti da Titania<sup>61</sup> trovano riscontro nelle cronache di quegli anni, e « the thrice three Muses mourning for the death of Learning, late deceased in beggary »<sup>62</sup> fanno riferimento alla morte di un famoso letterato, forse Torquato Tasso, morto nel 1595<sup>63</sup>. Né manca l'omaggio alla regina — elemento fondamentale di ogni intrattenimento di corte — la cui castità è esaltata nei già citati versi di Oberon che la descrivono come « a fair vestal throned by the west » contro cui nulla possono gli strali di Cupido, « the imperial votaress » intenta « in maiden meditation, fancy-free »<sup>64</sup>.

Come il masque elisabettiano è essenzialmente una festa, un intrattenimento piacevole in cui l'encomio non è ancora stato appesantito dalla fitta trama allegorica che caratterizza il masque giacomiano, così *A Midsummer Night's Dream* è una commedia lieve e festosa, piena di gioia e di lirismo, in cui il pubblico aristocratico poteva vedersi coinvolto tramite allusioni più o meno esplicite e il rispecchiamento di consuetudini di vita ad esso ben note. E come in ogni festa che si rispetti, e soprattutto in un masque, la musica è essenzialmente danza, così in *A Midsummer Night's Dream* la danza è una parte fondamentale dell'azione e dello spettacolo. Tutti i più importanti interventi della musica nel dramma sono intesi anche come numeri coreografici: la 'lullaby' di Titania fornisce l'occasione per un soave girotondo, la « Music » invocata da Oberon nella prima scena del quarto atto accompagna la sua 'danza della riconciliazione' con Titania, il Song finale dà senz'altro luogo ad un balletto di grande grazia ed efficacia, persino il comico dramma di Bottom e dei suoi compagni si chiude con una « Bergomask dance ». Nessun altro dramma di Shakespeare si rivela così ricco di danze, nemmeno *The Tempest*, né alcun altro romance, e una tale incidenza non è naturalmente casuale. Nel masque

<sup>61</sup> II, 1, 88-117.

<sup>62</sup> V, 1, 52-3.

<sup>63</sup> E. K. Chambers, *William Shakespeare*, cit., p. 360.

<sup>64</sup> II, 1, 158-164.

elisabettiano ancora estraneo alle innovazioni di Ben Jonson e Inigo Jones, la danza era l'evento verso il quale tendeva l'intero spettacolo e in essa si concentrava il vero significato dell'intrattenimento. Come Sir Thomas Elyot aveva scritto in *The Book Named the Governor*<sup>65</sup> la danza con i suoi armonici e coordinati movimenti era la realizzazione in terra dell'ideale platonico di perfetta proporzione e sintonia e in essa l'aristocrazia rinascimentale vedeva incarnata l'essenza della sua idea di stile cortigiano di vita.

Il girotondo delle fate, la pavana di Oberon e Titania, il balletto conclusivo, esprimevano un tale ideale non meno di quanto potesse avvenire in un vero e proprio masque: la loro introduzione in una struttura drammatica nulla toglie al carattere di gioiosa celebrazione che li contraddistingue. Musica come danza, quindi, musica come festa: pur se funzionante a diversi livelli, è questo il senso principale della musica in *A Midsummer Night's Dream*. Ma anche musica come incantevole gioco: per celebrare le nozze di una nobile coppia utilizzando anche gli elementi propri dello spettacolo di corte, la scelta delle fate non poteva essere più opportuna. Quanto esse si siano prestate a far sì che gli intermezzi di danza e musica non risultassero mai forzati o superflui è mirabilmente evidente. L'equilibrio fra dramma e masque è tale che i due elementi appaiono indistinguibili l'uno dall'altro. Forse il pregio maggiore di *A Midsummer Night's Dream* è proprio nell'aver saputo fondere componenti a volte tanto diverse — 'low comedy' e 'high comedy', naturale e soprannaturale, masque e dramma, prosa, poesia e musica — in un unico, incantevole, evanescente sogno. E, come afferma Bottom<sup>66</sup>: « Man is but an ass, if he go about to expound this dream ».

<sup>65</sup> T. Elyot, *The Book named The Governor*, Book I, XXI, XXII, London, Dent, 1970, pp. 77-81.

<sup>66</sup> IV, 1, 213.

## FUNZIONE TESTUALE DELL'ARTICOLO DEFINITO *THE*

di

Concetta Landolfi e Maria Teresa Sanniti di Baja \*

1. Introduzione. - 2. Funzione di segnalazione di notorietà. - 2.1 Origine della notorietà. - 3. Funzione coesiva. - 4. Qualche commento.

### 1. INTRODUZIONE

Dal momento che la produzione verbale è governata da una continuità logica rispecchiante il proposito comunicativo che il parlante ha in mente, per comprendere gli enunciati dobbiamo rifarci globalmente ai 'fatti' che tale continuità manifestano, fatti che sono a volte, ma non sempre, o non completamente, mediati verbalmente. Per usufruire di un testo<sup>1</sup> facciamo quindi capo certamente alle unità lessicali e alla struttura della frase o delle frasi

\* Questo lavoro è stato progettato e discusso dalle due autrici congiuntamente; la stesura dei singoli paragrafi è stata così curata: Concetta Landolfi: Paragrafi 1., 3.; Maria Teresa Sanniti di Baja: Paragrafi 2., 2.1, 4.

<sup>1</sup> Ricordiamo la distinzione operata da van Dijk (1977: 3) tra *testo* e *contesto*: il testo rappresenta « il costrutto teorico, astratto, sottostante a ciò che è normalmente chiamato 'discorso' »; un discorso sarà « ben formato ed interpretabile » se presenta una buona « struttura testuale ». Per *testo* si intende quindi il livello descrittivo profondo, mentre per *discorso* il livello superficiale e quindi gli enunciati verbali che lo compongono. (Un testo può anche essere costituito da un solo enunciato). Nel nostro lavoro, comunque, i due termini saranno usati praticamente come sinonimi, senza riferimento ai rispettivi usi più tecnici.

utilizzate per veicolarlo, ma non operiamo solo su queste basi. Il testo di superficie, è un dato di fatto, fornisce l'apporto più evidente ed immediato alla comunicazione, ma non può garantire la ricostruzione di quella struttura concettuale del discorso che sottostà alla manifestazione testuale e contiene gli elementi che danno continuità e coerenza al messaggio linguistico. È solo nell'ambito di questa struttura che troviamo una motivazione completa per certe scelte linguistiche quale, per esempio, quella dell'articolo (definito vs. indefinito); ed è al livello della struttura di coerenza che ricorriamo, appunto, per precisare la funzione dell'articolo definito, nostro oggetto di indagine.

Attraverso l'uso dell'articolo definito il parlante attua un preciso proposito comunicativo: possiamo ipotizzare che tale proposito sia quello di segnalare al suo ascoltatore che il referente inteso gli è già in qualche modo noto. Come si attui questa segnalazione e come si guidi il ricevente a rintracciare la notorietà in questione sono fenomeni di cui il testo di superficie, in linea con quanto detto, può rendere conto solo parzialmente.

A racconta ad un vicino di casa come ha trascorso la giornata precedente in compagnia di amici e dice:

1. Jane and I went to a picnic in Holland Park. She carried a basket full of supplies. The wine was sparkling and dry... great!

L'uso di questo breve testo e l'interpretazione dell'articolo definito che contiene dipendono infatti da quella forma di interazione e di compromesso — sempre presente anche se in misura diversa — tra le relazioni che si instaurano fra le componenti di superficie ed i processi cognitivi dei partecipanti all'atto comunicativo, processi adattabili e che ammettono delle condizioni variabili, ma certamente mai privi di sistematicità. Gli utenti di un testo, all'atto della produzione e della ricezione, utilizzano infatti relazioni e concetti presenti in un deposito attivo della memoria; questo deposito funziona tanto più efficacemente quanto più le unità che lo compongono sono collegate ed integrate tra di loro, sottoforma di raggruppamenti di co-

noscenze o *pattern globali*. Occorrenze inattese nel mondo testuale creano difficoltà al ricevente che non può rapportarle ai *pattern* che si vanno attivando nel testo e deve piuttosto soprassedere, conservandole separatamente in uno spazio a parte della memoria attiva, in attesa che l'arrivo di altri elementi gli permetta di inquadrarle in modo idoneo. Un tipo di *pattern globale*, molto esplicativo nel caso di 1. è la *cornice* (*frame*, cfr. Minsky, 1977; Winograd, 1975; Petöfi, 1976; Scragg, 1976), quadro di riferimento memorizzato che va adattato alla realtà, cambiandone i particolari laddove necessario. La *cornice* raggruppa conoscenze relative ad un concetto, quale può essere ad esempio un *picnic*, indicando a grandi linee quali possono essere le relazioni che sussistono fra esse. Infatti nel caso di 1. è la *cornice* che fornisce gli elementi che rendono possibile la completa fruizione del testo: è grazie ad essa che *supplies* può essere interpretato specificamente come iperonimo di *wine* e l'ascoltatore è in grado di stabilire la correlazione di referenza segnalata dall'uso dell'articolo definito. Inquadrato nell'ambito della *cornice*, l'uso dell'articolo definito segnala infatti una comune collocazione (*collocation*, Halliday & Hasan, 1976: 284-288) semantica da attribuirsi ai due termini *supplies* e *wine* o, in altre parole e più specificamente, segnala che vi è una identificabilità del referente da ricercarsi, in questo caso, nell'immediato contesto linguistico.

Vi sono poi casi in cui il testo di superficie offre un contributo ancor più ridotto che in 1., e l'analisi transfrazzica, in base alle relazioni semantiche che si instaurano tra le frasi, fornisce spiegazioni a volte molto incomplete, se non assenti, sull'uso dell'articolo definito. Come è noto, il discorso umano è molto frequentemente ellittico (cfr. Karlsen, 1959; Gunter, 1963; Isačenko, 1965; Crymes, 1968; Halliday & Hasan, 1976; Grosz, 1977). L'ellissi endoforica, completabile con ricorso al testo, e l'ellissi esoforica, completabile con ricorso alla situazione comunicativa, rendono il testo spesso addirittura criptico. Se infatti si applicassero estensivamente i criteri di coesione e di correlazione logica, molti testi risulterebbero ellittici, e spesso tradi-

rebbero discontinuità di elaborazione a livello di superficie. Tale discontinuità potrebbe addirittura, a volte, dare l'impressione che il testo non sia affatto fruibile. Potrebbe capitare che *A* e *Jane* siano in macchina, di ritorno dal picnic e che *A* dica:

2. Harry is always great!

per poi aggiungere subito dopo:

3. The beer was lovely.

proponendo un legame semantico non evidente a livello verbale. Non vi è infatti alcun contesto linguistico che funzioni da predecessore o da successore e che spieghi anaforicamente o cataforicamente l'uso di *the*. Non compare continuità di contenuto da un punto di vista strettamente formale, quindi, eppure è molto probabile che *Jane* riconosca che 3. è un'osservazione collegata a 2. ed in questa luce rintracci subito la notorietà segnalata dal parlante attraverso l'uso del definito. Il motivo per cui i testi sono in grado di produrre un senso e permettono al ricevente di recepirlo è che il sapere attivato attraverso le componenti testuali rivela una continuità di senso e tale continuità è supposta dall'ascoltatore. La continuità di senso, come fanno notare Beaugrande & Dressler (1984: 121-122) è il « fondamento della COERENZA, la quale rappresenta a sua volta, l'accesso reciproco e la rilevanza reciproca entro una combinazione di CONCETTI e RELAZIONI. Questa combinazione, posta alla base del testo, è il MONDO TESTUALE... ». Molti frammenti di discorso infatti, benché non connessi in termini formali, sono suscettibili di interpretazione, nell'ambito di una forma specifica di interazione (ad esempio nella conversazione), e se collocati nella struttura generale del testo, come una sequenza completa e coerente. Nel nostro caso è l'ascoltatore che assume che 3. descriva un evento connesso con 2. ed interpreta pertanto i segnali linguistici di superficie — nel nostro caso il *the* davanti a *beer* — alla luce di questo assunto ed inserendo il tutto nella situazione adeguata:

Harry era presente al picnic ed ha portato della birra, quella tale birra su cui *A* ha fatto il commento contenuto in 3. La continuità concettuale, o *coerenza*, risiede quindi nel proposito comunicativo del parlante che intende discutere sul picnic appena fatto e nella sintonia con cui procedono le intenzioni del parlante (*A*) e del suo ascoltatore (*Jane*). Quanto più parlante ed ascoltatore, infatti, sono immersi nella realtà sociale in oggetto temporaneamente partecipata, dividono quindi la stessa situazione comunicativa e le loro intenzioni procedono in sintonia, tanto più entrano in campo le presupposizioni pragmatiche: parte dell'informazione marginale viene data per scontata e quindi non resa esplicita. L'allenatore di una squadra di basket durante la partita darà ai suoi giocatori istruzioni così ellittiche che solo chi è totalmente partecipe di quella tale situazione comunicativa in quel tale momento (e cioè i soli giocatori) potranno ravvedervi una coerenza e ricollegare i frammenti di discorso in un testo. Chi produce un discorso si aspetta infatti che il suo ricevente abbia già delle conoscenze, e tratta la parte presupposta della frase, come avremo modo di vedere, come informazione data. La teoria della *cornice* di Minsky rende conto di come tale aspettativa influisca sulla produzione del discorso stesso.

Come banalmente esemplificato qui sopra, in molti casi è quindi la struttura pragmatica generale del testo che permette di decodificare quelle occorrenze dell'articolo definito che non troverebbero spiegazioni plausibili attraverso il solo esame dei segnali linguistici di superficie, benché anche l'analisi frastica e quella transfrastica siano molto importanti ai fini dell'uso di un testo. È l'intera struttura comunicativa che contiene le informazioni relative all'emittente del messaggio, al suo proposito comunicativo, al suo rapporto col ricevente, alle sue presupposizioni su conoscenze ed aspettative del ricevente, all'opinione che egli ha del ricevente stesso, al tempo, al luogo dell'emissione, all'enunciato nella sua veste verbale e parallelamente relative alla figura del ricevente e a come questi si colloca nei confronti del produttore del messaggio stesso.

Abbiamo ipotizzato che l'articolo definito agisca come segnale per il destinatario con la funzione di facilitare oltre che di orientare la comprensione nella ricerca del referente inteso, già dotato di una certa notorietà da parte del ricevente. Della scelta dell'articolo il fruitore di un testo deve tener conto per una effettiva decodificazione dei segnali linguistici di superficie ed anche per arrivare ad un'esatta percezione di quella rete di connessioni, di interdipendenza, di inferenze e presupposizioni che ad esso sottostanno e che ne formano la testura stessa.

È ricollegandoci a considerazioni di questo tipo e che ci obbligano a concepire il testo come un'entità dinamica, frutto di un processo, che intendiamo condurre la nostra indagine sull'uso dell'articolo definito. È nostra intenzione infatti tener conto dei vari livelli del linguaggio in relazione al loro uso, affrontando i problemi che riguardano la coesione operata dall'articolo nel testo di superficie e la continuità di concetti sottostante al mondo testuale cui fa rimando, nell'ottica di come nel mondo reale gli utenti di un testo operano e riconoscono connessioni e relazioni fra gli eventi comunicativi. Nella dinamica testuale l'articolo definito viene infatti a svolgere una funzione composta, che per fini operativi cercheremo di sdoppiare per grandi linee: da una parte agisce come segnale di identificazione, indicando continuità concettuale, e quindi coerenza, dall'altra attualizza tale continuità concettuale nel testo di superficie creando coesione. Come è noto, una distinzione netta nel senso suddetto non esiste — ed ovviamente esula dai nostri propositi —, dato che nell'uso reale le funzioni dell'articolo spesso si sovrappongono e si confondono. Tenteremo ugualmente di dar risalto agli aspetti più salienti di ciascuna funzione, discutendo prima quelli collegati alla funzione di segnalazione di notorietà svolta dall'articolo determinativo nella dinamica testuale, e poi quelli che ci mostrano il modo in cui l'articolo, operando nel testo di superficie, riesce a tessere una rete di connessioni semantiche tra parti di frasi differenti all'interno del discorso.

## 2. FUNZIONE DI SEGNALAZIONE DI NOTORIETÀ

La codificazione e l'emissione di un testo avvengono in base ad un fine intenzionale e comunicativo che il parlante ha nei confronti del ricevente. Tale fine — che può man mano mutare durante il processo interazionale — fa sì che la sequenza degli enunciati prodotti non costituisca un insieme slegato di frasi, ma si trasformi in quel tutto coerente che costituisce il discorso. Il testo è quindi in diretta relazione con il suo autore e con il suo ricevente ed è governato da un piano di natura semantica (il contenuto informativo, ciò che il parlante vuol dire) e da un piano di natura pragmatica (il fine comunicativo, lo scopo per cui egli produce un testo)<sup>2</sup>. Il piano semantico può essere già ben delineato in partenza o, di contro, solo abbozzato; può subire variazioni quale conseguenza delle reazioni del ricevente, ma prenderà comunque il via da un nucleo semantico, il *topic* del discorso. Il *topic* rappresenta pertanto la base dell'informazione che il parlante si propone di trasferire al ricevente mediante l'interazione.

Nella strutturazione del discorso il parlante è guidato, oltre che dall'intento comunicativo, da quel complesso di presupposizioni che egli ha circa le conoscenze e le opinioni dell'ascoltatore. Il contenuto di un atto comunicativo non potrà quindi mai essere del tutto nuovo, ma sarà piuttosto collegato a qualcosa di già noto, ed un messaggio verbale prenderà così la forma di « un innesto progressivo di informazioni su ciò che il parlante e l'ascoltatore per accordo esplicito hanno supposto fin dall'inizio » (Rommetveit, 1979: 137). Parte di ciò che è notificato sarà necessariamente interpretata sulla base di qualcos'altro che è preso per scontato da entrambi i partecipanti all'atto comunicativo.

Questa organizzazione funzionale del messaggio ricorre sia a livello di microstrutture dei singoli enunciati, sia a livello superiore di macrostruttura dell'intero testo. A

<sup>2</sup> Naturalmente la distinzione è puramente analitica, dato che è possibile che i due piani coincidano.

seconda dei diversi metodi d'analisi che l'hanno presa in esame, la struttura statica dell'informazione veicolata a livello micro, quello frasale, è stata variamente classificata mediante l'uso di coppie di termini quali soggetto/predicato logico, tema/rema<sup>3</sup>, argomento/commento, presupposizione/focus, tutte volte a sottolineare che ogni frase ha una sezione di base che funziona da punto iniziale, perno noto su cui innestare la comunicazione. Una frase può essere così vista come « a stand-point towards some reality »<sup>4</sup>, cioè una presa di coscienza, un punto di vista verso una realtà che deve essere messa in relazione con un'esperienza già acquisita e che funziona quindi da mediatore per l'acquisizione di una nuova esperienza. Rommetveit (1979: 131 e segg.) parla a tale proposito di informazione *libera* e di informazione *vincolata*. Utilizzando il meccanismo di innesto progressivo che permette il fluire dell'informazione, parlante ed ascoltatore, sulla base di qualcosa che viene data per scontata (*libera* informazione) possono costruire e recepire l'informazione nuova (*vincolata*)<sup>5</sup>. Questo significa che « parte di ciò che è detto serve come informazione indubitata e libera... le altre parti hanno senso solo se legate a tale libera informazione, vale a dire solo se esse sono comprese come attinenti a — e insieme come espansione di — una realtà sociale già stabilita » (1979: 138-9).

<sup>3</sup> Diverse sono le definizioni per *tema* e *rema*. Ricordiamo qui quelle fornite da Conte (1977: 16) che ne propone due. La prima è « in termini di enunciato: *Thema* è ciò su cui si dice; *rhema* è ciò che sul *thema* si dice. La seconda definizione è in termini di contesto dell'enunciato: *thema* è ciò che è dato o noto (o co-testualmente, cioè dal testo precedente, o contestualmente, cioè dalla situazione di discorso); *rhema* è ciò che è nuovo. Quel che è *rhema* di un enunciato può diventare *thema* dell'enunciato successivo ». Secondo Halliday (1985: 38) « The Theme is the element which serves as the point of departure of the message, it is that with which the clause is concerned. The remainder of the message, the part in which the Theme is developed, is called in Prague school terminology the Rheme ».

<sup>4</sup> Vachek e Firbas, 1986.

<sup>5</sup> Si noti con Rommetveit (1979: 157) che « novità non implica

Per i linguisti che lavorano nell'ambito della *Functional Sentence Perspective* la dicotomia dato/nuovo non è da considerarsi in senso netto, ma viene piuttosto vista come una scala graduale: essi sottolineano all'interno di questa articolazione un dinamismo comunicativo, *CD*, che va da un elemento più dato ad un elemento più nuovo; così il topic di una frase è l'elemento che porta il minor grado di *CD* all'interno dell'unità comunicativa, *CU*. Questa organizzazione dell'informazione mostra tutto il suo dinamismo solo a livello testuale, creando un legame all'interno del discorso che regola il fluire dell'informazione e la distribuisce in unità linguistiche. Sovrapposte al livello microstrutturale della frase — che è appunto l'unità comunicativa minima — si creano nel testo una serie di catene anaforiche che possono avere portata varia, riferendosi ad unità del microlivello o ad unità via via più ampie fino a raggiungere il livello globale. Quello che costituisce il tema di una frase *Si* era il rema in *Si - 1*, e quanto costituiva il rema in *Si* diventerà il tema in *Si + 1*, e così via.

Nella lingua scritta è sempre più difficile distinguere le unità comunicative rematiche da quelle tematiche perché spesso gli indizi contestuali non sono sufficienti. Questa difficoltà è attenuata nel codice orale dove accento ed intonazione non lasciano dubbi sul tipo di distribuzione del *CD* in una determinata enunciazione.

Gli articoli svolgono un ruolo significativo nell'ambito della frase in quanto funzionano da indicatori delle posizioni comunicative delle rispettive unità comunicative, *CU*. Così l'esponente del tema, poiché designa un'espressione referenziale non accentata, può essere costituito esclusivamente da un sintagma nominale referenziale, il quale sintagma, se è costituito da un nome comune, deve contenere

affatto indipendenza [...] da presupposizioni né verbalmente indotte, né tacitamente accettate. Al contrario, ciò che corrisponderebbe al predicato in un'analisi proposizionale di un dato enunciato, appare legato in modi sottili ad altri segmenti di quell'enunciato come pure a particolari premesse silenziosamente accettate ».



l'articolo definito. Del resto molti degli *items* referenziali in inglese sono segnalati dalla presenza dell'articolo definito che « carries the meaning of specific identity or 'definiteness' in its pure form » (Halliday & Hasan, 1976: 32) e assolve così alla sua funzione di informare « the addressee that some specific entity is being referred to » (Lyons 1977: 654).

Pertanto una *CU* considerata tematica sarà sempre preceduta da un deittico o da un definito, che sottolineeranno l'avvenuta identificazione dell'entità a cui si accompagna in quella regione del mondo sociale, temporaneamente partecipato al momento dell'interazione. « Tutto il sintagma entro cui [l'articolo definito] è contenuto equivale ad un gesto indicatore » (Rommetveit, 1979: 160), ad una segnalazione di familiarità dell'oggetto introdotto, intendendo per familiarità l'avvenuta o supposta identificazione nell'universo di discorso stabilito intersoggettivamente. In breve, il tratto + *definito*, implicando una più grande tematicità, funziona da segnalatore di informazione data, conosciuta o riconoscibile per inferenza; nel quadro testuale funziona quindi da attivatore di un determinato fondo di conoscenze condivise<sup>6</sup> da ascoltatore e produttore del messaggio.

Si consideri:

4. The new director has an extremely beautiful girl-friend.

In 4. il sintagma nominale *the new director* — che si intende non accentato — rappresenta l'esponente del tema, cioè l'elemento che funziona come punto di partenza del messaggio. Come direbbe Halliday « is what the clause is going to be about » (1985: 38). Il tratto + *definito*, convogliato mediante l'uso dell'articolo, serve a segnalare al ricevente che l'informazione viene data per nota<sup>7</sup>: sia il

<sup>6</sup> Diversi studiosi nell'area linguistica e filosofica hanno investigato l'area delle conoscenze comuni. Per un'analisi dei termini *shared knowledge*, *mutual knowledge*, si confrontino Clark e Marshall, 1981.

<sup>7</sup> Dire *noto* significa assumere il punto di vista del ricevente.

parlante, sia l'ascoltatore sanno bene di quale direttore si parla e sanno anche che tale direttore è in carica da poco. *The... director* rappresenta infatti un frammento di informazione pronunciata a proposito del direttore dell'ufficio/ditta o di un'altra istituzione cui entrambi i partecipanti all'atto comunicativo appartengono, o che comunque hanno attivato concettualmente, la cui recuperabilità viene data per scontata e costituisce, in un certo senso, parte delle premesse del gioco. *New*, una volta inserito nell'esponente tematico, viene a far parte della libera informazione, e cioè dell'informazione scontata, cui è vincolato *has an extremely beautiful girl-friend*. Il fatto che il direttore sia in carica da poco tempo, come segnalato da *new* non introduce infatti alcun valore informativo<sup>8</sup>, ma viene dato per scontato, in quanto costituisce un aspetto della realtà sociale condivisa da parlante ed ascoltatore. Se il parlante infatti si sbagliasse ed il suo ascoltatore gli facesse notare che tale direttore non è affatto nuovo, dato che è in carica da due anni, ciò non altererebbe il fine intenzionale e comunicativo del parlante: ciò che viene negato non è quello che si vuol rendere noto, ma le sole premesse. Di contro il frammento *has an extremely beautiful girl-friend*, introdotto e segnalato dal tratto — *definito*, è portatore di un più alto valore informativo. Se si parte, quindi, dalla definizione di Firbas (1964: 270) che considera il dinamismo comunicativo come « ...extent to which the sentence element contributes to the development of communication » vedremo che il punto iniziale del messaggio, nel nostro caso *the new director*, è portatore di un basso valore comunicativo, svolgendo la funzione di tema ed essendo costituito da un sintagma nominale definito<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Naturalmente avrebbe valore informativo se *new* fungesse da elemento di contrasto con altri direttori ugualmente in carica.

<sup>9</sup> Come abbiamo notato, i sintagmi definiti esprimono in genere la funzione tematica, ma essi possono anche avere una funzione rematica, per esempio quando designano un esemplare unico (*the moon*, *the sun*) nell'universo del discorso, oppure in un particolare mondo sociale partecipato intersoggettivamente. Prendiamo il caso di:

La struttura tema/rema da intendersi come gradiente piuttosto che come opposizione binaria, da quanto si è detto, può quindi essere considerata una costante in ogni enunciato. È grazie ad essa che il parlante riesce da un lato ad attivare nell'ascoltatore un fondo di conoscenze condivise, segnalate attraverso l'uso dell'articolo definito, e dall'altro mira ad incrementare questo fondo comune proponendo altra informazione additiva o correttiva (affermazione) o chiedendone di ulteriore (interrogazione).

In termini psicolinguistici, la presenza dell'articolo definito segnala un rimando al deposito di conoscenze presenti nella memoria dell'ascoltatore (*mappe cognitive*)<sup>10</sup>. In altri termini, se un nome è preceduto dall'articolo defi-

- A: Are you going to stay in?  
 B: Yes, there's a football match on.  
 A: Then I'll take the car to go to the supermarket.

È evidente che *the car* e *the supermarket* appartengono all'unità comunicativa rematica: in questo caso l'uso dell'articolo definito sta ad indicare non solo che vi è un'unica auto a cui si fa riferimento, ma anche che A si basa su una presupposizione che potremmo chiamare latente. Cioè si presuppone tacitamente che B sia in grado di identificare *the car* con quell'unica auto che è in garage. È come se A avesse detto: « Nel garage c'è un'auto. Ho intenzione di usare quell'auto per andare al supermercato ». L'articolo definito che precede *supermarket*, rientra invece nei casi di « mutual knowledge based on community membership completing the identification of the referent » (Clark e Marshall, 1981: 45).

<sup>10</sup> Si ricorda in proposito la definizione operata all'interno delle mappe cognitive da Castelfranchi e Parisi (1980: 36). Partendo dal concetto che per « mappa cognitiva » si intende una mappa di conoscenze intorno al mondo che permettono all'organismo di interagire in modo adeguato con l'ambiente, gli autori distinguono all'interno della mappa cognitiva una *mappa cognitiva corrente* (o memoria di lavoro) ed una *mappa cognitiva permanente*. La memoria di lavoro è in funzione del lavoro che si sta svolgendo (ad esempio la comprensione di una frase o di un discorso) e contiene informazioni che permangono per breve tempo; la mappa permanente registra invece informazioni più stabili. La mappa corrente registra il contesto extralinguistico ed il discorso in cui la frase è inserita: l'informazione si rinnova continuamente su questi due aspetti del contesto ed il contenuto cognitivo viene integrato da tale informazione.

nito, l'ascoltatore sa che deve servirsi di determinati raggruppamenti di conoscenze già in suo possesso. Dovrà cioè servirsi di un *sacchetto* preesistente (Castelfranchi e Parisi, 1980: 105) perché il definito segnala inequivocabilmente all'ascoltatore che il parlante ritiene che sarebbe un errore creare un nuovo *sacchetto* trattandosi di un individuo già noto all'ascoltatore<sup>11</sup>. L'informazione nuova, o considerata tale dal parlante, viene di regola segnalata attraverso l'uso dell'articolo indefinito.

La struttura linguistica mette dunque a disposizione del parlante dei segnali che servono a controllare l'attivazione del fondo condiviso e a segnalare come l'informazione è destinata ad incrementare tale fondo comune. L'alternanza tra indefinito e definito nel discorso viene così ad assumere una funzione specifica, serve a facilitare la comprensione, dato che segnala all'ascoltatore se l'articolato è portatore di informazione nuova, o se invece l'informazione è già nota o trattata come tale.

Come già accennato, per quanto al tratto + *definito* sia associabile un valore informativo più basso rispetto a quello convogliato dal tratto — *definito*, anche l'articolato contenente *the* è portatore di un valore comunicativo.

Si confrontino infatti:

5. A: What about Tom?  
 B: He didn't pass the test.  
 5a. A: What about Tom?  
 B: The guy didn't pass the test.  
 5b. A: What about Tom?  
 B: The poor chap didn't pass the test.  
 5c. A: What about Tom?  
 B: The idiot didn't pass the test.

In 5., 5a., 5b. e 5c. si ha una ripresa anaforica mediata dalle espressioni referenziali *he, the guy, the poor chap,*

<sup>11</sup> Facciamo presente che è naturalmente solo per brevità che usiamo coppie di termini quali *parlante* ed *ascoltatore*, e che quanto si va man mano dicendo è valido anche per *scrittore* e *lettore* (anche se con le dovute differenze dipendenti dalle peculiarità del mezzo scritto rispetto al mezzo orale).

*the idiot*, ma non si può assegnare ad esse uno stesso valore comunicativo, che nel caso dei tre articolati definiti è certamente superiore rispetto a quello convogliato da *he*. Nel caso di *the guy*, *the poor chap*, *the idiot*, il parlante fa qualcosa di più del semplice produrre una struttura sintattica coesiva — segnalata da *the* —, come si limita invece a fare con *he*, e lo fa attraverso l'uso di sintagmi nominali contenenti l'articolo definito (sulla necessità di attribuire una funzione globale all'intero articolato, torneremo nel paragrafo 3.). Utilizzando articolati che contengono nomi generali che sono possibili sovraordinati di Tom, il parlante introduce ciò che Halliday e Hasan (1976: 276) chiamerebbero elemento *interpersonale*, componente semantica che ci ricollega ad un livello pragmatico. Questo elemento interpersonale, che è del tutto assente nel caso del pronome, rivela l'atteggiamento emotivo da parte del parlante ed ha un ben preciso valore comunicativo. Nel caso di 5a., *the guy*, il parlante manifesta una certa familiarità (contrapposta a distacco) verso l'oggetto: operando questa scelta, quindi il parlante segnala che è in qualche modo partecipe del fatto narrato. Nel caso di 5b., *the poor chap*, il parlante non opera certo una semplice sostituzione lessicale, dato che *Tom* e *the poor chap* non sono sinonimi e non si potrebbe attribuire a *poor* il valore di caratteristica oggettiva di Tom. L'articolato serve piuttosto a veicolare delle qualificazioni soggettive da parte del parlante nei riguardi dell'oggetto *Tom*. Molto simile è il caso di *the idiot* in 5c.: usando un articolato definito contenente un nome generale che ha già un elemento interpersonale insito nel proprio significato, il parlante segnala un atteggiamento di disprezzo (contrapposto a comprensione). Familiarità, comprensione, disprezzo sono quindi insiti nei tre casi discussi, in cui l'articolato definito, oltre a segnalare notorietà ed a permettere coesione, trasporta un valore comunicativo non trascurabile: infatti, procedendo da 5a. a 5c., si salgono gradini che dal livello semantico ci portano ad una prospettiva pragmatica.

Riprenderemo più avanti questi argomenti, per il mo-

mento torniamo alla funzione di segnalazione di notorietà, esaminando il seguente caso:

6. A: Can you please put the lid on the pot? I'm in a hurry...  
 B: O.K., don't worry. I'll do it at once.

Se *A* e *B* si trovano entrambi in cucina, la segnalazione di oggetto noto convogliata da *the lid* e *the pot* non ha bisogno di agganciarsi ad un precedente contesto verbale attraverso una ripresa anaforica, ma può basarsi sulla situazione immediata e visibile che, entrando in gioco, giustifica l'uso dell'articolato definito. La visibilità della pentola e del coperchio funziona in un certo senso come prima menzione (cfr. Landolfi e Sanniti di Baja, 1986) anche se non, in questo caso, di natura linguistica. Si potrebbe anche postulare un altro contesto enunciativo in cui il coperchio (che è conservato nel pensile) o la stessa pentola (se *A* parla sulla soglia di casa prima di uscire) non sia visibile; eppure lo scambio informativo avverrebbe ugualmente perché entrerebbero in campo le presupposizioni. Il locutore può considerare una parte dell'informazione come presupposta, sapendo che per il principio della cooperazione, verrà accettata dal suo ascoltatore: in altre parole l'informazione trasmessa da *A*. è scindibile in due parti: una parte *proposta* attraverso la proposizione, ed una *presupposta*, basata sulle assunzioni del parlante circa l'oggetto dell'atto linguistico eseguito nel pronunciare l'enunciato, ma anche, al tempo stesso, sulle assunzioni dell'ascoltatore circa lo stesso oggetto<sup>12</sup>. Usando l'articolo definito in 6., il parlante assume che il suo ascoltatore sia in grado di recuperare in qualche modo la notorietà, ed è proprio questo stato di notorietà recuperabile che egli segnala attraverso l'uso del definito. Se le sue assunzioni circa le conoscenze del ricevente fossero errate, si avrebbe uno scambio informativo del tipo espresso in:

- 6a. A: Can you please put the lid on the pot?  
 B: Which lid? Which pot?

<sup>12</sup> Per quanto concerne la parte *proposta* e quella *presupposta* dell'informazione, si vedano Castelfranchi e Parisi, 1980: Cap. XII.

che sottolinea il divario informativo tra *A* e *B*. Se, invece, il parlante al momento di formulare 6. assume già la presenza di questo divario, opera scelte linguistiche differenti, ed introduce l'informazione trattandola come nuova. Potrebbe, ad esempio, utilizzare enunciati inaugurali che precedano lo scambio informativo, come avviene in:

7. The water for the spaghetti is not boiling yet. Can you please put the lid on the pot?

oppure in:

8. There's a pot on the stove. Can you please...?

che servono appunto ad introdurre l'informazione nuova che diventerà poi informazione data nella frase successiva. L'identificazione diviene pertanto possibile. Per quanto riguarda *pot*, si noti che 7. contiene delle implicazioni, e quindi delle presupposizioni da parte del parlante<sup>13</sup> circa le inferenze che il suo ascoltatore dovrà compiere: è ricollegabile ad una conoscenza di tipo enciclopedico il fatto che l'acqua per cuocere gli spaghetti viene contenuta in una pentola. All'atto dell'enunciazione, il parlante inserisce ciò che nella frase è presupposto nella categoria dell'informazione data, e procede di conseguenza. Sarà il suo ascoltatore a fare delle inferenze che gli permettano di ricostruire gli anelli mancanti (cfr. Brown & Yule, 1983, che discutono Clark, 1978), necessari a stabilire le connessioni, assenti sul piano linguistico, fra i due enunciati che compongono 7. L'enunciato 8. invece non contiene alcuna presupposizione, e non richiede alcuno sforzo inferenziale, dato che l'entità nuova *pot* viene verbalmente introdotta attraverso l'uso dell'indefinito. L'informazione è

<sup>13</sup> Il presupporre « non si può definire come un atto attribuibile soltanto al parlante [...]. Ciò che è presupposto dal parlante deve in ciascun caso particolare essere applicato alla coordinata IO-TU dell'atto di comunicazione, come qualcosa che io parlante assumo che tutti e due (Io e Tu) sappiamo hic and nunc » (Rommetveit, 1979: 65).

così carica che difficilmente il parlante, se non per particolari effetti retorici, la reitererebbe come in:

- ? 8a. There's a pot on the stove. Can you please put the lid on the pot?

In casi come questo la ripetizione di tanta informazione data farebbe suonare il tutto come « il goffo discorso di un sillabario di bambini » (Donnellan, 1978, 58) e violerebbe quella che Grice (1975, 1978; si confronti anche Dressler e Beaugrande, 1981: VI) chiama « massima della QUANTITÀ » e che prevede che il contributo all'interazione sia *tanto* informativo *quanto* necessario (ma non più del necessario!). Se ritenesse utile essere più esplicito sul piano verbale, il parlante ricorrerebbe caso mai a forme ellittiche o pronominali come in 8b. ed in 8c.:

- 8b. There's a pot on the stove. Can you please put the lid on top?  
8c. There's a pot on the stove. Can you please put the lid on it?<sup>14</sup>

Per quanto riguarda l'articolo definito che accompagna *lid*, invece, esso è spiegabile facendo ricorso ad una conoscenza di carattere enciclopedico, come abbiamo già notato, dato che si sa che le pentole hanno un coperchio. La conoscenza enciclopedica, o conoscenza del mondo, sot-

<sup>14</sup> Il problema relativo alle condizioni che regolano la scelta delle diverse forme sintattiche utilizzabili per far riferimento ad un'unità data, è trattato da Brown e Yule (1986: Cap. V) nell'ambito della loro analisi sulla struttura informazionale e forma sintattica. Grazie ad un metodo di indicizzazione, gli autori distinguono accanto alle entità nuove, delle entità date *correnti* e delle entità date *dislocate*. Le entità *correnti* sono quelle introdotte immediatamente prima della nuova, mentre le entità *dislocate* sono state introdotte in precedenza, ma non subito prima. Dai dati raccolti gli autori, pur con tutte le dovute osservazioni sull'impossibilità di stabilire tassonomie, osservano « che espressioni della forma *the* (cioè Art. deter.) + *proprietà* + *nome* vengono usate quasi esclusivamente per identificare entità dislocate. Il SN semplice definito *the* + *nome* è usato in misura preponderante per identificare entità dislocate, ma anche correnti. Nei nostri dati i pronomi non occorrono mai come espressioni che identificano entità dislocate, ma solo entità correnti » (p. 223).

tostà all'interpretazione del discorso e controlla il tipo di informazioni che il produttore può attribuire al suo ricevente nell'ambito di una situazione specifica.

Quando si attiva una determinata unità di sapere, *figure*, si attivano contemporaneamente, sebbene con minore intensità, altre unità che sono in stretta relazione con la prima e che le fanno da sfondo, *ground* (cfr. Koffka, 1935). Questo principio, che potrebbe essere chiamato di *attivazione ampliata* (Beaugrande e Dressler, 1984: 126) media tra i concetti e le relazioni che sono attivati esplicitamente e tutti quei dettagli che possono rientrare come sfondo nel mondo testuale. Nell'ambito della *cornice* in questo caso in oggetto, e cioè quella del cucinare per il pranzo o per la cena, non c'è bisogno di informare l'ascoltatore che per cucinare si usano pentole e che per mantenere la temperatura, o proteggerne il contenuto, spesso si usano coperchi. Nella rappresentazione di questa scena, il fornello, il cucchiaino di legno per girare, il coperchio, la presina per non scottarsi e tanti altri elementi convenzionali possono essere (e vengono di fatto) omessi. Essi vengono attivati come sfondo non appena si pone in primo piano un altro elemento che fa parte della stessa rete di associazioni. Qualsiasi elemento che fa parte di questa rete può venire eletto a rappresentare il *figure*, cioè l'elemento specifico su cui si vuole attirare l'attenzione.

È evidente che il parlante tratta l'informazione omessa come scontata, cioè presente nella mente del suo ascoltatore; nel nostro caso, quindi, usa l'articolo definito davanti a *lid*, con cui sottolinea anche che non intende un coperchio a caso, ma quello adatto, quello giusto, ed eventualmente anche che il ricevente sa bene di quale coperchio si tratta. Nel contesto in questione sarebbe possibile anche l'uso dell'indefinito *a lid* che non ricollega a niente di precedentemente identificato. Casi come questo ci mostrano che ciò che è nuovo è ciò che il parlante sceglie di presentare come nuovo: è lui che decide se richiamare o meno alla mente del suo ascoltatore una certa identificabilità (c'è un coperchio che è quello giusto), o una certa

notorietà (sai bene di quale coperchio parlo).

Come risulta evidente da quanto discusso in queste pagine, l'impiego di un nominale preceduto dall'articolo definito serve a segnalare all'ascoltatore un certo stato di notorietà che egli può recuperare sulla base di componenti *intra-* ed *extra- testuali*: tra queste ultime in particolare, si è accennato alla *cornice* in cui si inserisce il messaggio ed alle tacite presupposizioni da parte del produttore sulle inferenze che il suo ascoltatore opererà in quella tale situazione sociale di cui sono entrambi temporaneamente partecipi. È il produttore che ha la possibilità di introdurre nel discorso entità, considerandole, come si è visto, o del tutto nuove per l'ascoltatore o note, o comunque inferibili, e che su questa base di presupposizioni organizza il proprio discorso. L'atto del comunicare si innesta sempre, nelle parole di Rommetveit, « su quanto entrambi i partecipanti in quel momento già conoscono o presumono di sapere » (1979: 47), e infatti « Tutto ciò che è inteso e compreso negli atti di comunicazione verbale è [...] dipendente da quel qualcosa d'altro che è preso per scontato da entrambi i partecipanti all'atto del discorso » (1979: 8). Pertanto nel caso di 6. precedentemente discusso, tutto ciò che viene reciprocamente identificato da parlante ed ascoltatore attraverso le espressioni *the pot*, *the lid* può essere accertato solo se si considera ciò che già è inteso nell'ambito di un quadro temporaneamente fissato. Dato che il contenuto proposizionale di 6. non è individuabile nel vuoto, ma solo sullo sfondo del contesto di ciò che è presupposto, ne consegue anche che l'ascoltatore, dal canto suo, per decodificare l'informazione segnalata dall'articolo, adotta l'ottica del suo interlocutore, cioè mette in relazione ciò che il parlante gli ha esplicitamente comunicato, con ciò che non gli ha espresso verbalmente, ma solo tacitamente detto, innestando l'informazione nuova su ciò che è già supposto faccia parte della situazione. Si è detto che attraverso il meccanismo dato/nuevo il parlante da un lato alimenta la parte di realtà sociale partecipata e dall'altra incrementa tale fondo comune: nessun messaggio infatti trova

un vuoto nella mente del ricevente che accanto alle competenze linguistiche possiede una serie di conoscenze enciclopediche intorno al mondo ed una serie di conoscenze specifiche relative alla situazione sociale temporaneamente partecipata, conoscenze che il parlante attribuisce all'ascoltatore e che dà per scontate al momento della codificazione del messaggio. Ogni item di informazione che viene recepito viene integrato in quelle mappe cognitive già esistenti, che permettono all'ascoltatore una registrazione del contesto extralinguistico e del discorso in cui l'informazione è collocata. Mediante le capacità inferenziali, si agevola un'integrazione dell'informazione ed allo stesso tempo si arricchiscono le mappe cognitive costruendo nuove conoscenze.

### 2.1 ORIGINE DELLA NOTORIETÀ

Abbiamo visto come nel quadro testuale il tratto + *definito* segnali un minor grado di dinamismo comunicativo, poiché è usato per sottolineare il grado di notorietà che parlante ed ascoltatore condividono circa il referente. L'oggetto cui si fa rimando mediante l'uso del sintagma definito verrebbe così ad identificarsi con qualcosa di dato, di conosciuto, specificato o riconoscibile per inferenza. In questa ottica la funzione di base dell'articolo definito resta pertanto quella di segnalazione di notorietà.

Tale notorietà può avere origine diversa: essa infatti può avere natura puramente *intralinguistica* — e dipendere da quanto è stato già introdotto o si sta introducendo subito dopo nel discorso mediante la lingua — o natura *extralinguistica* — e dipendere dal contesto situazionale o pragmatico in cui parlante ed ascoltatore interagiscono —. Partiamo dalla notorietà di natura *intralinguistica* cui si ricollegano la seconda menzione (già introdotta nella discussione portata avanti nelle pagine precedenti, e che coinvolge tutta una casistica riguardante il valore anaforico di *the*) e la presenza di un modificatore del nome. Tale modificatore può essere parte integrante dell'artico-

lato definito o può seguirlo come nel caso delle relative restrittive, degli avverbiali, dei sintagmi appositivi, dei genitivi. La presenza del modificatore trasmette informazioni additive circa le qualità dell'oggetto, permettendone l'identificazione segnalata dall'articolo. Vediamo quindi qualche esempio di recupero della notorietà attivata da componenti testuali o, in qualche caso, preminentemente testuali (cfr. *London / the city* qui sotto):

On October 30, 1938, thousands of Americans in the New York area were terror-stricken by a radio broadcast describing an invasion from Mars. The presentation was merely a dramatization of H. G. Wells' fantastic novel *The War of the Worlds*, but it was presented with such realism, that many listeners fled their homes and their communities. In London, on January 15, 1955, a thick belt of darkness, caused by the accumulation of smoke under an extremely thick layer of cloud, suddenly wrapped up itself around the city in the early afternoon. It lasted only ten minutes; but during this time, women screamed in the streets, others fell to their knees on the sidewalks and prayed...

(W. F. Ogburn, M. J. Nimkoff, *A Handbook of Sociology*)

Compagno le seguenti riprese anaforiche:

- a. *the presentation*, che costituisce una seconda menzione: l'informazione è stata precedentemente introdotta mediante *a radio broadcast*. I due lessemi sono coreferenziali, denotano la stessa entità, dato che *the presentation* è un sovraordinato di *radio broadcast*;
- b. *the city*, che anche è un tipo di seconda menzione, coreferenziale con *London*; anche qui è l'identità di referenza che entra in gioco e ci permette l'uso del definito: in base ad una conoscenza enciclopedica possiamo identificare *the city* quale sovraordinato di *London*; in questo caso l'interpretazione dell'anafora richiede un minimo di sforzo inferenziale, per cui l'aspetto pragmatico si immette su quello semantico.
- c. *the streets, the sidewalks*, che rappresentano un'anafora *allargata*, di tipo *associativo*: si nominano le parti che compongono la city formando una catena anaforica possibile in quanto si sono già introdotti *London* e *the city* con cui sono in *membership relation*.

Diverso, invece, è il caso di *The New York area*, che presenta la struttura *articolo definito + proprietà + nome*. Anche qui si tratta di un tipo di notorietà *intralinguistica*, o *testuale*, che però si spiega in base alla presenza di un modificatore pre-nominale. La struttura in questione identifica l'*area* di cui si sta parlando, risultato che si sarebbe potuto ottenere anche mediante un modificatore post-nominale, *the area of New York*. Infatti la notorietà di origine intralinguistica, come già detto più sopra, può derivare anche dalla presenza di modificatori che seguono il nominale, perché questi funzionano da elementi identificanti, elementi che potrebbero essere visti come aventi la funzione di prima menzione. Si considerino:

9. Do you like the girl next door?

e:

10. Do you like the girl who lives next door?

In 9. l'articolato definito è seguito da un avverbiale, in 10. da una relativa restrittiva. Ciascun enunciato potrebbe essere scisso in due enunciati separati: il primo fungerebbe da presupposizione e rappresenterebbe la condizione formale per rendere l'enunciato 9. appropriato:

9a. There is a girl next door.

9b. Do you like the girl?

e:

10a. A girl lives next door.

10b. Do you like the girl?

Il primo enunciato, funzionando così da prima menzione, introdurrebbe l'informazione nuova segnalata dalla presenza dell'indefinito, cui farebbe poi seguito la ripresa dell'informazione, ormai nota ed evidenziata dal definito. Anche le relative predicative — che semanticamente funzionano come dei modificatori restrittivi sul sintagma nominale — sono caratterizzate dalla presenza di un articolato definito che però non è presente nella struttura profonda

dove la relativa scompare per far posto ad una predicativa. Nel caso delle relative predicative, infatti, si introduce un referente di cui poi si predica qualcosa di nuovo, e la non notorietà della predicazione è sottolineata dalla presenza dell'indefinito (cfr. Hawkins, 1978: 81 e segg.); pertanto:

11. I recalled the sweet little child that Harry used to be.

deriva da:

11a. I recalled that Harry used to be a sweet little child<sup>15</sup>.

Una struttura profonda che contenesse l'articolo definito sarebbe accettabile solo se si attribuisse a tale articolato un valore anaforico, riducendolo quindi a seconda menzione di una informazione già data, presente nella mente del ricevente all'atto dell'enunciazione:

11b. I recalled that Harry used to be the sweet little child.

Differente è il caso delle relative appositive che di norma sono precedute da un articolato indefinito. Si consideri:

12. A girl, who lives next door, has called this afternoon.

che potrebbe essere diviso in:

12a. A girl has called this afternoon.

e:

12b. The girl lives next door.

da cui si vede che la relativa appositiva aggiunge informazione al sintagma cui si accompagna, ma non ha pro-

<sup>15</sup> Come fa infatti notare Hawkins, le relative predicative non hanno la stessa origine trasformazionale delle relative restrittive. Le relative predicative presentano infatti nella struttura profonda uno spostamento « which lifts the underlying predicate nominal out of the complement sentence and into an empty head position » (1980: 45).

prietà identificanti; specifica alcune proprietà di un'entità particolare, ma non la identifica. Se ne deduce che « restrictive relative clauses are derived from preceding sentoids in a text and non restrictive clauses from following sentoids » (van Dijk, 1972: 58).

Abbiamo così esaminato alcuni casi in cui una sequenza caratterizzante, contenente quindi un'informazione restrittiva, facendo parte della costituzione stessa del testo, fornisce la notorietà necessaria a permettere l'uso dell'articolo definito. In 9. è proprio la sequenza insita nel messaggio stesso che rende possibile l'identificazione: è alla ragazza che abita alla porta accanto e non ad un'altra che il parlante fa riferimento. In casi quali questo Halliday & Hasan (1976) parlano di un uso cataforico dell'articolo perché i connotati designati alla identificazione seguono l'articolato.

Passiamo ora ad esaminare il secondo tipo di casistica. Come ricordato in introduzione di questo paragrafo, nella sua funzione di segnalare che l'informazione è data, l'articolo definito non punta solo verso ciò che è già noto grazie al contesto linguistico, ma estende il suo raggio di azione anche ad una notorietà non strettamente testuale, ad una notorietà *extralinguistica* che designa non solo ciò che è noto grazie alla situazione di enunciazione, ma anche tutto ciò che parlante ed ascoltatore — appartenenti ad una data comunità socio-culturale — possono considerare noto per presupposizioni comuni o per conoscenze di carattere pragmatico. Come fa notare Renzi (1976: 13) i limiti in base ai quali un elemento può essere definito « 'noto per presupposizioni comuni' sono abbastanza difficili da stabilire » e verranno fissati dall'autore del messaggio. Ciò che il parlante<sup>16</sup> assume circa le conoscenze che il suo ascoltatore condivide con lui, svolge un ruolo determinante nella selezione dell'articolo. In:

13. Let's take the highway. It's much faster.

<sup>16</sup> Van Dijk formula in questi termini la regola generale che determina le condizioni pragmatiche: « Speaker of the utterance assumes that the hearer of the utterance knows which object is referred to by the terms of the utterance » (1972: 47).

il parlante usa il definito perché ritiene che il suo ascoltatore possa facilmente designare il referente pur non essendo effettivamente unico, dato che « per essere usati come referenti unici non occorre che i nomi in questione designino qualcosa che possiede obiettivamente tale qualità » (Renzi, 1976: 13). Il carattere di unicità può essere determinato dal mondo temporaneamente partecipato da parlante ed ascoltatore che imporrà delle coordinate spazio temporali all'atto dell'enunciazione. Possono esservi diverse *highways*, ma parlante ed ascoltatore sanno che stanno andando ad X e che per X c'è una sola *highway*. Pertanto, in 13., *highway* non gode certo di unicità referenziale in senso assoluto, ma gode di un'unicità concettuale ed il parlante, assumendo al momento dell'enunciazione che il suo ascoltatore abbia questa conoscenza in mente<sup>17</sup>, fa uso dell'articolato definito.

A conoscenze di carattere concettuale sono inoltre ascrivibili alcuni articolati definiti come *The Prime Minister, the king, the moon, the sun* ed anche il concetto di unica classe di appartenenza in uscite al singolare — dove si provvede per sineddoche grammaticale a far rappresentare la classe da un suo membro — come in:

14. The newspaper is an instrument of mass communication.

e al plurale<sup>18</sup> come in:

15. The airlines charge too much<sup>19</sup>.

Nella notorietà recuperabile dalla situazione di enunciazione sia visibile, sia non immediatamente visibile, rien-

<sup>17</sup> Come notano Castelafranchi e Parisi (1980: 455 e segg.), vi sono sia le assunzioni del parlante sulla proposizione (egoPP), sia le assunzioni del parlante sulle assunzioni dell'ascoltatore sulla proposizione (alterPP).

<sup>18</sup> Renzi (1976: 15) fa notare come ci siano delle forti restrizioni sulla categoria Classe/Membro e come queste operino specialmente al plurale dove affinché « vi sia sineddoche ben riuscita ci vogliono delle garanzie del Membro, si richiede cioè che questo abbia caratteri spiccatamente rappresentativi.

<sup>19</sup> L'esempio è tratto da Bolinger (1975: 181) che nota che



trano molti dei casi dell'uso del definito che fanno parte di un'ampia casistica deittica da noi già discussa altrove<sup>20</sup>. In questa sede vogliamo solo ricordare come la situazione di enunciazione possa essere considerata come una *prima menzione*, benché non linguistica, e l'articolato stesso, di conseguenza, una seconda menzione. L'enunciato

16. Give me the book, please.

detto in una situazione in cui l'ascoltatore ha un libro in mano, ha come contenuto cognitivo<sup>21</sup>:

16a. Give me the book which you have in your hands.

Essendo questa una relativa restrittiva, è, come abbiamo visto più sopra, scindibile in:

16b. You have a book in your hands.

e:

16c. Give me the book.

da cui emerge chiaramente che *the book* è una seconda menzione. Potremmo applicare la stessa analisi a:

17. Watch the step.

l'uso dell'articolo definito davanti a plurali usati in senso generico in qualche modo limita le unità incluse: «*The airlines*, being definite, more probably refers to those actually in existence, out there in the world, ... *Airlines*, being indefinite, can cover all those in existence and all those yet to be: any airline, if it is an airline, will charge too much». Una spiegazione del tutto analoga sulle restrizioni pragmatiche che impone l'articolo definito davanti ai nomi plurali generici, è offerta da Hawkins (1978: 217-18).

<sup>20</sup> Si veda Landolfi e Sanniti di Baja, 1986.

<sup>21</sup> Castelfranchi e Parisi (1980: 74) discutendo lo stesso enunciato, considerano l'articolo definito come un caso di aspettative non soddisfatte nella rappresentazione della frase, che spinge l'ascoltatore a cercare nelle mappe cognitive l'informazione che gli permetta l'identificazione dell'articolato definito. Gli autori sostengono che entrambe le mappe, quella di lavoro permanente (MLP) e quella di lavoro del discorso (MLD) svolgono un ruolo importante per la suddetta identificazione.

che presuppone una situazione esprimibile verbalmente in:

17a. There is a step here.

L'analisi resta valida anche nel caso di una situazione di non visibilità immediata del referente dell'entità articolata, come in:

18. Beware of the dog.

che presuppone un primo enunciato quale:

18a. There is a dog here.

Le considerazioni fin qui fatte hanno evidenziato che la scelta della definitezza nella comunicazione va interpretata come segnale per l'ascoltatore per la ricerca del referente; referente che è sempre in qualche modo riconducibile ad una prima menzione esplicita o implicita, presente nella struttura intra- o extra- testuale. Anche le informazioni restrittive e le conoscenze enciclopediche sono infatti riconducibili ad una prima menzione. Poiché è il parlante che per mezzo dell'articolato definito propone un riferimento a qualcosa (e non l'articolato stesso) sono le presupposizioni del parlante al momento dell'enunciazione che giocano un ruolo saliente nella scelta tra definitezza ed indefinitezza: un testo nel suo insieme rappresenta sempre un rapporto tra autore e fruitore della comunicazione e quelle tacite assunzioni che un parlante ha nell'enunciare una frase sono sempre correlate al destinatario della comunicazione stessa. Così in inizio di testo sono spesso ritrovabili forme inaugurali della comunicazione sottolineate dalla presenza di articolati indefiniti che servono a stabilire l'introduzione di informazione nuova, informazione che resta valida fino a segnalazione diversa. Su questa informazione, ormai data, il codificatore innesta tutta una serie di altre informazioni correlate a quelle iniziali. Per far ciò, ricorre ai segnali linguistici della definitezza, usando per esempio, oltre all'articolo *the*, i dimostrativi, gli aggettivi, i nomi propri o i pronomi. L'ascoltatore, dal canto suo, sa che deve servirsi dei referenti già

esistenti per la decodificazione dell'articolato definito ed è conscio che questi referenti possono far parte della struttura frasale o essere ricercabili nell'ambito di un intero testo oppure nella situazione extra-testuale. È al funzionamento dell'articolo definito e alla sua capacità di creare coesione all'interno di un testo che passeremo ora ad interessarci.

### 3. FUNZIONE COESIVA

Si è visto come in uno scambio comunicativo, sia orale, sia scritto, il parlante operi una selezione dell'informazione specificando o lasciando impliciti gli *items* di informazione che egli presuppone di condividere col suo ricevente. Questa selezione nell'ambito del messaggio viene così a dipendere dalle credenze del parlante rispetto alle conoscenze del suo ascoltatore e dallo scopo della comunicazione: pertanto ha come risultato delle descrizioni (cfr. Van Dijk, 1977: 168) di stato o di eventi che potrebbero anche sembrare incomplete<sup>22</sup>. Ciò che non viene esplicitato, in quanto non essenziale per lo scopo comunicativo prefisso, o dato per scontato, deve essere inferito dall'informazione esplicitata ed ha un ruolo decisivo nella decodificazione delle frasi successive. Gli *item* di informazione implicita possono essere segnalati linguisticamente dalla presenza dell'articolo definito, strumento di coesione del livello superficiale che ha la capacità di indicare le relazioni di coerenza semantica o pragmatica che appartengono al livello profondo.

L'articolo funziona pertanto da dispositivo linguistico che il parlante utilizza per sottolineare le relazioni di coesione presenti in un testo<sup>23</sup>. Come notano Halliday e Ha-

<sup>22</sup> In Van Dijk 1977: 168, discorso = descrizione di stato o di eventi.

<sup>23</sup> Oltre all'articolo definito, le lingue utilizzano altri dispositivi per esprimere coesione globale o locale: ad esempio l'ordine

san (1976: 74) « the presence of *the* creates a link between the sentence in which itself occurs and that containing the referential information, in other words it is cohesive ». Ma non tutti gli usi dell'articolo definito sono coesivi e contribuiscono alla testura: lasciando quindi da parte la funzione cataforica dell'articolo che « can never refer forward cohesively » (72), è nostra intenzione discutere ora sulle possibilità di coesione che l'articolo offre nell'ambito del testo e sulle restrizioni che al suo impiego coreferenziale vengono imposte.

Come ricorda Conte (1978: 45) è stato a partire dal saggio di Renate Steinitz, « Nominale Pro-Formen » (1968) che si è molto discusso in linguistica testuale sulle relazioni fra antecedente e successore coreferente. Fondamentalmente si possono distinguere tre tipi di pro-forme, di natura rispettivamente *sintattica*, *semantica* e *pragmatica* che attualizzano i tre corrispondenti tipi di anafora. La ripresa sintattica, mediata dalla grammatica si attua generalmente attraverso l'uso di un pronome, come banalmente esemplificato nel già citato 5. Il pronome potrebbe poi anche venir abbandonato a vantaggio della ripresa del nome originario, avendosi così una rinominalizzazione. L'alternanza pronominalizzazione/rinominalizzazione permette anche di creare precisi effetti stilistici. La ripresa sintattica potrebbe contribuire scarsamente alla nostra indagine e verrà pertanto tralasciata.

Ben più di rilievo, e più complessa da delimitarsi, è invece la distinzione tra anafora semantica ed anafora pragmatica, i cui confini non sono sempre ben netti e testimoniano, in vari casi, il sovrapporsi di aspetti dell'una e dell'altra. Partiamo con l'evidenziare le caratteristiche più evidentemente distintive di questi due tipi di anafora. La ripresa semantica è mediata dal lessico, sfrutta quindi potenzialità inerenti al *dictionary* proprio di ogni lingua. Di natura semantica sono le riprese attuate attraverso l'impiego di sinonimi o iperonimi o di certe forme di as-

delle frasi, i connettivi, i pronomi, gli avverbi, l'identità lessicale, i tempi dei verbi.

sociazione logica (come il rapporto parte/tutto). Discutendo la coesione lessicale, Halliday e Hasan (1976: Cap. 6) poggiano su di essa una fittissima rete di relazioni che, come vedremo subito, finisce con l'includere anche aspetti che sarebbero forse meglio spiegati in una prospettiva pragmatica. I due autori parlando di *reiterazione*, prevedono una scala di possibili referenti che, a partire dalla ripetizione della stessa voce lessicale, e passando attraverso gradini intermedi di sinonimi, quasi sinonimi e sovraordinati, raggiungono livelli di massima generalizzazione con i nomi generali. Ecco due esempi citati dagli autori:

- a. Accordingly... I took leave, and turned to the ascent of the peak.  
The climb is perfectly easy...
- b. Henry's bought himself a new Jaguar. He practically lives in the car.

In *a.*, *climb* riprende *ascent* di cui è sinonimo; in *b.*, *car* riprende *Jaguar* di cui è sovraordinato. Come accennato, insistendo a buon ragione sulle funzioni svolte dall'impianto lessicale, Halliday e Hasan finiscono con l'attribuire al lessico anche delle relazioni che forse richiederebbero una spiegazione diversa, alla luce di elementi cognitivo-pragmatici. Il caso stesso di *b.*, citato a proposito della coesione lessicale, evidenzia invece una relazione la cui interpretabilità si regge anche su una conoscenza del mondo, o enciclopedica, che ci permette di stabilire una relazione tra *car* e *Jaguar*. Il rapporto tra *car* e *Jaguar* è infatti almeno di un gradino più indiretto di quello che collega, ad esempio, *car* e *vehicle*.

Le riprese che si attuano in base ad una coreferenza stabilita dalle conoscenze comuni degli utenti, mediate quindi non dal lessico, ma dalla *encyclopedia*, ci ricollegano meglio al terzo caso di ripresa, quella pragmatica. L'interpretazione della referenza di tipo pragmatico è soggettiva, perché basata sulle conoscenze del mondo, ma anche sui valori e sulle valutazioni che il parlante fa, e che devono essere conosciuti — o riconosciuti — dall'ascoltatore. L'anafora pragmatica è quindi relativa agli utenti

del linguaggio. Se riprendiamo il caso del già citato *5b.*, notiamo che:

5b. A: What about Tom?

B: The poor chap didn't pass the test.

il rapporto di coreferenza tra *Tom* e *poor chap* sussiste in base ai valori del parlante, non certo perché antecedente e coreferente siano sinonimi. Così nel caso di:

19. Reagan was a patient here. The president was hospitalized only for a check up.

si ottiene una coreferenzialità in base ad una conoscenza di carattere enciclopedico che ci permette di identificare un unico denotato<sup>24</sup>. Non ci sembra giusto affermare che l'articolo definito che compare nella ripresa pragmatica, come in quella semantica, sia in grado di provvedere da solo al rinvio referenziale: l'articolo stabilisce e segnala coesione tra i due enunciati, ma non è il solo artefice del rimando anaforico, che è il frutto della funzione globale svolta dall'intero gruppo nominale, nucleo compreso. Anche questo contraddice in parte un metodo d'analisi basato prevalentemente su fenomeni lessicali, quale quello proposto da Halliday e Hasan (cfr. su questo punto Merlini, 1983) e che, nel caso dell'anafora contenuta in:

19a. President Reagan was a patient here in 1984, 1986 and 1987.  
The President has undergone many critical moments in his life.

ravviserebbe due legami distinti: uno di coreferenza attuato mediante l'uso dell'articolo definito, ed uno di reiterazione dovuto all'uso di *President*. Crediamo piuttosto che l'uso del termine *President* sia determinato più che da una scelta di carattere lessicale, dalla scelta di uno dei modi possibili per individuare il referente. In alternativa, infatti, avremmo potuto trovare un pronome, *he*, o un sinonimo, *head of state*, o un nome generale, *man*, o anche

<sup>24</sup> Si confronti Marengo, 1978: 28 e segg.

altre espressioni non correlate sul piano lessicale, ma dotate di altrettanto potere identificante. Se si accetta quindi il metodo proposto dai due autori, nel caso di:

19b. President Reagan was a patient here in 1984, 1986 and 1987.  
*This living example of optimism and success* has undergone many critical moments in his life.

ci si imbatte in difficoltà. Non potendo rintracciare alcuna correlazione lessicale tra *President (Reagan)* e *living example of optimism and success*, dovremmo postulare un legame unico, con la conseguenza di prevedere un cambiamento dello stato coesivo di questa anafora rispetto a quella attuata da *the President*, cosa che non risulta molto convincente data la loro sostituibilità sul piano paradigmatico.

Non è sempre facile distinguere tra anafora semantica ed anafora pragmatica, ed infatti più che ad un confine si dovrebbe pensare ad un gradiente: da anafore interpretabili su basi sostanzialmente semantiche, si arriva all'estremo opposto delle anafore interpretabili solo alla luce di categorie pragmatiche. Tra questi estremi si collocano molti casi che associano entrambi gli aspetti, immettendo man mano nell'impianto semantico elementi di contestualità.

Gli esempi che passeremo ora a discutere partono principalmente da basi semantiche, data la maggior controllabilità dei contesti in cui ricorrono, ma non esclusivamente, e mirano a fornire una casistica sufficientemente ampia e di immediata fruizione. Un'analisi di testi più lunghi e complessi è obiettivo di un nostro prossimo lavoro.

Iniziamo con un brano tratto da un racconto fiabesco che esemplifica gli aspetti più comuni del funzionamento dell'articolo *the* quale strumento di coesione. I racconti per l'infanzia sono infatti caratterizzati da un andamento lento, in cui si presenta l'informazione in modo lineare e si lascia poco spazio, data la natura del destinatario, alle presupposizioni ed alle implicazioni. Nei racconti per adulti, invece, « le frasi iniziali sono spesso un condensato

di presupposizioni: l'autore cerca di portarci al di dentro del suo mondo sociale immaginario fingendo che noi fin dall'inizio siamo già familiari con alcune parti di esso » (Rommetveit, 1979: 141); oppure, come strategia retorica, il narratore spesso finge di considerare libera informazione del materiale nuovo, postponendo nel testo gli elementi che servono a renderlo effettivamente noto. Ma passiamo al brano fiabesco:

*The old white ghost and the old grey granddad*

There was once an old white ghost who lived behind a water-pipe in an old-fashioned scullery in an old, old house. In this scullery was a big stone sink and a great copper boiler for washing clothes.

For many years this old white ghost haunted the scullery. He made terrible noises in the water-pipes, and after dark, when someone came downstairs to iron the clothes by candlelight he would slip inside the clothes basket and ruffle the washing and then shoot up suddenly in a sheet, or creep across the floor in an old black sock.

(D. Edwards, *The Magician who kept a pub*, Harmondsworth, Kestrel Books, 1975).

La prima cosa che vorremmo osservare a proposito dell'uso dell'articolo definito nel brano in questione è il passaggio tra il definito contenuto nel titolo *The old white ghost* e l'indefinito che accompagna lo stesso sintagma nella frase di apertura. Il che significa che *an old white ghost*, che fra l'altro è anche seguito da un relativo, viene introdotto come informazione nuova, non vi è riferimento anaforico al titolo il quale non funziona quindi come preinformazione<sup>25</sup>. Vengono introdotti con l'indefinito anche tutti gli altri elementi della storia che serviranno poi da referenti: *a water-pipe, an old fashioned scullery, an old, old house, a big stone sink, a great copper boiler, clothes*. A questa presentazione lineare dell'informazione, necessaria per l'introduzione dei referenti, fa subito seguito una serie di riprese anaforiche delle varie entità introdotte; si

<sup>25</sup> Per l'articolo nei titoli si veda Weinrich, in Conte 77: 62 ed anche Parisi, Devescovi e Castelafranchi, 1979.

ha così una concentrazione di forme contrassegnate dalla presenza del dimostrativo, *this old white ghost*, o dall'articolo definito, *the scullery, the water-pipes, the clothes, the clothes basket, the washing, the floor* (legato a *this scullery* mediante la relazione parte/tutto), che segnalano il grado di informazione già conseguito. *This* in *this old white ghost*, oltre che come segnale di coreferenza, indicando questo particolare *ghost* di cui si parla, con tutte le caratteristiche che gli sono state attribuite più sopra, potrebbe anche essere interpretato come un mezzo stilistico, prevedibile in una favola, per tener sveglio l'interesse e rendere il personaggio in qualche modo familiare. Casi come questo ci esemplificano l'aspetto più propriamente soggettivo della produzione, per cui l'interpretabilità completa di un messaggio non può mai essere data per scontata, e nell'ambito dell'interazione alcuni elementi (magari si tratta solo di sfumature secondarie che certo non compromettono la ricezione globale del messaggio) sono recepiti dal ricevente in veste alterata. Nel caso di *clothes / the clothes* si segna un passaggio tra generico e specifico, *type e token*. Mentre *the ghost* riprende direttamente a *ghost*, segnalando che si tratta dello stesso individuo precedentemente introdotto, *the clothes* non è un effettivo coreferente di *clothes* che lo precede, ma piuttosto lo attualizza. Notiamo ancora che l'articolo definito non è equivalente sul piano funzionale al dimostrativo *this*, in quanto quest'ultimo ha un elemento di deissi testuale che non è presente nell'articolo. Per questo motivo *this* può essere utilizzato solo in una catena a livello *micro*, nel senso che occorre solo in prossimità nel testo col suo referente; l'articolo definito può essere utilizzato invece anche a livello *macro*, essendo in grado di identificare entità *correnti*, ma anche *dislocate*, laddove per entità *correnti* si intendono unità introdotte subito prima nel testo, e per entità *dislocate* entità introdotte precedentemente, ma non subito prima (cfr. Brown & Yule, 1986; Cap. V).

L'alternanza tra definito ed indefinito (con le particolarità già accennate e quelle che stiamo per discutere) sottolinea così una continuità concettuale e, stabilendo

delle relazioni tra le frasi, rende coeso il testo. Il brano appena esaminato esemplifica la casistica più comune, e cioè come generalmente gli indefiniti vengono usati per introdurre referenti (informazione nuova) che giustificano più avanti nel testo la ricorrenza di articolati definiti (informazione data). Ma le cose non stanno sempre così. Partiamo da una riflessione sugli elementi che la ripresa anaforica consentono e quindi sul rapporto tra nuovo/indefinito e dato/definito. La condizione di informazione data può coincidere, e spesso difatti coincide, con quella di definitezza, mentre quella di informazione nuova viene generalmente ricollegata a quella di indefinitezza. Non sempre però esiste un rapporto fra prima menzione ed indefinito, poiché nuovo e definito si possono combinare, così come non sempre esiste un rapporto tra seconda menzione e dato, poiché non sempre la seconda menzione stabilisce una coreferenza e, ancora, non sempre il processo di definitizzazione stabilisce una continuità concettuale. Vediamo di esemplificare quanto detto. Si osservi:

20. She entered a classroom. The desk was old and dusty.

In 20. si ha una combinazione di nuovo e definito: *desk* è preceduto dall'articolo definito benché compaia in prima menzione. L'uso dell'articolo si spiega qui sulla base della prevedibilità semantica di cui è dotato *desk* grazie alla *cornice* in cui è inserito. La cornice, come si è già detto, è un quadro di riferimento concettuale che raggruppa conoscenze circa un concetto, e nel concetto di *classroom* esistono banchi, sedie, una cattedra, una lavagna ed altri elementi convenzionali. In questa determinata cornice vi sono diverse alternative possibili e prevedibili circa la direzione in cui può procedere il testo, e che dipendono da fattori pragmatici che hanno a che fare con scelte personali, il ruolo del personaggio ed altre variabili. In altre parole, dato che la classificazione della conoscenza del mondo nella memoria umana e la sua attivazione in fase di interpretazione del testo riflettono alcuni schemi concettuali precostituiti, esiste un ambito di prevedibilità in cui tali alternative devono collocarsi.

È stata già più volte sottolineata l'importanza di questi *pattern globali* nel processo di produzione e in quello di ricezione del testo: un *topic* può essere sviluppato in *cornici*, e nell'ambito di ciascuna cornice il produttore può svolgere una sequenza di eventi in *schemi*, i personaggi di romanzi, drammi cercano di realizzare i loro fini mediante *progetti*, e le situazioni di tutti i giorni possono essere classificate in modo da poter presentare determinati testi al momento opportuno mediante *copioni* (Cfr. Beaugrande & Dressler, 1984: Cap. V). Chi produce un testo deve contare sulla prevedibilità e sulle aspettative del ricevente che consistono nel poter rapportare gli elementi che si vanno attivando nel testo a questi *pattern globali*. Per questo *the desk* non risulterebbe occorrenza inattesa, laddove molte perplessità nascerebbero nel ricevente da un'entrata imprevedibile quale quella contenuta in:

20a. She entered a classroom. The elephant was dusty.

Un altro caso in cui definitezza e prima menzione/nuovo si combinano può essere esemplificato da 21. che ricalca un esempio di Brown e Yule (1986: 232):

21. Today I've seen the milkman for the first time after so many years.

pronunciato senza che si sia precedentemente nominato il lattaiolo o che lo stesso sia in vista. Potremmo però commentare che *the milkman*, *the postman* se inseriti nello stesso contesto di situazione di cui fanno parte entrambi i partecipanti all'atto linguistico, e questo è il caso, acquistano una referenza univoca e si comportano come nomi propri contestualizzati. In vista dello stesso fine, vorremmo obiettare, forse più che l'esempio citato da Brown e Yule, sarebbero significativi casi quale:

21a. A: Oh! You still have the milkman coming in every day!

B: You mean, you've lost this lovely tradition?

dove *the milkman* è effettivamente ambiguo dato che oscilla tra referenza univoca e nome generico.

Prendiamo ora in considerazione il rapporto tra definito, seconda menzione e coreferenza ricordando che non sempre in seconda menzione compare un definito, in quanto non sempre la seconda menzione stabilisce una referenza. Per esempio in qualità di copula, e quindi in posizione predicativa, il nome non è mai referenziale. Si osservi:

22. A: She's now a famous architect.

B: Really? She never wanted to become an architect.

È infatti esclusa la possibilità di proseguire parlando di *the architect*. Ma vediamo cosa può succedere anche in casi in cui la posizione del nome sembrerebbe strutturalmente adatta per instaurare una referenza; è il caso di:

23. A: Please, take a pan.

B: A pan?

A: Yes, a big pan.

Neanche in 23. si stabilisce una coreferenza, in quanto, benché vi siano tre menzioni di *pan*, sono tutte usate in senso generico, *type*, contrapposto a *token*. Sarebbe qui possibile continuare con *the pan* per riferirsi alla pentola scelta una volta che, appunto, è stata scelta:

23a. A: Fine, now put the pan on the fire.

E ancora:

24. A: Here comes a policeman!

B: A policeman is always welcome in these situations!

C: Yeah! The policeman will help us.

25. A: I'm afraid only a plumber can repair this.

B: A plumber? A plumber lives next door.

Nel caso di 24. non si stabilisce una coreferenza tra *a policeman* pronunciato da A e *a policeman* pronunciato da B, perché il primo è usato in senso specifico, *token*, mentre il secondo in senso generico, *type*, per indicare ap-

partenza ad una classe — quella dei poliziotti —<sup>26</sup>. Come direbbe Searle, perché il primo ha valore referenziale mentre il secondo attributivo. La referenza si stabilisce tra *A* e *C*, in quanto *C* si riaggancia a quel tale poliziotto che sta arrivando, invece di fare un commento generale sui poliziotti come ha fatto *B*. Quanto a 25., le prime due menzioni di *a plumber* non sono coreferenziali perché entrambe con valore attributivo, cioè *type*. La terza menzione è anch'essa introdotta dall'indefinito in quanto è un *token*, è dotata quindi di una specificità che manca alle precedenti e pertanto non può collocarsi in rapporto di coreferenza con loro.

Una sequenza che invece esemplifica banalmente il rapporto coreferenziale tra *prima menzione* = *ignoto* = *indefinito* da un lato e *seconda menzione* = *noto* = *definito* dall'altro è:

26. Mary has met *a student*. *The student* is from New York.

Qui compare una evidente coreferenza tra *a student* e *the student* attuata grazie alla funzione globale svolta dalla ripresa del lessema e dall'uso dell'articolo definito. La ripresa semantica ha successo in quanto entrambi gli enunciati costituiscono un atto di referenza specifico ed entrambi i sintagmi vengono usati come *token*. La prima menzione introduce un referente nel testo, ripreso di fatto con la seconda menzione e l'articolo definito viene a svolgere una funzione coesiva tra i due enunciati. In altri casi, però, la stessa sequenza *a... the...* è una condizione troppo debole per garantire l'introduzione di un oggetto e la sua ripresa con conseguente tematizzazione. Come nota Conte « se vi sia o non vi sia coreferenza tra un sintagma nominale definito ed il suo antecedente dipende dal rema dell'enunciato nel quale il sintagma nominale definito ricorre » (1986: 221). Se si instaura o no una continuità tematica dipende dal rapporto di identità che si instaura tra l'articolo definito (antecedente) e la sua ri-

<sup>26</sup> Si veda in proposito Moravcsik, 1969.

presa (successore) caratterizzata dal tratto + *definito*. Si consideri infatti:

27. After lunch he used to take a siesta. *The siesta* is a custom in hot countries.

Anche qui compare una sequenza *a... the...*, come in 26., ma benché la forma segnica sia la stessa, non si instaura un rapporto di coreferenza stretta tra *a siesta* e *the siesta*. *A siesta* è usato come *token* e ad esso dobbiamo assegnare un'interpretazione estensionale: è cioè un oggetto dotato di determinate qualità, cui il lessema *siesta* può applicarsi; *the siesta* è usato come *type*, e ad esso dobbiamo assegnare un'interpretazione intensionale: e cioè come l'insieme di proprietà che compongono gli oggetti cui *siesta* può correttamente applicarsi. Il primo enunciato ha un senso specifico ed il secondo un senso generico. Il rapporto instaurato appare di sola identità segnica e la ripresa del sintagma, in casi come questo, non stabilisce una sequenza coesiva. Ma naturalmente non possiamo aspettarci che i rapporti esistenti nella struttura del discorso siano affidati alla sola identità segnica della parola stessa. I testi in cui i due *items* sono inseriti, risultano legati sul piano semantico generale e sul piano pragmatico. Sul piano semantico, la seconda asserzione serve a fornire una spiegazione da parte del produttore al ricevente, oppure rappresenta un commento del produttore circa l'operato di *he*. Questo comportamento del parlante non implica mancanza di coerenza testuale, ma piuttosto digressione momentanea che ha lo scopo di dar maggior forza al contenuto del suo messaggio. Egli ritiene forse utile attivare esplicitamente alcuni elementi del *ground* per accertarsi che determinati dettagli siano noti al suo ascoltatore, permettendogli una più completa fruizione del testo.

Neanche la notorietà contestuale riesce a garantire sempre l'uso del definito quale ripresa di una prima menzione dell'oggetto, attuata attraverso l'uso del definito. Si pensi alla non accettabilità di:

228. I didn't watch a film on TV last night. *The film* was interesting.

La ripetizione del lessema *film* non è sufficiente a garantire una combinazione accettabile dal punto di vista grammaticale. Se infatti volessimo basarci sull'identità dei due lessemi per stabilire un riferimento ad un'entità unica, il testo non risulterebbe grammaticale. La non grammaticalità di ?28. è chiaramente dovuta alla predicazione del primo enunciato che contrasta semanticamente con il secondo: basterebbe cambiare in affermazione il primo enunciato per risolvere l'agrammaticalità riscontrata. Tutto questo ci suggerisce, nelle parole di van Dijk che « not only isolated (identical) lexemes or isolated referential individuals are relevant, but also other parts of the semantic (or referential) structures of which they form a part » (1972: 44).

Stanno emergendo così alcune delle restrizioni che limitano le possibilità di ripresa semantica. Si considerino ora:

29. You must write a letter to your parents and mail the letter right away.

e:

?29a. You must write a letter to your parents. They are expecting the letter<sup>27</sup>.

29a. mostra un passaggio da una probabilità ad una certezza e questo non permette l'accettabilità della sequenza. Si deve rimanere sempre sullo stesso piano modale (certezza, realtà, probabilità, immaginazione, invenzione) se si vuole instaurare una coreferenza. Come già ricordato più sopra a proposito di 27., la coreferenzialità non può certo basarsi sul solo concetto di referenti identici. Il problema della modalità sollevato da ?29a. riporta al discorso sull'esistenza presupposta dall'articolo definito. Chiamare qualcosa *the*.... significa, come abbiamo notato in altra sede<sup>28</sup>, assegnare a questa entità un certo tipo di esistenza, oltre ad assumere che vi sia quest'unico oggetto 'in focus';

<sup>27</sup> Gli esempi sono da Karttunen, 1969: 134.

<sup>28</sup> Landolfi e Sanniti di Baja, 1968.

questa esistenza, però deve perdurare allo stesso livello modale « that is within the same semantic world » (Van Dijk, 1972: 45). La lettera che si menziona per la prima volta nel primo enunciato di 29a. mediante l'articolo indefinito gode, nell'ambito del modale, di una forma di esistenza ipotetica o futura, ben diversa da quella di cui gode la lettera del secondo enunciato che, uscendo dall'ambito del modale, presuppone un tipo di esistenza nel mondo reale. L'anomalia presente in ?29a. nasce quindi dal fatto che le due entità — perché di due entità diverse si tratta — non esistono nello stesso modo e nello stesso mondo. Nell'ambito del modale, invece, la coreferenza è possibile, come esemplificato in 29. Si può infatti anche parlare di ciò che non esiste, e farvi riferimento, purché il discorso resti sullo stesso piano modale. In:

?30. John is looking for a job. The job is well paid.

se si vuole stabilire una coreferenza tra *a job* del primo enunciato e *the job* del secondo, la sequenza risulta anomala a causa della predicazione, poiché i due enunciati non appartengono allo stesso livello modale. Il primo enunciato non riesce ad instaurare un referente testuale che possiede la stessa esistenza nel modo e nel mondo del secondo enunciato. Basterebbe infatti cambiare *the job is* con *the job should be*, riprendendo quindi nel secondo enunciato il livello modale del primo, per permettere l'instaurarsi della referenza. Gli esempi 29., ?29a. e ?30. rientrano fra i casi discussi da L. Karttunen (1969) che indaga sulle restrizioni che limitano le riprese anaforiche che abbiano come antecedente dei sintagmi nominali indefiniti<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Per Karttunen « By 'discourse referent' we have meant an entity that once it has been established can be referred to by a pronoun or revived by a definite article » (1977: 40). L'introduzione di un referente può essere bloccata dalla presenza di una negazione, dai sintagmi indefiniti nelle domande in termini di sì/no, dalle classi di verbi comunemente chiamati fattivi, intenzionali, modali, creatori di mondi ed implicativi (nel senso che implicano la verità dell'enunciato in cui sono inseriti, se non sono negati).



Un'ulteriore restrizione alle possibilità di ripresa semantica deriva dal fatto che il successore, per essere appropriato, non può contenere qualificatori diversi dal suo predecessore nella catena anaforica. In termini di coreferenzialità non è possibile una sequenza coesiva quale:

231. There's a book on the table. The red book is Mary's.

in quanto il successore, *the red book*, risulta semanticamente più specifico di *a book*, e quindi non può essere ad esso coreferenziale. Per interpretare i due enunciati si dovrebbe postulare la presenza di due libri sul tavolo, uno dei quali rosso; manca pertanto il rinvio anaforico e l'articolo *the* non arriva a svolgere alcuna funzione coesiva. La sua presenza nel secondo enunciato diventerebbe così spiegabile in base alla presenza del qualificatore *red*.

Se si ribaltasse però la posizione dei due sintagmi nominali, si avrebbero due enunciati coreferenziali resi coesi dall'articolo definito:

31a. There's a red book on the table. The book is Mary's.

In realtà il fatto che la ripresa debba necessariamente essere meno completa semanticamente rispetto al suo antecedente, non è una regola che funziona in tutte le circostanze, certamente non nei casi di anafora pragmatica; si consideri:

32. Henry saw some children jumping up and down the desks, two girls, laughing and *a boy* crying all alone. *The poor chap* had just known that he hadn't passed the oral exam and thought he would never succeed.

Si potrebbe anche osservare, come già notato nel paragrafo 2., che in realtà *the poor chap* non è un'effettiva predicazione di una qualità oggettiva dell'oggetto in questione, ma piuttosto una valutazione soggettiva fatta dal parlante e che pertanto il principio dei tratti semantici rimane valido. Lo stesso vale per:

32. When she felt tired she used to drink *a coke*. *The ice-cold sparkling, sweet, delicious drink, sipped directly from the can,* made her feel better.

dove non possiamo ravvisare una sinonimia insita nel sistema della lingua, ma piuttosto una sinonimia, creata nella specifica circostanza dall'autore, che stabilisce una referenza attingendo al proprio bagaglio di conoscenze e valutazioni. Il che conferma che coreferenza significhi equivalenza a livello di localizzazione del designato e non semplicemente equivalenza sul piano della descrizione. Il che, inoltre, ci porta ancora una volta a sottolineare l'importanza della figura del parlante al momento dell'attuazione della referenza. È il parlante infatti che, in base alle presupposizioni che divide col suo ricevente e agli scopi che si prefigge, decide quali elementi denotativi sfruttare per attuare una referenza. Può utilizzare, ad esempio, un nome come *coke*, o un'anafora descrittiva come quella contenuta in 32.

L'anafora per inclusione logica pone anch'essa dei limiti alla funzione coesiva svolta dall'articolo, limiti più rigidi di quelli visti nel caso dei tratti semantici. La coreferenza può attuarsi solo se il successore ha un'estensione semantica maggiore rispetto al suo antecedente. Pertanto se è possibile una sequenza quale:

33. She has a motor-bike. The vehicle is red.

non lo è una sequenza quale:

233a. She has a vehicle. The motor-bike is red.

perché manca un anello intermedio che stabilisca le connessioni necessarie: *It's a motor-bike*. L'anafora è infatti permessa anche senza un concetto intermedio, ma solo nell'allargamento, come in 33., non nel restringimento, come in 233a. (cfr. Dressler, 1972: 54).

Questo limite è piuttosto rigido, difficile da scavalcare, ma anche qui sarebbe possibile trovare qualche controesempio che dimostri come il parlante riesca nel suo intento comunicativo pur non rispettando la regola. Si consideri infatti:

34. Her whole life revolved around her vehicle. The motor-bike was red, polished and incredibly fast.

Una sequenza del genere potrebbe probabilmente far parte di un brano di narrativa, anche come frase di apertura con funzione cataforica: chi scrive ci porta dentro alla realtà sociale immaginaria di cui ci sta facendo partecipi, con una tecnica che può sovvertire le 'regole del gioco'. Ma l'autore sa che il lettore è disposto ad accettare questo sovvertimento delle regole e che, anzi, se lo aspetta. È così che ancora una volta entrano in campo le presupposizioni, le quali presupposizioni mettono a disposizione del parlante delle regolarità alternative che operano in certi contesti. È certo che i problemi connessi all'anomalia linguistica, alla trascendenza creativa dell'uso tradizionale acquistano una dimensione diversa sullo sfondo del principio che tutto il discorso avviene, come sottolinea Rommetveit (1979: 51) « in condizioni di realtà sociali temporaneamente partecipate in un mondo pluralistico ». Presupponendo la padronanza intuitiva che il lettore ha della propria lingua, l'autore utilizza le potenzialità creative inerenti al linguaggio.

#### 4. QUALCHE COMMENTO

Nelle pagine precedenti abbiamo da un lato cercato di evidenziare quelle che potremmo definire *regole generali di comportamento* dell'uso dell'articolo, e dall'altro abbiamo verificato l'ipotesi di partenza in base alla quale il parlante usa l'articolo per segnalare al suo ascoltatore che il referente inteso gli è già in qualche modo noto. Quanto alle regole di comportamento, abbiamo evidenziato delle regolarità il cui sovvertimento può creare ambiguità o frasi non grammaticali, compromettendo la comprensione del messaggio. Abbiamo anche cercato di evidenziare che, di contro, alcune di queste regole possono essere lasciate da parte in determinati ambiti pragmatici tacitamente riconosciuti dal parlante e dal suo ascoltatore. Quanto alla segnalazione di notorietà, abbiamo visto come l'articolo definito indichi al ricevente che egli può e deve identificare l'oggetto inteso dal parlante in quanto tale oggetto

è a lui già noto, o è inferibile dal contesto, e questo ci ha portato a ripercorrere alcune delle possibili tappe che permettono il recupero degli indizi contestuali necessari all'identificazione. Abbiamo visto il ruolo preponderante giocato in questo senso dai processi cognitivi dei partecipanti all'atto comunicativo, processi caratterizzati da una certa sistematicità (rispettata dal produttore ed attesa dal ricevente) e sovrastanti la struttura verbale del testo che concorrono a costruire. E in questa intricata rete di interrelazioni tra le varie componenti del testo di superficie e dell'intero mondo testuale che l'uso dell'articolo definito trova delle giustificazioni complete e raggiunge il suo obiettivo. Questa rete, per quanto fitta e complessa, calata nella realtà sociale di cui parlante ed ascoltatore sono temporaneamente partecipi, si rivela uno strumento immediato che da un lato limita le possibili interpretazioni e dall'altro sostiene quelle intese. Così l'uso dell'articolo trova una sua spiegazione nell'ambito di tutte le componenti dell'atto comunicativo, il quale atto comunicativo, come abbiamo visto, a sua volta si avvale di qualcosa di precedentemente esistente, stabilito o assunto. Il contenuto cognitivo di un enunciato o di un testo e la sua formulazione non si poggiano nel vuoto, ma si basano su un'informazione preesistente, già posseduta nella mente dell'ascoltatore e su cui il parlante fa delle assunzioni. Vi è una continua interazione tra ciò che viene comunicato e ciò che già esiste e la decodificazione dell'articolo si avvale anche di questo meccanismo che permette al destinatario di un'azione linguistica la ricostruzione nella propria mente di ciò che l'enunciatore voleva comunicargli.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Atti del Seminario 1978, « Sull'anafora », Firenze, Accademia della Crusca.
- Beaugrande, R. de e Dressler, W. 1981, *Introduction to Text Linguistics*, London, Longman; trad. it. *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- Bobrov, D. e Collins, A. a cura di 1975, *Representation and Understanding: Studies in Cognitive Science*, New York, Academic.
- Bolinger, D. 1975, « A Postscript to Poston on the Article », *Modern Language Journal*, vol. LIX, 4, pp. 181-5.
- Brown, G. e Yule, G. 1983, *Discourse Analysis*, Cambridge, CUP; trad. it. *Analisi del discorso*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Castelfranchi, C. e Parisi, D. 1980, *Linguaggio, conoscenze e scopi*, Bologna, Il Mulino.
- Charniak, E. e Wilks, Y. a cura di 1976, *Computational Semantics: An Introduction to Artificial Intelligence and Natural Language Communication*, Amsterdam, North Holland.
- Clark, H. H. 1978, « Inferring What is Meant » in W. J. M. Levelt e G. B. Flores d'Arcais, 1978.
- Clark, H. H. e Marshall, C. R. 1981, « Definite Reference and Mutual Knowledge », in A. K. Joshi, B. L. Webber e I. A. Sag, 1981.
- Cole, P. a cura di 1978, *Syntax and Semantics IX: Pragmatics*, New York, Academic.
- Cole, P. e Morgan, J. a cura di 1975, *Syntax and Semantics III: Speech Acts*, New York, Academic.
- Conte, M. E. a cura di 1977, *La linguistica testuale*, Milano, Feltrinelli.
- Conte, M. E. 1978, « Deissi testuale ed anafora », in Atti del Seminario « Sull'anafora » 1978, 37-54.
- Crymes, R. 1968, *Some Systems of Substitution Relations in Modern English*, The Hague, Mouton.
- Dijk, T. van 1972, *Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*, The Hague, Mouton.
- Dijk, T. van 1977, *Text and Context*, London, Longman.
- Donnellan, K. S. 1978, « Speaker References, Description and Anaphora », in P. Cole, 1978.
- Dressler, W. 1972, *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen, Niemeyer; trad. it. *Introduzione alla linguistica testuale*, Roma, Officina, 1974.
- Firbas, J. 1964, « On Defining the Theme in Functional Sentence Analysis », in *Travaux Linguistiques de Prague*, pp. 267-80.
- Grice, H. P. 1975, « Logic and Conversation » in Cole e Morgan, 1975.
- Grice, H. P. 1978, « Further Notes on Logic and Conversation », in P. Cole 1978.

- Grosz, B. 1977, « The representation and Use of Focus in Dialogue Understanding », Menlo Park, Stanford Research Institute, Artificial Intelligence Technical Report 151.
- Gunter, R. 1963, « Elliptical Sentences in American English », in *Lingua*, 12, pp. 137-50.
- Hawkins, J. A. 1978, *Definiteness and Idefiniteness*, London, Croom Helm.
- Halliday, M. A. K. 1985, *An Introduction to Functional Grammar*, London, Edward Arnold.
- Halliday, M. A. K. e Hasan, R. 1976, *Cohesion in English*, London, Longman.
- Hawkins, J. A. 1980, « On Surface Definite Articles in English » in Van Deur Awere, 1980.
- Isačenko, A. 1965, « Kontextbedingte Ellipse und Pronominalisierung im Deutschen », in *Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung: Festschrift Steinitz*, Berlin, Akademie, pp. 163-73.
- Johnson-Laird, P. N. e Wason, P. C. a cura di 1977, *Thinking: Readings in Cognitive Science*, Cambridge, CUP.
- Joshi, A. K., Webber, B. L. e Sag, I. A. a cura di 1981, *Elements of Discourse Understanding*, Cambridge, CUP.
- Levelt, W. J. M. e Flores d'Arcais, G. B. a cura di 1978, *Studies in the Perception of Language*, New York, Wiley.
- Karlsen, R. 1959, *Studies in the Connection of Clauses in Current English: Zero, Ellipsis and Explicit Form*, Bergen, Eides Boktrykkeri.
- Karttunen, L. 1969, « Referenti testuali », ora in Conte, M. E. 1977, pp. 121-47.
- Koffka, K. 1935, *Principles of Gestalt Psychology*, New York, Harcourt Brace & Co.
- Landolfi, C. e Sanniti di Baja, M. T. 1986, « Sul significato e sul valore del definito *the* » in *AION*, Anglistica, XXIX, 3, pp. 57-102.
- Lyons, J. 1977, *Semantics*, London, CUP.
- Marello, C. 1978, « Il ruolo dell'anafora in alcune teorie testuali », in Atti del Seminario « Sull'anafora », pp. 13-36.
- Merlini, L. 1983, « Difficoltà di applicazione del modello Halliday-Hasan in alcune aree della coesione », in *Papers on Work in Progress*, 11, Luglio 1983.
- Minsky, M. 1977 « Frame-System Theory » in Johnson-Laird, P. N. e Wason, P. C., 1980.
- Moravcsik, I. 1969, « Determination » in *Working papers in Language Universals*, I, pp. 64-130.
- Mortara Garavelli, B. 1978, *Il filo del discorso*, Torino, Giappichelli.
- Parisi, D. a cura di 1979, *Per una educazione linguistica razionale*, Bologna, Il Mulino.
- Parisi, D., Devescovi A. e Castelfranchi, C. 1979, « Che cosa è un titolo? », in Parisi, D., 1979, pp. 95-123.

- Petöfi, J. 1976 « A Frame for Frames: A Few Remarks on the Methodology of Semantically Guided Processing », in *Proceedings of the Second Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society*, Berkeley, University of California Institute of Human Learning, pp. 319-29.
- Renzi, L. 1976, « Grammatica e storia dell'articolo italiano », *S.G.I.*, 5, pp. 142.
- Rommetveit, R. 1979, *Struttura del messaggio* (trad. it.), Roma, Armando Editore.
- Scragg, G. 1976, « Semantic Nets as Memory Models », in Charniak e Wilks 1976.
- Steinitz, R. 1968, *Nominale Pro-Formen*, Berlin, Deutsche Akademie der Wissenschaften, Arbeitsstelle Strukturelle Grammatik, ASG-Bericht, 2, pp. 1-21.
- Svoboda, A. 1968, *The Hierarchy of Communicative Units and Fields as illustrated by English Attributive Constructions*, Prague, BRNO Studies in English.
- Vachek, J. e Firbas, J. 1962, « Linguistika charakteristika » in Svoboda, A. 1968.
- Van Deur Auwere, J. ed. 1980, *The Semantics of Determiners*, London, Croom Helm.
- Weinrich, H. 1976, « Textsyntax des französischen Artikels » ora in Conte 1977, pp. 53-65.
- Winograd, T. 1975, « Frame Representation and the Declarative-Procedural Controversy », in Bobrow e Collins 1975.

## L'IRLANDA AL DI LÀ DEL MITO \*

di

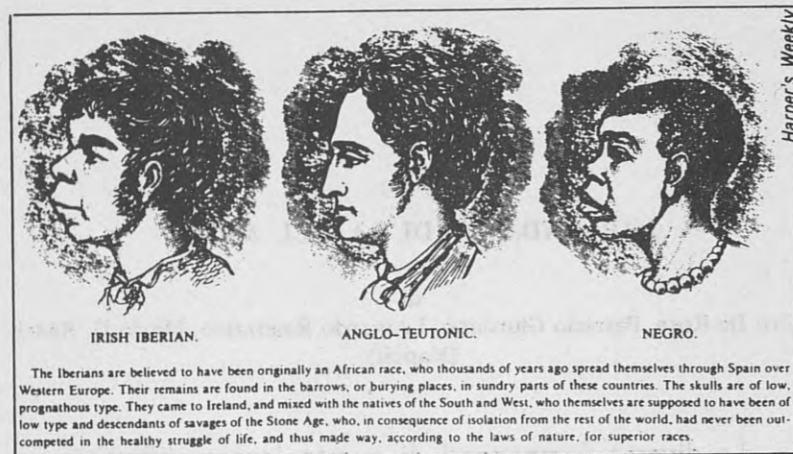
Ciro De Rosa, Patrizio Giordano, Leonardo Ragozzino, Mario G. Rossi  
(Napoli)

Le diverse componenti di questo lavoro collettivo intendono soffermarsi sulla multiforme varietà del contesto culturale irlandese. Il lavoro si snoda per linee tematiche che privilegiano aspetti storico-economici, socio-antropologici e letterari. La chiave interpretativa che lega le diverse dimensioni qui enucleate è rappresentata dal concetto di *Irishness* o 'irlandesità', per adottare un neologismo à la Roland Barthes, analizzato nelle sue possibili valenze. Il titolo stesso di questo articolo sottolinea l'intenzione di superare il carattere prescrittivo ed invariabile dell'identità irlandese, con i suoi miti e stereotipi, opponendo a questi una più dinamica ed eclettica visione che, mediante l'eterogeneità degli approcci, vuole ricercare nuovi sensi e prospettive.

---

\* Gli autori delle singole parti che compongono questo scritto sono indicati qui di seguito: Leonardo Ragozzino: 'Razzismi britannici: l'esperienza irlandese', pp. 2-5; Mario G. Rossi: 'La crisi irlandese', pp. 6-9; Patrizio Giordano: 'Il rinascimento celtico', pp. 10-17; Ciro De Rosa: 'Suoni irlandesi', pp. 18-23; Ciro De Rosa: 'L'irlandesità tra passato, presente e futuro', pp. 24-35.

## RAZZISMI BRITANNICI: L'ESPERIENZA IRLANDESE



Esempio di razzismo « scientifico » tratto dalla rivista del diciannovesimo secolo *Harper's Weekly* (Curtis, 1984: 55)

Vogliamo iniziare con una breve serie di spunti riflessivi sulla ideologia razzista britannica che, nel diciannovesimo secolo si è particolarmente manifestata nei confronti dell'allora sempre crescente presenza irlandese in Inghilterra e Scozia e che rimane tuttora la più numerosa comunità di immigrati presente sul suolo britannico.

La prima caratteristica peculiare che balza all'attenzione è che ci troviamo di fronte ad una forma di razzismo che sembra prescindere da categorizzazioni discriminanti date da fattori genetici e fenotipici come possono essere il colore della pelle o altri caratteri somatici più o meno evidenti. Inoltre l'esperienza irlandese in Gran Bretagna si presenta paradigmatica e in un certo senso anticipatrice di quello che poi è accaduto nei confronti della spinta migratoria proveniente dai paesi del New Commonwealth<sup>1</sup> dagli anni Cinquanta in poi.

<sup>1</sup> Il New Commonwealth è rappresentato da quell'insieme di paesi che trovarono una formale indipendenza durante il periodo che seguì la seconda guerra mondiale divenendo in pratica delle

L'ipotesi comparativa di lavoro tra questi due contesti storico-culturali diversi aventi come protagonisti cittadini irlandesi e del New Commonwealth, rappresenta senza dubbio una sfida ad uno dei principali cavalli di battaglia di una certa ideologia di reazione, che vede nel problema della più recente immigrazione di cittadini del terzo mondo, un fatto sociale nuovo e senza precedenti per la Gran Bretagna, privandosi quindi del prezioso banco di prova offerto dai lavoratori irlandesi già un secolo prima. La forza lavoro irlandese ha, infatti, rappresentato una componente determinante nello sviluppo capitalistico britannico, nel raggiungimento di standard produttivi competitivi sui mercati internazionali. Nell'analizzare le circostanze e le condizioni dell'emigrazione irlandese, si è soliti tagliar corto affermando che la causa principale dell'esodo è stata la sovrappopolazione e la conseguente povertà, trascurando quindi la natura delle relazioni produttive esistenti allora tra l'Irlanda e la sua controparte egemonica.

Inoltre il diciannovesimo secolo testimoniò importanti cambiamenti nelle relazioni interne tra le differenti regioni irlandesi. Ampie zone del nord e dell'est erano dominate da grandi fattorie per l'allevamento e la produzione di grano; nell'Ulster si coltivavano patate, grano e vi era inoltre una crescente produzione di fibre di lino che alimentava l'espansione dell'industria tessile. Nell'ovest e nel sud-ovest vi era, invece, quasi ovunque una economia di sussistenza che si reggeva essenzialmente su una forma di complesso latifondismo basato sulla coltivazione della patata in piccole fattorie.

Quando però la concorrenza inglese decise di infierire un colpo decisivo con prezzi più competitivi su tutti i mercati, il collasso economico fu inevitabile e l'emigrazione divenne l'unica e prevedibile soluzione. Inoltre la grande ca-

ex colonie. Caso emblematico è quello dell'India la cui divisione del 1947 portò milioni di persone insoddisfatte dei nuovi confini Indo-Pakistani a riversarsi, anche se per motivi politici e religiosi, nell'allora più ricettiva ed accogliente Gran Bretagna.

restia del 1845-48 non fece altro che accelerare questa tendenza sempre più marcata, incentivando una periodica e stagionale migrazione ('seasonal migration'). I lavoratori giungevano in Gran Bretagna in piena estate per il raccolto e facevano ritorno a fine anno in Irlanda.

È possibile distinguere anche cronologicamente tre categorie di lavoro: dal già citato 'seasonal migrant labour', al 'long term migrant labour' che permetteva rientri e contatti con la madrepatria ed infine l' 'immigrant labour' come permanente e definitivo distacco dalla natia Irlanda. Progressivamente infatti la speranza di operare un taglio netto con l'angusta economia di sussistenza e la possibilità di ottenere buoni guadagni, indusse sempre più lavoratori periodici a trasformarsi in lavoratori permanenti. La crescente industrializzazione di una società sempre più governata dalle leggi del capitale come quella britannica creò poi nuove opportunità lavorative incoraggiando il movimento di popolazione dalle aree rurali a quelle urbane. Le destinazioni di questi insediamenti permanenti furono principalmente Londra e il Lancashire e un po' meno le Midlands occidentali. Le occupazioni disponibili erano quelle dei cosiddetti 'semi-skilled jobs' e 'un-skilled jobs' che erano ovviamente tutte di impegno manuale durissimo e perciò evitate dai cittadini del Regno Unito. Si trattava, infatti, di lavori di muratura, costruzioni ferroviarie e di manovalanza nei docks.

Non solo gli irlandesi subirono questa divisione etno-culturale del lavoro ma furono anche segregati in veri e propri ghetti. Infatti a Manchester esistevano aree metropolitane denominate 'Irish town' e 'Little Ireland' molto simili ai contemporanei ghetti delle odierne Londra e Birmingham. Le esperienze della realtà migratoria irlandese ancora una volta non si discostano troppo da quelle marginalizzatrici e subalterne delle comunità straniere giunte dopo il secondo dopoguerra.

La stereotipizzazione e il razzismo nei confronti degli irlandesi sono stati acuiti dai costanti ricorsi a teorie scientifiche che hanno utilizzato strumentalmente la cate-

goria di 'razza' ascrivendo a quest'ultima caratteristiche discriminanti e attitudini negative.

Queste connotazioni di pigrizia, infantilismo, instabilità emotiva sono riscontrabili anche negli attuali e variegati atteggiamenti razzisti, così intrisi di sottili pregiudizi. Ad ogni modo si può aggiungere che il concetto di 'razza' così formulato non esiste, o meglio in certe situazioni e condizioni storiche si attribuiscono significanze sociali forti a dati gruppi che possono turbare gli equilibri e le stratificazioni di una società.

In definitiva nello studio del razzismo, sia pure con le dovute differenze diacroniche e sincroniche, l'attenzione alle sue varie manifestazioni va orientata seguendo una linea di approfondimento che chiarifichi, caso per caso, le dimensioni socio-culturali ed economiche che lo determinano. Occorre capire bene in che modo e attraverso quali strategie, le diverse ideologie razziste si ripresentino, opportunisticamente rifunzionalizzate, in specifiche congiunture storiche. L'esperienza degli irlandesi in Gran Bretagna di cui si sono rintracciati alcuni momenti significativi, offre molteplici spunti per ulteriori approfondimenti critici.

#### LA CRISI IRLANDESE

La malinconia che domina generalmente le melodie irlandesi è ancora e sempre l'espressione dello stato d'animo di tutta la nazione. E come potrebbe essere diversamente se i suoi dominatori riescono ogni giorno a trovare nuovi e più attuali strumenti di oppressione? (Engels 1975: 258).

Così concludeva Engels la sua nota per la prefazione a una raccolta di melodie irlandesi e un secolo dopo le sue affermazioni sono ancora di bruciante attualità. Il 1989 ha infatti visto celebrato il ventennale della occupazione militare dell'Irlanda del Nord da parte della Gran Bretagna. L'Irlanda resta ancora divisa. Per ciò che concerne l'economia la divisione comporta gravi difficoltà soprattutto dove è negata la sovranità politica, cioè nelle

sei contee dell'Irlanda del Nord. Il problema di fondo in tali condizioni è lo stabilire se la sovranità irlandese appartenga al popolo irlandese o alla corona britannica. Due sono gli antagonisti: da un lato la democrazia irlandese; dall'altro il potere politico inglese con tutte le sue forme di dominio culturale, economico, terriero, mercantile ed industriale così come si è sviluppato in ottocento anni di storia. La divisione dell'Irlanda venne imposta nel settembre del 1920 in virtù di una pretesa sovranità inglese sull'Isola, attraverso una legge che istituiva in Irlanda due organismi legislativi paralleli: uno sovrintendente ventisei contee; l'altro le restanti sei. I poteri di tali organi erano fortemente limitati e molte questioni politiche ed economiche erano sottratte alla loro giurisdizione. Questo perché? Prima di tutto per motivi strategici di ordine territoriale, militare e politico. Vi erano motivi anche economici. L'Irlanda costituiva infatti un importante mercato per la produzione inglese ed era al tempo stesso una fonte sicura e a buon mercato di prodotti alimentari, di manodopera industriale e di reclute per l'esercito. Lo stato delle ventisei contee fu in un certo senso favorito poiché venne ad assumere la posizione di 'dominion' della corona britannica. Alla sua sovranità infatti vennero poste delle limitazioni man mano eliminate attraverso iniziative unilaterali, fino all'indipendenza delle ventisei contee e alla loro costituzione in Repubblica nel 1922.

Al contrario le sei contee dell'Irlanda del Nord furono e sono completamente subordinate al potere inglese al punto che nessuno dei meccanismi regolanti i rapporti con l'Inghilterra è stato mai trasformato se non per iniziativa inglese.

Fino agli anni Settanta il parlamento bicamerale dell'Irlanda del Nord disponeva di un'autonomia, seppur limitata. Nondimeno, non aveva libertà di legiferare sulla corona, la pace e la guerra, le forze armate, i trattati con gli stati, il commercio al di fuori dello stato, la radio, l'aeronautica, la coniazione di monete, i diritti di stampa ed i brevetti, ovvero i punti nevralgici del sistema poli-

tico-economico. L'esercizio dei poteri era limitato alla giustizia, l'agricoltura, i patti agrari, l'edilizia, elementi che influiscono direttamente sulla vita quotidiana dei cittadini ma che non possono diventare strumenti di potere.

Dal 1972 il governo delle sei contee è esercitato dal Segretario di Stato residente a Belfast, il cui operato è relativo al coordinamento delle attività ministeriali, costituendo il punto di contatto con il Northern Ireland Office di Londra. Sostanzialmente le cose non sono cambiate, anzi con la situazione di continua tensione sociale, si potrebbe affermare che il controllo e la sovranità del paese siano ancora di più nelle mani del governo inglese.

Per molti anni all'opinione pubblica inglese si è fatto credere che l'Irlanda del Nord fosse unita all'Inghilterra per il libero consenso dei suoi abitanti, ma considerando il caso che venisse espressa una dichiarazione unilaterale di indipendenza, ciò sarebbe smentito. Questa dovrebbe infatti assumere la forma di legge di secessione approvata dal governo nord irlandese senza assenso reale: ma poiché le forze armate, l'aviazione, la radio, i rapporti internazionali, il sistema fiscale e le poste sono sotto il controllo inglese che ha in tal modo un potere assoluto, la secessione sarebbe scarsamente praticabile.

Per quanto riguarda l'economia, le aspirazioni all'unione con l'Eire potrebbero motivarsi considerando che quest'ultima, nell'ambito dei paesi europei, non vive nelle peggiori condizioni economiche possibili e che la sua stabilità politica interna è un elemento di spinta verso l'unificazione; ma è proprio la condizione economica di stagnazione e di dipendenza dell'Irlanda del Nord dall'Inghilterra ad ostacolare qualsiasi progetto di unificazione. L'Irlanda del Nord ha sempre avuto un mercato interno ristretto; le principali industrie (lino e cantieristica) produttrici quasi esclusivamente per l'esportazione e dipendenti da materie prime di importazione; il rifornimento di carburanti è assicurato dall'Inghilterra così che l'industria è costretta non solo a pagare i prezzi di monopolio a chi la rifornisce di materie prime ma anche altissimi costi di trasporto. Se si pensa poi che il commercio è



controllato da Londra, si comprende come la gravità della situazione risulti in tutta la sua evidenza. La bilancia dei pagamenti non è facilmente analizzabile in quanto integrata in quella dell'Inghilterra. Possono pertanto essere trasferite da un paese all'altro somme considerevoli senza che ciò comporti una registrazione ufficiale, perché la costruzione della bilancia dei pagamenti non è necessariamente prevista per le pratiche di un governo non sovrano. La tendenza è comunque sempre quella che vede i risultati della bilancia non miranti a stimolare l'industria e l'occupazione, cosa che favorisce lo smembramento dei capitali locali e che comunque garantisce un flusso continuo verso l'esterno di ingenti somme derivanti da interessi e profitti di industrie rifornite di materie prime dall'estero e di investimenti stranieri, che si aggiungono a quelle dei piccoli risparmi. Quali conclusioni trarre? L'economia nord-irlandese, essendo sostenuta e controllata da sussidi inglesi ed investimenti stranieri considerati singolarmente o in combinazione tra loro, non sembra avere finora alcuna autonomia per aspirare a diventare un elemento operante su cui poter progettare l'unione dell'intero territorio irlandese in un unico stato. È necessario, probabilmente, che l'opinione pubblica inglese e irlandese premano sul governo inglese affinché si raggiunga una soluzione democratica del problema.

#### IL RINASCIMENTO CELTICO

Col termine Rinascimento Celtico si indica quel movimento culturale che si sviluppò in Irlanda intorno alla fine del diciannovesimo secolo. Si studiarono la storia dei Celti, gli usi ed i costumi degli antichi Gaelici, si riesumarono le danze, le leggende ed i canti. Il Rinascimento Celtico credeva nella possibilità della creazione di una letteratura staccata dalla tradizione culturale inglese con temi e motivi con radici nella cultura irlandese. Cioè una letteratura che testimoniava l'autonomia che l'Irlanda cercava di ottenere anche sul piano politico. Il risveglio del

sentimento nazionale nel popolo d'Irlanda non si limitò solo a tentare una liberalizzazione da una sottomissione sul piano politico-sociale, ma rivendicava, al tempo stesso, l'autonomia culturale, tentando anche di rivivificare l'antica lingua, il gaelico.

Ma una svolta nazionalistica ebbe anche la tradizione romantica di protesta contro i mali dell'utilitarismo e dell'industrialismo. Molti nazionalisti, infatti, credevano che la cultura popolare e le tradizioni fossero minacciate dalla civiltà inglese e dal sistema delle industrie. W. B. Yeats vedeva la lotta tra Irlanda e Inghilterra come un conflitto tra la democrazia culturale del passato ed il materialismo del presente: « In Ireland, [...] the people live according to a tradition of life that existed before commercialism » (W. B. Yeats: 1901 105-6).

Il nazionalismo per Yeats voleva essere sia l'affermazione delle tradizioni contro l'uniformità della civiltà materialistica sia una difesa della gente comune contro i valori della classe media.

Per quanto riguarda la vita artistica e culturale irlandese, bisogna dire che essa ha avuto da sempre il suo fulcro nella letteratura, mentre le arti figurative rivestono una importanza assai minore. È questo un fenomeno che affonda in parte le sue radici nell'antica società gaelica in cui la trasmissione del sapere avveniva per mezzo della memorizzazione e recitazione, ed i bardi, custodi di questa tradizione, godevano di grande prestigio ed influenza. In seguito, nei secoli in cui la maggioranza della popolazione si trovava oppressa ed impoverita, gli unici svaghi che essa poteva permettersi erano rappresentati dal far musica e dal raccontare storie e leggende.

L'enfasi da sempre posta dalla cultura gaelica sulla parola come mezzo di espressione artistica, rappresenta uno degli elementi di continuità fra il passato e lo sviluppo della letteratura nazionale irlandese, avvenuto dalla fine del secolo scorso, che ha saldato le due tradizioni: quella 'autoctona' prevalentemente di lingua irlandese, e quella 'Anglo-Irish', le cui maggiori realizzazioni culturali sono state anch'esse in campo letterario.

Tra gli aspetti probabilmente più interessanti della letteratura e della cultura irlandese vi è il dibattito che si svolse verso i primi anni del Novecento tra gli scrittori che si interrogavano sul concetto di identità nazionale. W. B. Yeats, pervaso dalla visione rurale ed utopica della società irlandese, credeva e sperava in un'Irlanda dove « ci saranno pochi ricchi e nessun povero, un luogo dove la popolazione si svilupperà all'ombra delle leggende folkloriche ed affonderà le proprie radici nell'antica cultura gaelica » (Kiberd 1984: 11).

Circa quattro decenni dopo Eamon de Valera (che fu il primo presidente della Repubblica Irlandese) riprendeva tali considerazioni, affermando che vi era bisogno di un ritorno alle antiche tradizioni ed alle serate trascorse vicino al camino a discutere della antica saggezza popolare. Si andava affermando cioè quella visione rurale della società che è ancora oggi presente nella società irlandese: un'Irlanda rurale, bucolica e fedele alle proprie tradizioni, un'Irlanda che è, a nostro avviso, un'immagine turistica e distorta della realtà.

Il Revival da loro auspicato era in nessun senso un revival nazionale ma una nostalgia di un'Irlanda che non esisteva più. Declan Kiberd nel suo articolo « Inventing Ireland », a tal proposito afferma: « The obsession with tradition is a product of the conservative academic mind rehearsing seems for an Irish-American audience » (1984: 12). Inoltre i fautori di questo revival credevano fermamente che gli irlandesi fossero i custodi dei valori del passato e che tenessero viva l'anima del mondo antico contro un modernismo ostile. Tali idee avevano avuto un ulteriore impulso dal saggio di Arnold *On the Study of Celtic Literature*. Egli, enfatizzando le qualità celtiche della malinconia, del coraggio, della sensibilità alla magia delle parole e della musica, affermava che la inefficienza pratica degli irlandesi era spiritualmente più importante del successo materiale dei Sassoni.

Naturalmente, come spesso accade, se vi furono numerosi consensi all'opera di Yeats e degli altri artisti del 'Celtic Revival', non poche furono le opposizioni e i dis-

sensi. D. P. Moran si riferiva al Rinascimento irlandese come a « one of the most glaring frauds that the credulous Irish people ever swallowed » (Cairns-Richards 1988: 68). Egli non credeva assolutamente alla possibilità di una fusione tra la cultura gaelica e quella anglo-irlandese. Invece accadde che l'Irlanda ebbe due letterature distinte: una in gaelico, voluta dal puntiglio dei nazionalisti, e l'altra in lingua inglese, ma profondamente irlandese nello spirito, che si sarebbe imposta a distanza di pochi anni, come la più vera in quanto permeata di un nazionalismo più maturo.

Ma il vero problema era forse che l'invasione della cultura inglese aveva reso intricato il rapporto e la linea di demarcazione fra cultura irlandese e valori imposti dall'esterno. Era chiaro, infatti, che dopo ottocento anni di dominio, gli irlandesi avevano assorbito molti elementi del modo di vivere britannico, e nessuno poteva sognare un semplice ritorno al passato gaelico. Il problema era invece di sviluppare in modo creativo gli elementi di progresso che erano presenti sia nella tradizione gaelica, sia nella storia di resistenza del popolo irlandese all'oppressione, al fine di creare una sintesi originale.

È su tale linea di tendenza che si inserisce il secondo tipo di revival irlandese, quella visione alternativa auspicata da uomini come Connolly e Joyce che ammisero coraggiosamente che non esisteva una vera e propria identità culturale nazionale e che questo era il vero problema da affrontare. Secoli di colonizzazioni avevano negato il diritto agli irlandesi di scoprire la propria identità. Gli artisti di questo 'revival alternativo' non avevano visioni precostituite della società, essi volevano solo creare le condizioni oggettive attraverso le quali raggiungere la piena libertà. Essi odiavano il passato con i suoi inutili sentimentalismi. Come l'eroe di Joyce, Stephen Dedalus, essi pensavano che la coscienza dell'Irlanda fosse da 'creare' e non credevano assolutamente alla possibilità di un ritorno ad una ipotetica società rurale ma proponevano una visione della cultura e della società maggiormente aperta alle idee europee, dopo un secolo di ottuso provincialismo.

Oscar Wilde a tal proposito affermò che l'uomo doveva essere libero di « concepire se stesso », cioè fare proprio quello che il provinciale non può poiché tende ad imitare « i valori e le mode di metropoli distanti ». Il provinciale è in un certo senso un uomo che non reagisce e a cui manca un chiaro senso della sua presenza.

Verso la fine del diciannovesimo secolo l'Inghilterra aveva cominciato il suo lento declino verso il provincialismo, un processo che venne ben diagnosticato da George Eliot in *Middlemarch*, il romanzo il cui sottotitolo è 'Uno studio sulla vita provinciale'. Così se l'Inghilterra era diventata culturalmente arretrata, l'Irlanda veniva ad essere considerata la 'provincia' della provincia. Questo fenomeno si era accentuato ancor di più in Irlanda dopo l'atto di unione del 7 giugno del 1800. Dublino, infatti, non era più una metropoli fiorente ed era diventata una città provinciale, una città in cui si riflettevano come ingigantite tutte le caratteristiche e le contraddizioni della situazione irlandese. Era la principale città del paese e come tale era il centro verso cui convergevano tutti i fermenti politici, religiosi e sociali. Una città in cui, come d'altronde nel resto del paese, era in atto quel processo di recupero di ciò che rimaneva della cultura pre-industriale, processo che aveva consolidato l'immagine di un'Irlanda ricca e forte che confermava gli stereotipi della tradizione celtica. Tutto ciò conduceva però la corrente nazionalistica all'atavismo, alla idealizzazione del passato. Ma laddove la tradizione conservava potenzialmente tutti i motivi ideali per guardare al futuro, affidando alla storia il compito di ristabilire i contatti con il passato i movimenti culturali, tra cui la 'Gaelic League', rappresentavano un pericolo essenziale, cioè quello di cristallizzare la tradizione dandole, in tal modo, toni nostalgici e romantici.

Questo aspetto sembra cruciale poiché il continuo ripetersi di contrastanti posizioni nella vita degli irlandesi, cattolici contro protestanti, nazionalisti contro unionisti, tradizionalisti contro cosmopoliti, è la prova di una tensione irrisolvibile derivante dalla percezione da parte di certi settori della popolazione irlandese, dell'esistenza di

dissonanze e discontinuità nella propria storia. È per questo motivo che l'idealizzazione del passato forniva una visione seduttrice e rassicurante. Nella produzione letteraria, l'istinto per la sopravvivenza contro gli invasori, la povertà, il clima, sfociava nel culto per l'eroe. Patrick Pearse è forse uno degli esempi più rappresentativi di questo fenomeno. Con la fusione degli ideali pagani e cristiani nella figura di Cuchulain, egli creava una visione nostalgica dell'eden gaelico che forniva l'ispirazione per la realizzazione di una moderna utopia irlandese.

Joyce in *The Day of the Rabblement* ammoniva Yeats sui pericoli che incombevano sul suo teatro che rischiava di legarsi inevitabilmente al nuovo nazionalismo intransigente. Joyce affermava

If an artist courts the favour of the multitude he cannot escape the contagion of its fetichism and deliberate self-deception, and if he joins in a popular movement he does so at his own risk (Mason-Ellmann 1959: 70-2).

Ma fu a questo punto della storia che gli artisti irlandesi scoprirono le loro attitudini per le idee europee. Se l'Inghilterra era divenuta una provincia c'era poco da stare allegri nell'essere considerati la provincia della provincia. L'Europa ed in particolare la Parigi del 1890 venivano considerate il simbolo della libertà dell'individuo.

La città francese era un laboratorio di idee nella quale uomini e donne progettavano per il loro paese in un'atmosfera dove la libertà veniva considerata un bene supremo. In tal modo Synge poté frequentare seminari sul socialismo, sulla grammatica gaelica, sull'anarchismo e sulle saghe irlandesi. Ma ciò che era più rilevante era che gli uomini di questo revival 'alternativo' cominciavano a rompere le barriere tra le varie discipline. Infatti, l'attivista politico Connolly disputava di teologia con Padre Kane, Synge si dedicava allo studio della cultura gaelica e scriveva articoli in francese, e Joyce scriveva in italiano spiegando la politica irlandese ai lettori dei giornali e delle riviste continentali.

Proprio come ci furono due forme di revival irlan-

dese così si ebbero due modi di ricercare la libertà post-coloniale. La prima credeva nella possibilità di riprendere un'identità uguale a quella che c'era prima dell'invasione coloniale inglese. E questo era il significato del revival così definito da Yeats, de Valera e da altri. Il problema di questo modello che esso chiedeva di ignorare le cose accadute, sia buone che cattive, durante i secoli di occupazione.

Il secondo tipo di revival era quello di Joyce e di altri artisti che volevano costruire un'identità nuova, partendo dai principii fondamentali. La difficoltà di quest'ultimo metodo era che esso chiedeva di dimenticare tutta la storia della nazione. Sia nell'*Ulysses* di Joyce che nel *Playboy of the Western World* di Synge viene presentato un eroe che rifiuta la storia e disprezza il padre.

F. Nietzsche affermava: « If you haven't had a good father it becomes necessary to invent one » (Kiberd 1984: 20). E questo fu proprio ciò che gli artisti irlandesi fecero nel vuoto lasciato da secoli di colonialismo, inventare, cioè, un passato, un padre più adeguato. Uno dei temi centrali dell'*Ulysses* di Joyce è appunto la reazione di Stephen Dedalus nei confronti di suo padre Simon. Stephen propone invece, come egli stesso dice, di diventare « himself his own father ».

Nelle varie opere letterarie, il padre irlandese viene quasi sempre presentato come uno sconfitto. Se era un uomo di successo viveva in una dipendenza abbastanza provinciale come burocrate, poliziotto o semplice impiegato. Se, al contrario, non era un uomo di successo, entrava nel vicolo cieco dell'alcolismo e della disoccupazione. L'emigrazione infatti aveva 'rubato' alla comunità molti leaders potenziali. La rivolta contro il provincialismo, che è presente nel revival 'alternativo' irlandese fu, quindi, anche una rivolta dei giovani contro i loro padri.

La differenza tra i due tipi di revival può meglio essere compresa facendo ricorso alla distinzione di Lionel Trilling tra 'sincerità' ed 'autenticità'. La 'sincerità', secondo Trilling, è basata sull'idea romantica di essere veri

a se stessi, ma bisogna, prima di tutto, trovare un sé in cui valga la pena credere. L' 'autenticità' suppone che un uomo o una nazione abbiano più identità che costantemente si trasformano. La prima definizione dice « This is Ireland, love and serve her ». La seconda invece « We don't know who we are and that is true freedom, for we can create out of nothing but our own desire » (Kiberd 1984: 21).

#### SUONI IRLANDESI

Parlare del linguaggio musicale tradizionale popolare irlandese significa osservarlo nel suo processo storico di diffusione e nella sua persistenza nel contesto sociale contemporaneo, quindi come elemento distintivo della identità irlandese.

È opportuno, in principio, definire le caratteristiche di questo linguaggio musicale. Il linguaggio è irlandese, poiché presenta in tutta l'isola caratteristiche comuni. È tradizionale poiché è il risultato della trasmissione di forme musicali e di specifiche tecniche esecutive vocali e strumentali. È popolare in relazione ai linguaggi musicali colti, e ancora, in relazione alla definizione di popolo in termini di classe, secondo le concezioni marxiane e gramsciane (Manicardi 1988: 19). Quanto sostenuto, non nega assolutamente la circolazione sociale dei linguaggi musicali e dei loro prodotti, vale a dire, l'esistenza di una rete di spostamenti nella dimensione sociale tra i linguaggi colti e popolari, con reciproci condizionamenti.

La penetrazione inglese in terra d'Irlanda, soppiantando la cultura gaelica preesistente, introdusse la lingua inglese che, progressivamente, sostituì in tutta l'isola l'irlandese, confinandolo nelle aree occidentali del paese. In ambito musicale la conquista inglese comportò uno sviluppo del canto in lingua inglese. Si svilupparono canti bilingui, a testimonianza di una fase transitoria necessaria all'assimilazione della nuova lingua. L'antico linguaggio musicale colto, rappresentato dalla cultura bar-

dica, fu assorbito dal mondo popolare e significativamente molti canti popolari conservarono moduli stilistici analoghi a quelli utilizzati dai Bardi (Manicardi 1988: 51).

In seguito si svilupparono composizioni liriche associate a melodie già esistenti. Con l'immigrazione anglo-scottese del diciassettesimo secolo si diffusero 'ballads' e musiche strumentali, principalmente da danza, già presenti sul territorio della Gran Bretagna. In altre parole, si verificò una circolazione di linguaggi e prodotti musicali propria delle dinamiche della trasmissione orale della cultura popolare. È significativo che la dimensione coloniale dell'Irlanda, dominata politicamente dagli inglesi e da una élite anglo-irlandese inneschi un processo che porta la cultura popolare irlandese dalla sua subalternità ad assumere un ruolo di opposizione culturale all'Inghilterra.

Il movimento culturale e politico che, dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, lavorò alla riappropriazione dell'antica cultura gaelica, nel tentativo di giungere ad una de-anglicizzazione dell'Irlanda e alla costruzione di una contro-egemonia culturale, portò a compimento il processo che conferì al linguaggio musicale tradizionale popolare una dimensione rappresentativa per l'intera comunità irlandese. Fu il periodo in cui fiorirono le cosiddette 'rebel songs', ancora oggi assai popolari tra gli irlandesi. La rappresentatività per l'intera collettività tese a consolidarsi nel novecento ed in modo particolare con la creazione dello Stato Libero d'Irlanda.

Negli anni Trenta la musica tradizionale irlandese fu elevata ad una posizione di rappresentanza ufficiale, seconda solo alla lingua irlandese, dell'identità nazionale.

Dunque, la funzione peculiare della musica popolare appare uno dei motivi essenziali che le ha consentito di sopravvivere alle trasformazioni economiche della società irlandese ed ai meccanismi di fruizione e diffusione della musica.

La musica tradizionale popolare irlandese, sopravvivendo alla disgregazione della società contadina, si è inserita nei meccanismi dell'economia di mercato. È certamente cambiata, si è trasformata, rinnovata, ma di certo

l'attività, l'influenza di molti musicisti ha garantito una continuità reale della tradizione strumentale e vocale, presso molti giovani cresciuti nell'ambito delle tradizioni familiari locali di contee come Clare, Connemara e Donegal.

La permanenza nel contesto sociale irlandese della musica tradizionale popolare rende, talvolta, ardua una distinzione netta tra i musicisti cosiddetti tradizionali e coloro i quali sono legati all'evento culturale denominato 'Folk-revival'. Negli Stati Uniti prima e in Europa poi, molti giovani di estrazione urbana hanno riscoperto e si sono appropriati del patrimonio folclorico dei propri paesi. Come altre società modernizzate, l'Irlanda ha visto diffondersi un interesse crescente per la musica popolare. Il movimento è entrato inevitabilmente in contatto con la lingua irlandese, che ha ricevuto una spinta propulsiva non immaginabile in anni in cui l'immagine dei parlanti irlandese era associata alla rozzezza ed all'ignoranza.

Sono nati gruppi musicali, organizzazioni statali e private per la diffusione della musica popolare, collezionisti e ricercatori si sono messi al lavoro; sono state fondate case discografiche, che hanno trovato nel mercato americano una domanda di consumo notevole, soprattutto tra coloro i quali erano d'origine irlandese.

Come sottolinea Terence Brown, il movimento non può essere interpretato se non come un aspetto del mutamento socio-culturale, legato ai bisogni ed ai consumi musicali giovanili.

It must be stressed however that this development was simply an aspect of the more general social change that were in progress in the period. The demographic, economic and educational changes had created a new social group with the leisure and freedom from responsibility to follow interest and inclinations [...] (Brown 1985: 276).

In ultima analisi, il movimento del 'Folk-revival', per sé animato da intenti differenti rispetto al nazionalismo del passato, ha consolidato la permanenza in vasti strati della popolazione irlandese dell'interesse per la musica

popolare, la cui produzione e fruizione non è più limitata a quelle classi che un tempo la esprimevano. Ma il motivo della peculiarità irlandese sembra doversi imputare, in primo luogo, al ruolo che la musica popolare ha avuto in ambito sociale come elemento di coesione interna. Un ruolo pregno di contraddizioni, ma soprattutto uno dei veicoli privilegiati mediante il quale costruire l'*Irishness*.

Un esempio recente di manifestazione in cui, trascendendo i consumi musicali diversificati, migliaia di persone si sono ritrovate ad ascoltare trenta gruppi di diversa estrazione musicale è stato il 'Self Aid'<sup>2</sup>. Gruppi folk e pop hanno suonato insieme poiché esiste un filo conduttore che lega i diversi modi di fare musica, l'essere irlandesi. Alcune band pop hanno iniziato ad utilizzare strumenti etnici e popolari come le Uilleann Pipes, il Bodhran, il violino e la fisarmonica. In Tua Nua, Moving Hearts, Clannad, The Pogues sono i protagonisti di un nuovo fenomeno, più legato all'elemento estetico, che al tentativo di costruire, come è stato per il 'Folk-revival', una cotrocultura musicale, caricando di valenze eversive, talvolta solo presunte, la musica popolare.

Anche un gruppo musicale come gli U2, espressione del 'mainstream' rock ha seminato nel suo percorso musicale alcuni tratti caratteristici della tradizione musicale d'Irlanda, manifestando nelle liriche la propria irlandesità. Da parte sua un musicista come Van Morrison, cresciuto con il Rhythm'n'Blues ed il Soul, ha fuso l'elemento afro-americano con gli accenti della tradizione musicale irlandese, una ricerca stilistica culminata nella collaborazione con il gruppo musicale dei Chieftains. Un'operazione che, al di là degli intenti squisitamente commerciali, testimonia il 'peso' dell'irlandesità sul musicista di Belfast.

Tutto questo sottolinea una ripresa creativa della tradizione musicale popolare che apre nuove prospettive alla musica irlandese. Gli strumenti popolari, gli stili mu-

<sup>2</sup> Il 'Self Aid' si è svolto il 17-5-86 per sensibilizzare l'opinione pubblica irlandese sul problema della disoccupazione nel paese e per raccogliere fondi di assistenza.

sicali tradizionali, la lingua irlandese sono utilizzati come caratteri distintivi dell'irlandesità. Sono uno dei modi, rappresentano una delle possibilità di essere irlandesi. Poiché, in definitiva, l'*Irishness* non può essere un contenitore chiuso, già predisposto ed invariabile. La irlandesità può essere costruita sugli elementi che la tradizione musicale può fornire. Ma la tradizione non è un processo statico, è dinamica.

Il fenomeno musicale più vistoso di fine decennio che si proietta direttamente negli anni Novanta è la « proliferazione dei margini » (Chambers 1986: 197). L'entrata deflagrante nei circuiti del mercato musicale della 'World Music', musica del Sud del mondo, ma anche delle province 'dialettali' dell'impero musicale anglo-americano è il nuovo messaggio musicale, degno di essere letto. Musica che si contraddistingue per l'inserimento di elementi legati all'etnicità. È forse l'alternativa al processo di omogeneizzazione culturale planetaria da tanti temuto, o una nuova strategia dell'industria culturale alla ricerca di nuovi mercati e di nuovi prodotti da consumare; in ogni caso è un'esplosione di suoni policromi che infrange la centralità musicale anglo-americana.

L'Irlanda può inserirsi nel clima epocale con alcuni dei suoi elementi etnici, con la sua specificità musicale, veicolando nuovi sensi e nuove identità all'interno del mondo musicale contemporaneo. La produzione musicale di Enya, con la sua contaminazione fatta di umori tradizionali — la cantante è nativa di un'area 'Gaeltacht'<sup>3</sup> — di cultura musicale classica e di aperture ritmiche terzomondiali è un paradigma del tentativo di costruire una categoria non più limitata, aperta di *Irishness*.

È un'opportunità per la musica irlandese di giocare il proprio ruolo. La tradizione è un patrimonio, una ere-

<sup>3</sup> Si chiamano 'Gaeltacht' le aree della Repubblica d'Irlanda in cui l'irlandese è effettivamente la prima lingua parlata dalla maggioranza della popolazione. In realtà l'irlandese è la lingua ufficiale della Repubblica, pur essendo parlato da una minoranza della popolazione complessiva dell'isola.

dità. E le eredità devono essere fatte fruttare, lasciarle nel forziere è gioco d'altri tempi, soprattutto per quanto di nuovo è possibile creare per il bene della musica stessa.

#### L'IRLANDESIÀ: TRA PASSATO, PRESENTE E FUTURO

*Fluellen* Captain MacMorris, I think, look you. Under your correction, there is not many of your nation.

*MacMorris* My nation! What ish my nation? Ish a villain, and a bastard. And a knave, and a rascal? What ish my nation? Who talks of my nation?

(Shakespeare, *Henry V*, III, 2, 133-139)

La domanda retorica del capitano irlandese MacMorris, che replica alla provocazione del gallese Fluellen, il quale si considera parte integrante dello stato inglese, trova una risposta nella sua condizione di soldato al servizio di Henry V. MacMorris è parte di un gruppo marginale, di un popolo sottomesso alla corona inglese. La drammatizzazione shakespeariana è, in realtà, un paradigma della condizione dell'Irlanda in epoca elisabettiana.

È nel sedicesimo secolo, infatti, che si attuava la conquista sistematica dell'Irlanda. L'Inghilterra instaurava la sua egemonia culturale sull'isola, mentre la cultura gaelica iniziava il processo di collasso. La relazione tra le due isole, sottintesa nelle parole di MacMorris, divenendo definitivamente quella di colonizzatore e di colonizzato, fu determinante per la formazione culturale irlandese. Iniziò una identificazione sempre più profonda del popolo d'Irlanda con la fede cattolica, in contrapposizione alla fede dei conquistatori.

Lunghe epoche di repressione resero il cattolicesimo una forza popolare<sup>4</sup>. Tom Nairn afferma che « Il Cattolicesimo fu l'alternativa allo stato » (Nairn 1978: 224). Tuttavia

<sup>4</sup> Ci si riferisce alle misure legislative attuate nei confronti dei cattolici e culminate nel diciottesimo secolo con le 'Penal Laws', che negavano ai cattolici ogni possibilità di accesso al potere politico.

non si può ignorare il ruolo che le gerarchie cattoliche e determinati gruppi sociali giocarono nel vincolare la fede all'identità irlandese nell'ottocento, quando iniziò la costruzione della nazione irlandese. Eppure, la prima grande rivolta dell'Irlanda moderna, quella guidata dagli 'United Irishmen' di T. Wolfe Tone, imbevuti di spirito rivoluzionario francese, nel 1798, fu un'insurrezione pluralista e non settaria. In seguito, invece, prevalse nei movimenti nazionalisti la visione dell'Irlanda come di un paese cattolico.

Il legame tra Cattolicesimo ed irlandesià si fece più saldo soprattutto con l'attività di emancipazione cattolica di Daniel O'Connell, il possidente del Kerry che, mobilitando vasti strati di popolazione con l'ausilio del clero locale, riuscì a guadagnarsi un seggio a Westminster e a lottare per l'abrogazione dell' 'Act of Union', che nel 1800 aveva incorporato l'Irlanda alla Gran Bretagna.

Invero, fu soprattutto negli anni tra il 1850 e il 1875 che vennero regolarizzate le pratiche liturgiche che servirono ad assicurare la lealtà alla chiesa di Roma. Il Cattolicesimo negli anni successivi alla Grande Carestia del 1845-1848, dovuta alla perdita dei raccolti di patate, assunse un ruolo prioritario nel confermare il senso di identità nazionale in costruzione. Terence Brown sostiene che:

The Church with her recently regularized rites and practices offered to most Irishmen and women in the period a way to be Irish which set them apart from the rest of the inhabitants of the British Isles, meeting the needs thereby of a nascent Irish nationalism at a time when Irish language and the Gaelic culture of the past were enduring a protracted decline (Brown 1985: 27-28).

Attraverso la Chiesa, grande istituzione internazionale, gli irlandesi rivendicavano un ruolo significativo per la loro sfortunata isola. Ancora Brown sottolinea che « If Britain had its material Empire, the Irish could assert their dignity in terms of a patriotism and a Catholic spirituality which both transcended the island itself » (Brown 1985: 35).

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento si cominciò ad identificare la nazione irlandese con la cultura gaelica. Iniziò il lavoro di raccolta e registrazione della cultura contadina in via di dissoluzione, causata dalle forze della modernizzazione. Fu il momento in cui la storia irlandese venne reinterpretata alla luce della lotta per l'autonomia; Brian Boru e Hugh O'Neill, protagonisti di antiche rivolte feudali, vennero tramutati in patrioti in lotta per la causa irlandese.

L'attivo giornalista D. P. Moran, con il periodico *The Leader*, giocò un ruolo cruciale nel forgiare l'ideologia di un'Irlanda gaelica e cattolica «[...] When we look out on Ireland we see that those who believe, or may be immediately induced to believe in Ireland a nation are, as a matter of fact, Catholics» (Hepburn 1980: 64).

Nel volgere del secolo si affermava il movimento della 'Irish Ireland', che negava uno sviluppo sociale più complesso dell'isola, malgrado voci isolate della cultura letteraria predicassero una dottrina di sintesi culturale in cui non vi fosse un gruppo etnico dominante. E in realtà l'isola non si era sviluppata in misura eguale. Il Nord-Est aveva avuto un'industrializzazione più marcata del resto del paese e una diversa struttura agraria. Ma non solo la sfera economica era differente, esisteva una diversa estrazione culturale della popolazione, formata in larga misura da immigrati inglesi e scozzesi, insediatisi a partire dal diciassettesimo secolo. Di fronte al nazionalismo irlandese si sviluppò nel Nord-Est, dove il protestantesimo era forza popolare, un'ideologia unionista di tipo difensivo, che intendeva conservare la coesione della comunità e che privilegiava il lealismo nei confronti della corona britannica, garante dell'unità, spingendosi a reinterpretare la propria storia civile nei termini degli effetti benefici apportati dalla civiltà britannica<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> In quest'epoca iniziano a svilupparsi le pratiche simboliche legate al campione del protestantesimo William III ed alla sua vittoria nella battaglia del fiume Boyne (1690) che lo oppose a James II, appoggiato dai cattolici irlandesi.

Lo stato moderno irlandese, sorto dalla partizione dell'isola e dopo una sanguinosa guerra civile (1922-23) nasce in un contesto fortemente nazionalista, in nome della religione cattolica, della lingua irlandese rivitalizzata, e nasce soprattutto come paese in lotta contro la minaccia della modernizzazione. Brown afferma:

So cultural life in the new state was dominated by a vision of Ireland, inherited from the period of the Literary Revival, as a rural gaelic civilization that retained an ancient pastoral distinctiveness. This vision was projected by artists, poets and polemicists despite the fact that social reality showed distinct signs that the country was adapting to the social forms of the English-speaking world and that conditions in rural Ireland were hardly idyllic (Brown 1985: 98).

E pur vero che le simbologie di un'Irlanda rurale avevano avuto un valore strumentale per attuare un processo di decolonizzazione, ma finirono per essere dei valori prescrittivi ed invariabili dell'identità stessa.

L'*Irishness* si è connotata in maniera contrastiva rispetto alla *Britishness* rappresentata dall'industrializzazione. E a partire dall'indipendenza la chiesa cattolica si è eretta a protettrice ideologica del popolo, minacciato nella sua purezza irlandese. Non si possono non menzionare le leggi sulla censura cinematografica o contro le pubblicazioni di libri cosiddetti osceni o quelle, ancora attuali, contro il divorzio, l'aborto e la contraccezione. Ecco l'opinione della chiesa in una Pastorale del 1927:

The evil one is ever setting his snares for unwary feet. At the moment, his traps for the innocent are chiefly the dance hall, the bad book, indecent paper, the motion picture, the immodest fashion in female dress all of which tend to destroy the virtues characteristic of our race (Brown 1985: 40-1).

In ultima analisi l'equazione ideologica della chiesa cattolica e della nazione cattolica si è rinforzata dopo l'indipendenza. Richard Kearney sostiene che in Irlanda si assume oggi l'identità irlandese come legata intimamente in qualche misura alla religiosità cattolica, a tal punto che una critica ai principi confessionali viene in-



terpretata come una minaccia all'identità stessa. Lo stereotipo del 'Pious Gael' si è conservato anche quando la chiesa è divenuta egemone e ha combattuto, alleata dello stato, chi volesse andare oltre quel cliché della natura spirituale e pia dell'irlandese. Dopo l'indipendenza la minaccia politica all'integrità nazionale è stata rimpiazzata dalla minaccia morale alla purezza della nazione cattolica. Si chiede ancora Kearney in cosa consista allora l'irlandesità, se ogni tentativo di separare la chiesa dallo stato si traduce in diminuzione dell'irlandesità stessa, aprendo le porte all'immoralità? (Kearney 1984: 56). Diviene determinante discriminare tra quegli ideali che tengono l'Irlanda imprigionata nel suo passato mitico e quelli che la proiettano verso il futuro. Ancora Kearney sostiene

It's time, I submit, to abandon our holier-than-thou isolationism by hammering the final nail into the coffin of 'Holy Ireland'. It is time to admit that we in Ireland today, while continuing to foster a sense of national identity, are no more nor less holy than any other people on this globe (Kearney 1984: 66).

È quanto è importante realizzare anche in relazione al conflitto sociale nel Nord Irlanda e alla divisione dell'isola. La partizione dell'Irlanda in due entità, uno stato sovrano e una regione legata amministrativamente al Regno Unito, non ha risolto la questione irlandese. Nel Nord Est le due comunità, la maggioranza protestante e la minoranza cattolica si sono attestate sulle loro posizioni, instaurando una barriera culturale tra loro.

I nazionalisti cattolici guardano all'Irlanda come ad una nazione unica, laddove gli unionisti si considerano britannici e non irlandesi. La questione si complica poiché gli abitanti dell'Irlanda del Nord sono visti come irlandesi dagli abitanti del territorio britannico. Ciò è riconducibile ai due livelli sovrapposti del modello etnocentrico della nazionalità britannica: esiste un legame con lo stato britannico e al di sotto un legame tra i gruppi (scozzesi, gallesi, nord irlandesi), in cui l'identità etnica è individuata in base a criteri storico-culturali, anche discutibili. Tale dualismo si ritrova negli unionisti del Nord Irlanda,

la cui fedeltà allo stato britannico è inequivocabile, ma in cui opera un autoriconoscimento di gruppo, rafforzato dalla minaccia interna ed esterna rappresentata dall'*altro*, l'irlandese papista. Bisogna sottolineare come i cattolici nordirlandesi vengano considerati individui non fidati proprio in virtù della loro non accettazione della partizione dell'Irlanda. La loro presunta mancanza di lealtà alle istituzioni è pagata con il limitato accesso a molte cariche dell'amministrazione pubblica.

Tuttavia, difficilmente negli studi sulla delicata questione nord-irlandese sono indagati i modi in cui i confini sociali tra le due comunità vengono mantenuti. La religione è un elemento importante poiché la maggior parte della popolazione in Nord Irlanda ammette di essere protestante o cattolica, e non si tratta di un'adesione nominale, poiché la frequenza della chiesa è elevata. Inoltre l'affiliazione alla chiesa contempla molte altre attività sociali. Non bisogna dimenticare che la chiesa protestante è divisa in chiese differenti, pur non essendo la divisione così marcata come quella che oppone Cattolici e Protestanti. Ulteriori fattori agiscono per il mantenimento delle barriere culturali. Tra questi l'ordine orangista, forte in aree rurali, fenomeno soprattutto maschile, che ha un impatto diversificato sulle classi, essendo maggiormente popolare tra i Protestanti di basso rango sociale. Ma è innanzitutto il divario economico e la posizione sociale inferiore dei cattolici il fattore determinante della conflittualità nord-irlandese. Anche il sistema educativo e l'endogamia sono elementi che marcano maggiormente i limiti sociali. Le scuole insegnano non solo dottrine religiose differenti, ma sono legate a due culture diverse e l'insegnamento impartito riflette la contrapposizione comunitaria. Esiste una marcata carenza di matrimoni intercomunitari, ma differente è la frequenza a seconda se si considerino aree urbane o rurali o ancora le diverse classi sociali.

Fattori diversi concorrono al mantenimento di un confine tra le due comunità in Nord Irlanda. Tuttavia, ogni fattore contribuisce in misura differenziata alla separa-

zione, anche se gli effetti sono cumulativi. Essi, però, non sono uniformi ed agiscono anche a livello intracomunitario. Le due comunità non sono immagini speculari. In realtà, è fin troppo facile parlare di anacronistica lotta di religione o di ordine pubblico da far rispettare. Sono superficiali tentativi di esorcizzare la questione. Nessun dogma è messo in discussione; la religione è un simbolo intorno a cui si sono arroccate le due comunità, ma non spiega da solo i motivi di un conflitto tra una comunità discriminata e una maggioranza, che ha visto confluire le differenti esigenze di classe nel mantenimento di privilegi e della coesione di gruppo.

Uno spiraglio si era aperto negli anni Sessanta affinché fossero superati gli aspetti nazionalistici del conflitto. La fondazione della NICRA<sup>6</sup> nel 1967 aveva significato uno spostamento degli obiettivi dei cattolici sulla realtà sociale, più che su una soluzione globale. Tuttavia la richiesta di riforme fu percepita da molti unionisti come una minaccia agli interessi economici e sociali dei protestanti e come una minaccia alla stabilità stessa del Nord Irlanda. L'opposizione protestante e le scelte politiche inglesi indussero il movimento per i diritti civili a ripiegare sulla rivolta e sul nazionalismo<sup>7</sup>.

Unionisti e Nazionalisti, mantenendo la centralità della questione nazionale, bloccano ogni possibile sviluppo della società nord-irlandese. La frustrazione cattolica e le paure protestanti concorrono alla violenza e alla polarizzazione. La presenza militare inglese, con le sue violazioni sistematiche dei diritti umani e le pratiche atte a minare la solidarietà comunitaria nei ghetti cattolici, non aiuta a ridurre la conflittualità.

<sup>6</sup> La 'Northern Ireland Civil Rights Association' si batté negli anni '60 perché i cattolici del nord fossero adeguatamente rappresentati al parlamento nord irlandese e terminassero le discriminazioni sociali e politiche nei loro confronti.

<sup>7</sup> La reazione protestante e della polizia determinarono episodi di estrema violenza nei confronti dei cattolici con veri e propri pogrom a Belfast e soprattutto a Derry.

Possibilmente, una speranza di pace e progresso sociale nel lungo periodo potrebbe essere rappresentata dal tentativo di costruire una società post-nazionalista e post-unionista. Ciò potrebbe anche in misura paradossale creare le condizioni per un'Irlanda unita. Ma la costruzione di una società post-nazionalista non potrà realizzarsi se non mediante una reale giustizia sociale in Nord Irlanda. Essa richiederà un processo di superamento del nazionalismo e un impegno di tutte le parti in causa. La Repubblica d'Irlanda, alla quale guardano inevitabilmente i nazionalisti cattolici, dovrà abbandonare quegli aspetti più ossessivi della propria religione, continuare la laicizzazione e costruire su nuove basi l'*Irishness*, che non siano più quelle di una contrapposizione alla Gran Bretagna. Bisognerà evitare che ancora oggi, come ha sostenuto Seamus Deane, l'idea di ciò che è *British* continui a dominare l'idea di ciò che deve essere *Irish*. Si tratta ancora una volta di una dipendenza culturale, una contraddizione per la società irlandese.

Una ridefinizione dell'identità potrà servire da un lato ad individuare una strada per la soluzione del conflitto nordirlandese, dall'altro potrà servire a far uscire la repubblica dalla chiusura culturale in cui si trova ancora oggi. Sostiene ancora Deane: « Identity is here and now not elsewhere and at another time. Real independence starts with this recognition. Otherwise a selective reading of our lost past will become an explanation for our lost future » (Deane 1984: 91).

## CONCLUSIONI

In questo saggio si è inteso evidenziare alcune tematiche relative al contesto socio-culturale irlandese, cercando, ove possibile, le connessioni interdisciplinari che favorissero l'agilità dell'approccio.

Pur coscienti dell'eterogeneità del materiale trattato, e delle ulteriori riflessioni che sulle questioni poste si potrebbero intraprendere, si sono individuati alcuni aspetti nodali che hanno permesso di interrogare il significato dell'identità etnica irlandese, attraverso l'indagine delle dimensioni storico-politica e culturale.

La multidirezionalità che emerge complessivamente impedisce conclusioni univoche e consolatorie. Invero, il nostro intento non è stato quello di fornire risposte definitive e suggestive a complesse dinamiche conflittuali che rifuggono da una troppo semplicistica schematizzazione. L'area di discussione è notevolmente vasta, sì da non potersi esaurire nel breve spazio di queste pagine.

Il contributo fornito è una riflessione critica che intende aprire la strada a successivi dibattiti e studi sulla peculiare realtà culturale irlandese, che, ancora troppo spesso, è relegata a mera appendice del mondo inglese.

Nondimeno, la ricognizione intrapresa ha cercato di svelare proprio la contraddizione dell'identità irlandese, che va alla ricerca legittima di un'indipendenza culturale dopo secoli di colonialismo economico-culturale, ma che rischia di rimanere imprigionata nella dipendenza, se non si riuscirà a ridiscuterne i caratteri di prescrizione e staticità.

## BIBLIOGRAFIA

- Boyce, D. G. (1982) *Nationalism in Ireland*, Dublin: Gill & Mac Millan.
- Breathnach, B. (1983) *Folk Music and Dances of Ireland*, Dublin: Mercier Press.
- Brown, T. (1985) *Ireland. A Social-cultural History. 1922-1985*, London: Fontana.
- Cairns, D.-Richards, S. (1988) *Writing Ireland. Colonialism, Nationalism and Culture*, Manchester: Manchester U. Press.
- Chambers, I. (1986) *Ritmi Urbani*, Genova: Costa & Nolan (*Urban Rhythms: Pop music and popular culture*, London: Macmillan 1985).
- Cirese, A. M. (1982) *Culture egemoniche e culture subalterne*, Palermo: Palumbo.
- Cleeve, R. (1983) *A View of the Irish*, London: Buchan and Enright.
- Curtis, L. (1984) *Nothing but the Same Old Story. The Roots of Anti-Irish Racism*, London, Information on Ireland.
- Deane, S. (1984) 'Remembering the Irish future', *The Crane Bag*, vol. 8, no. 1.
- Greaves, C. D. (1972) *La Crisi Irlandese*, Roma: Editori Riuniti (*The Irish Crisis*, London: Lawrence & Wishart 1972).
- Harris, R. (1972) *Prejudice and Tolerance in Ulster*, Manchester: Manchester University Press.
- Hepburn, A. C. (ed.) (1980) *The Conflict of Nationality in Modern Ireland*, London: Edward Arnold.
- Hobsbawm, E.-T. Ranger, (eds.) (1987) *L'Invenzione della Tradizione*, Torino: Einaudi (*The Invention of Tradition*, Cambridge: C.U.P. 1983).
- Hornsby-Smith, P.-A. Dale, (1988) 'The Assimilation of Irish Immigrants in England', *The British Journal of Sociology*, vol. XXXIX, no. 4.
- Joyce, J. (1959) 'The Day of Rabblement', in Mason, E.-R. Ellman, (eds.) *The Critical Writings of James Joyce*, New York: Viking Press.
- Kearney, R. (1984) 'Faith and Fatherland', *The Crane Bag*, vol. 8, no. 1.
- Kiberd, D. (1984) 'Inventing Ireland', *The Crane Bag*, vol. 8, no. 1.

- Lyons, S. L. (1973) *Ireland since the Famine*, London: Collins.
- Manicardi, N. (1988) *Tradizione Musicale Irlandese*, Sala Bolognese: Forni Editore.
- Marx, K.-Engels, F. (1975) *La Questione Irlandese*, Roma: Editori Riuniti.
- Miles, R. (1982) *Racism and Migrant Labour*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Nairn, T. (1978) *Crisi e Neonazionalismo. Il caso della Gran Bretagna*, Napoli: Liguori (*The Break-up of Britain*, London: New Left Books 1977).
- Pistoi, P. (1981) *Una comunità sotto controllo*, Milano: Franco Angeli.
- Pringle, D. G. (1985) *One Island. Two Nations?*, Letchworse: Research Studies Group.
- Richardson, J.-J. Lambert, (1985) *The Sociology of Race*, Bodmin: Causeway Press.
- Shakespeare, W. (1984) *The Complete Works*, Oxford: OUP.
- Synge, M. (1986) *The Playboy of the Western World*, London: Methuen.
- Trilling, L. (1972) *Sincerity and Authenticity*, Oxford: OUP.
- Vignoles, J. (1984) 'What is Irish Popular Music?', *The Crane Bag*, vol. 8, no. 2.
- Wallace, R. (1986) *A Short History of Ireland*, Belfast: Appletree Press.
- Whyte, J. H. (1986) 'How is the boundary maintained between the two communities in Northern Ireland?', *Ethnic and Racial Studies*, vol. 9, no. 2 April.
- Yeats, W. B. (1901) 'A Postscript', *Ideals in Ireland*, London: Gregory.

J. Collins, *Uncommon Cultures*, London, Routledge, 1989, pp. 157.

Postmodernismo e cultura popolare sono stati e sono tuttora al centro di numerosi dibattiti, ma i due 'soggetti/oggetti' del contendere solo raramente sono stati affiancati dalla critica culturalista e non. Enfatizzare l'interconnessione fra cultura popolare e postmodernismo è invece proprio ciò che si prefigge Collins nel suo denso e interessante libro *Uncommon Cultures*. Il punto di vista dell'autore è che il postmodernismo non debba essere considerato come una reazione transitoria al modernismo ma piuttosto come la culminazione del continuo proliferare — da circa due secoli — della narrativa popolare. Considerarli come un continuum acquista nell'economia del discorso di Collins un'importanza preminente perché entrambi riflettono e producono una stessa prospettiva culturale: quella, cioè, di una cultura decentrata e poliforme costituita da un assemblaggio di voci e discorsi differenti e spesso conflittuali che rendono impossibile una visione unitaria della nostra — solo supposta — 'cultura comune'.

L'accento viene dunque posto sulla 'uncommonness' della cultura contemporanea e il riconoscimento di questa complessa eteroglossia culturale deve necessariamente produrre, secondo l'autore, una riformulazione della teoria e della pratica critica e sviluppare nuovi modi di teorizzazione culturale che sappiano riconoscere l'impatto che questi processi di decentramento e ricentrimento hanno sulla costruzione dei testi e sui soggetti che la costituiscono.

La diversificazione e la proliferazione della cultura popolare, che cominciò alla fine del diciottesimo secolo con la frammentazione della 'sfera pubblica unitaria' in 'molteplici pubblici di lettori', sono chiaramente collegate all'emergenza della « cultura di massa » (e forse le virgolette da sole non bastano ad esorcizzare l'obsolescenza del termine). Tuttavia, sottolinea Collins, la maggior parte delle teorie sulla cultura di massa — da Arnold a Baudrillard — hanno mancato di riconoscere questa frammentazione enfatizzando, invece, la standardizzazione della produzione culturale:

Rather than conceiving of the transition from the Enlightenment to the Industrial Age as a shift from one public sphere to multiple spheres, critics of mass culture, from Matthew Arnold to Jean Baudrillard, have characterized this transition as a profound fall from grace, in which the twin evils of mechanization and commodification have eliminated any kind of cultural heterogeneity (p. 7).

La cultura di massa, intesa come categoria dell'omogeneo e dell'uguale, si è accompagnata ad una concezione centralizzata della cultura le cui pratiche testuali si riteneva venissero orchestrate da fantomatiche 'master control rooms' simili a quelle del simbolico Grand Hotel del film *Metropolis*. Una tale visione totalitaria del sistema culturale, con una classe dominante che virtualmente controlla tutta la produzione culturale di massa, può anche essere un'affascinante fiction metodologica — ironizza l'autore — ma di fatto è un concetto che limita la comprensione della complessità e delle relazioni di potere conflittuale che costituiscono la nostra cultura. Ne consegue allora che:

A more sophisticated understanding of domination as a process must begin with the rejection of the monolithic category of « the dominant » (p. XIV).

Il rifiuto della categoria monolitica del 'dominante' va di pari passo col rifiuto del binarismo arte-avanguardia vs cultura di massa (la prima intesa come ricerca di differenza, opposizione e resistenza verso la cultura dominante e la seconda come forma omogenea di diffusione dell'ideologia dominante). Del resto, si chiede Collins, se la cultura di massa fosse identica ci si potrebbero aspettare delle rappresentazioni uniformi del suo ipotetico sistema centrale e la televisione, ad esempio, quintessenza del mezzo di comunicazione della cultura di massa, dovrebbe necessariamente produrre visioni omogenee di quel centro. E allora come spiegare la copresenza, nella stessa sera della settimana su reti opposte, di programmi che danno visioni decisamente dissimili della stessa realtà? È il caso, per fare solo un esempio, di *St. Elsewhere*, *The Equalizer* e *Max Headroom* che non solo esprimono differenti punti di vista sulla medesima realtà urbana ma tutti e tre i programmi si propongono come esplicite alternative oppostive a un certo tipo di cultura 'dominante', di fatto condividendo e appropriandosi della stessa poetica di resistenza della testualità d'avanguardia.

L'accento dunque si sposta sulla differenza piuttosto che sulla uguaglianza e uniformità dei testi della cultura di massa. Rifiutare di riconoscere le differenze all'interno della cultura di massa comporta, secondo Collins, anche il rifiuto, di stampo innegabilmente elitario, di riconoscere la natura diversificata del suo pubblico. Riprendendo l'eredità dei culturalisti britannici e delle analisi femministe sul ruolo attivo del soggetto ricevente, l'autore considera la complessità della produzione culturale contemporanea connessa non solo alla frammentazione e moltiplicazione dell'emittente ma anche a quella del ricevente:

The end result is a fragmentation of a monolithic public into multiple formations that articulate the same text in quite different ways (p. 18).

Fedele al suo 'manifesto' introduttivo che si prefigge di essere 'eretico' anche nei confronti degli assunti sacri dell'analisi culturale, Collins però non risparmia dalle sue critiche gli stessi culturalisti inglesi quando sottolinea la potenziale contraddizione che si viene a creare nel loro approccio fra il riconoscimento di pubblici plurali e diversificati e un ancoraggio residuo verso una visione monolitica ed omogenea della produzione 'popolare':

The insistence on a fundamental heterogeneity in audience and a fundamental homogeneity in the production of mass culture texts leads to a somewhat perplexing characterization of culture which relies on the traditional oppositions with only slight revisions (p. 22).

Ciò che soprattutto è carente nell'approccio culturalista, dal punto di vista dell'autore, è « its lack of a coherent theory of conflictive textual production in tension-filled environments ». Elaborando e applicando i concetti bachtiniani di eteroglossia e dei sistemi semiotici conflittuali alla produzione di massa, Collins, infatti, trova nella testualità popolare non tanto l'uniformità quanto la competitività fra diverse voci e discorsi che devono affermare la propria differenziazione estetica e formale per ritagliarsi uno spazio in un campo semantico oltremodo saturo.

Il riconoscimento di tale configurazione culturale, con le importanti implicazioni che ha nella riformulazione dei processi di costruzione sia delle rappresentazioni sia dei soggetti che interagiscono con esse, è venuto, invece, da alcuni teorici del postmodernismo (da Jencks a Hutcheon, da Portoghesi a Barth..., per citarne solo alcuni). Da questa prospettiva teorica la cultura non ha un solo centro o nessun centro ma molteplici centri simultaneamente. Le configurazioni testuali che ne risultano non formano un pluralismo pianificato e sistemato ma un pluralismo discontinuo e conflittuale; un eclettismo radicale che pratica la *giustapposizione* di discorsi differenti, ognuno con il proprio statuto di riconoscibilità e specificità estetica/ideologica. La natura ideologica dei discorsi, dunque, non va ricercata nel suo essere veicolo di una 'ideologia dominante' ma, data l'assenza di una virtuale orchestrazione centrale, va ricercata nei necessari processi di auto-legittimazione messi in atto dai vari discorsi nella congestionata arena culturale contemporanea.

Uno dei tratti unificanti dell'eclettica testualità postmoderna, inoltre, continua ad essere la giustapposizione irriverente, all'interno dello stesso testo, di codici provenienti dalla cultura popolare e da quella 'alta', con un effetto decisamente destabilizzante nei confronti dell'analisi e della produzione culturale:

...because it exposes the impossibility of any kind of cultural orchestration that somehow could assign functions and audiences to specific discourses in one grand system. Conceived this way,

Post-modernism provides not only a way of understanding the disintegration of culture as Public Sphere, but also a theory of the formation, deformation, and reformation of such spheres in present and future cultures (p. 26).

Concentrandosi sulle tensioni sincroniche piuttosto che sulle rotture diacroniche i testi postmoderni costituiscono relazioni polilogiche piuttosto che dialogiche con la molteplicità del già detto; così come il rapporto con i codici passati e presenti si basa sull'interazione e la trasformazione piuttosto che sul rifiuto e/o la rottura (come accadeva nelle pratiche testuali moderniste). Nel contesto postmodernista, come afferma Jencks, nessun codice è inerentemente migliore di un altro ma, soprattutto, nessun tipo di comunicazione può esistere al di fuori di una cornice semiotica (in questo modo prendendo le distanze anche dalla nozione modernista di 'genio personale' che trascende la comunicazione comune e/o rompe con i codici stabiliti).

All'interno di culture policentriche con la presenza simultanea di codici, stili e discorsi diversi, nessuna *Zeitgeist* può dunque emergere come dominante e nessuna istituzione — sia essa l'università o i programmi del prime time — può essere considerata l'unica cultura 'ufficiale' responsabile nello stabilire gli standard estetici/ideologici di intere società. In tale contesto la proliferazione e il bombardamento di segni hanno prodotto un soggetto che deve agire da 'curatore' del suo *musée imaginaire*. Un soggetto che va definito in base all'attività piuttosto che alla passività, alla selezione piuttosto che alla semplice ricezione. La pratica del *bricolage* descritta da Hebdige in *Subculture*, viene qui ripresa da Collins come inevitabile risposta del soggetto all'eccessivo carico semiotico cui è sottoposto. Una pratica, però, da non riservare solo all'attività *sotto-culturale*, ma da applicare ad ogni genere di attività *micro-culturale*.

Annamaria Morelli

Lilla Maria Crisafulli Jones e Vita Fortunati (a cura di), *Ritratto dell'artista come donna*, Urbino, Quattroventi, 1988, 206 pp.

«...It is still true that before a woman can write exactly as she wishes to write, she has many difficulties to face. To begin with, there is the technical difficulty - so simple... that the very form of the sentence does not fit her» (V. Woolf, «Women and Fiction», in V. Woolf, *Women and Writing*, ed. by M. Barret, New York, Harvest, 1979).

Con queste parole Virginia Woolf ci pone di fronte ad una questione che negli ultimi anni ha dato luogo ad una riflessione critica appassionata e stimolante, che ancora oggi lascia aperti numerosi interrogativi: quale relazione si istituisce tra donna e linguaggio, può la donna dirsi attraverso una parola che ha tra-

dizionalmente situato il femminile in uno spazio silenzioso e oscuro, facendone oggetto e specchio del proprio discorso e, infine, esiste una specificità sessuale della scrittura?

Interrogarsi sulla scrittura femminile significa cercare di comprendere i modi in cui la voce delle donne è riecheggiata all'interno di forme e discorsi che tendevano a farne una presenza muta, e in particolare significa indagare il rapporto contraddittorio e teso tra la donna-scrittrice e i modelli elaborati dalla tradizione, per capire in quale maniera sia stata manipolata e ricostruita la «sentence» di cui Virginia Woolf parla, la cui forma non sembra adatta a dar corpo alla voce femminile.

In questa prospettiva risulta di estremo interesse la lettura dei saggi raccolti nel volume *Ritratto dell'artista come donna*, curato da Vita Fortunati e Lilla Maria Crisafulli Jones, opera che costituisce uno dei recenti risultati delle ricerche svolte nell'ambito dei «women's studies» e degli studi femministi in Italia e che arricchisce un panorama di pubblicazioni tra cui ricordiamo il volume collettaneo di Paola Colaiacomo, Giovanna Covi, Vita Fortunati, Giovanna Franci e Bianca Tarozzi *Come nello specchio. Saggi sulla figurazione del femminile* (Torino, La Rosa, 1981).

I saggi inseriti in *Ritratto dell'artista come donna* affrontano la scrittura di alcune tra le protagoniste della stagione modernista, da Katherine Mansfield a Virginia Woolf, da Hilda Doolittle a Gertrude Stein, da Jean Rhys a Stevie Smith, fino a includere autrici legate a esperienze successive quali Doris Lessing ed Elizabeth Bishop, e si propongono di investigare il complesso rapporto tra femminilità e vocazione artistica in un momento caratterizzato da un incessante interrogarsi sull'arte, da una inesausta e spesso ardua sperimentazione di nuovi linguaggi e di nuove forme.

Parafrasando il titolo del celebre romanzo di Joyce, le curatrici del volume hanno inteso proporre una sorta di «ironico contrappunto» alla tradizione del *Künstlerroman*, costruita intorno alla figura dell'artista genio, di cui si celebrano le doti creative e gli attributi di egoismo e scontroso che ad esse inevitabilmente si accompagnano. L'indagine sulla scrittura e sul proprio ruolo di artista diviene questione ineludibile per le scrittrici-donne, drammatica esperienza esistenziale prima ancora che materia di riflessione.

Se, come afferma Vita Fortunati nella sua introduzione, «il modernismo si identifica per queste scrittrici con una ricerca indefessa di una propria forma e di un linguaggio autonomo» (p. 13), va detto che tale ricerca è prima di tutto dialogo sofferto e incessante con la tradizione e i modelli maschili che la popolano, continuamente presenti e sfidati, parodiati o imitati.

È così che la raccolta *Hermetic Definition* di Hilda Doolittle si configura nell'analisi di Raffaella Baccolini come un processo di progressivo affrancamento della poetessa da uno stato di

« thralldom » affettivo e spirituale nei confronti di un interlocutore maschile — l'uomo amato o il poeta-mentore — la cui presenza finisce con l'invalidare le capacità creative della Doolittle fino a minacciarne il senso di identità. Il cammino che ella percorre attraverso la scrittura la conduce alla scoperta dell'esperienza tipicamente femminile della procreazione, che diviene cifra caratterizzante del suo immaginario, Iside, « la dea madre guarisce la donna ferita ispirandola nel processo creativo » (p. 36); creazione e procreazione non più momenti antitetici, dunque, bensì speculari, è questo un apporto assolutamente originale delle scrittrici moderniste, centro della loro poetica, secondo quanto afferma Susan Gubar in un saggio importante, qui citato, « The Birth of the Artist as Heroine » (in *Representation of Women in Fiction* ed. by Carolyn G. Heilbrunn and Margaret R. Higonnet, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1981).

Hilda Doolittle finisce, quindi, con il tracciare un ritratto d'artista che trasgredisce le convenzioni, se « l'atto creativo per l'artista uomo diventa atto divino, per la donna artista diventa atto sovversivo: la donna... non innalza se stessa a divinità, ma cerca piuttosto l'unione con la madre e con la divinità femminile » (p. 38).

Se per Hilda Doolittle il confronto con l'altro è progressiva liberazione dalla sua influenza, per Katherine Mansfield la scrittura dell'altro è il luogo in cui ritrovarsi e il rapporto con essa si configura come una sfida che giunge fino al plagio. È così che il racconto « The-Child-Who-Was-Tired » (1903) risulta essere una riscrittura in inglese di *Spat Khochetzia* di Čechov. Interrogandosi sul senso di questa operazione, Annamaria Sportelli sottolinea come segno della identità di narratrice di Katherine Mansfield il costruirsi quale « eco dell'altro, nel cui disegno ella si riconosce o si crea » (p. 92); non dunque imitazione o influenza dello scrittore russo, ma piuttosto riscrittura di un testo che rifiuta qualsiasi sovrapposizione con quello di Čechov, per proporsi invece come « segno indicale di un percorso esistenziale oltre che di lettura, che dà alla riscrittura il senso ultimo di evento che libera dalla solitudine intellettuale, di dialogico incontro con l'altro » (p. 108).

Il dialogo ininterrotto con la tradizione e con la tradizionale codificazione dei generi ritorna nella lettura di *Orlando* proposta da Vita Fortunati. Opera complessa, che sfugge a qualsiasi definizione che voglia fissarne il senso in una formula, *Orlando* manifesta una dimensione ironica e parodica davvero poco consueta per Virginia Woolf. Opera diversa, dunque, ma certo non minore, in cui la scelta dell'ironia e della parodia segna un momento di più matura consapevolezza.

Affascinata dalla biografia, di cui tuttavia avverte i limiti, Virginia Woolf in *Orlando* offre una parodia del genere, scegliendo

di narrare le vicende di un personaggio che percorre quattro secoli e riuscendo in tal modo a irridere « gli schemi fissi e rigidi della biografia, dove il periodo da prendere in esame è sempre biologicamente segnato dalla vita e dalla morte del personaggio » (p. 174) e ancora rifiuta le leggi convenzionali della caratterizzazione del personaggio « La Woolf rappresenta in Orlando una fantasmagoria di io... il messaggio finale di questo romanzo è ancora una volta un sapere negativo: la complessità della personalità umana è un mistero, elusivo, incomunicabile... » (p. 83). Tale rifugio giunge fino alla sfida radicale; la messa in discussione della insanabile e insuperabile polarizzazione tra « maschile » e « femminile » e la ripresa del mito dell'androgino.

Il ricorso al mito, ci suggerisce Vita Fortunati, consente alla Woolf di superare la drammatica contraddizione che la donna-scrittrice vive, da una parte desiderosa di dar voce alle emozioni, dall'altra consapevole della necessità che tali emozioni vengano governate e dominate dalla forma, elemento distintivo e imprescindibile della creazione artistica.

L'impossibilità di utilizzare le forme tradizionali viene sperimentata in maniera radicale nella prassi di scrittura di Stevie Smith, poetessa e romanziera, alla quale è dedicato il saggio di Anna Maria Lamarra.

I romanzi o anti-romanzi di Stevie Smith pullulano di personaggi abbozzati, di storie sospese, interrotte e poi nuovamente riprese, di racconti che si accavallano ma non si concludono mai. L'io narrante, incapace di fungere da elemento unificante, si scompone in una pluralità di voci dissonanti, la possibilità stessa del narrare è posta in dubbio e il racconto della Smith appare come « il racconto dell'apocalisse della scrittura », del suo collasso, della sua inadeguatezza a ritrarre « i percorsi frantumati e interrotti del reale » (p. 142). Il dialogo con la tradizione (da Sterne a James fino a Joyce) è anche per Stevie Smith momento indispensabile per la sua sperimentazione a dimostrare che per la donna l'affermazione della propria vocazione d'artista non può prescindere da un dialogo con l'altro, serrato o drammatico, ironico o provocatorio ma sempre ineludibile.

Marina Lops