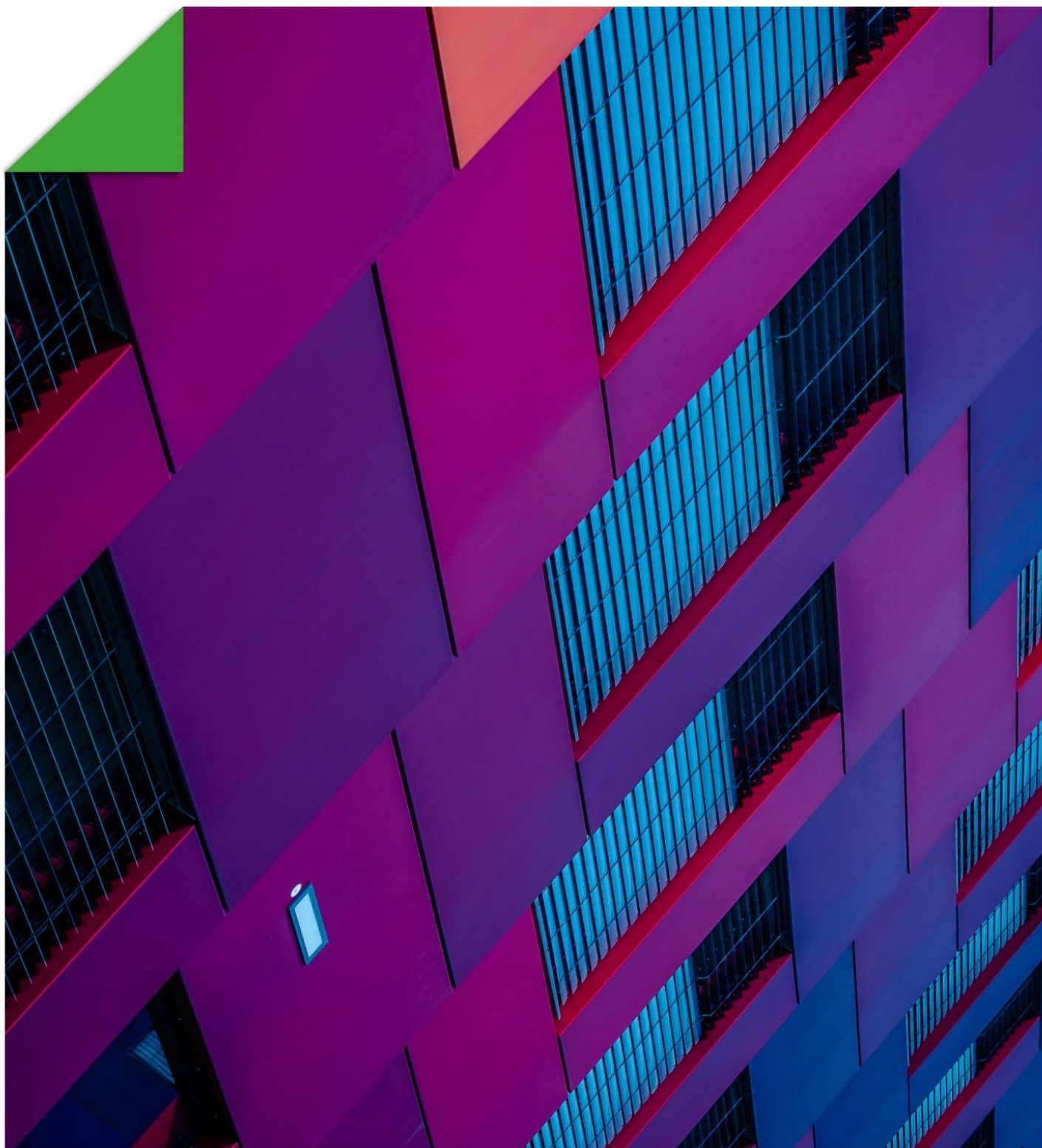


n. 3, 2022-2023



inerba
Primi passi nei testi

inerba primi passi nei testi

Undergraduate Research Journal

Periodico annuale

Inerba è un progetto creato da alcuni docenti del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa che si propongono, con il sostegno e la collaborazione dei colleghi, di dare maggiore visibilità e valore alla didattica multidisciplinare del dipartimento, pubblicando estratti delle migliori tesi di laurea (triennale e magistrale) degli studenti. Il progetto intende, al tempo stesso, gratificare questi "primi passi nei testi" per incoraggiare gli studenti all'analisi, alla riflessione critica e alla produzione scritta (saggistica o traduttiva) e farsi espressione di quella sinergia tra docenti e studenti, tra ricerca e didattica che è alla base dell'Università.

Ulteriori informazioni sulla rivista sono disponibili sul sito: inerba.fileli.unipi.it. Questo e i seguenti numeri possono essere trovati all'indirizzo: inerba.fileli.unipi.it/rivista/numeri/.

L'editing del numero corrente è stato curato da Celeste Castelli (Corso di laurea magistrale in Linguistica e Traduzione).

Per informazioni o proposte di pubblicazione: inerba@fileli.unipi.it

Inerba n. 3, 2022-2023 (marzo 2023)

© Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

ISSN 2785-0862

Università di Pisa

Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

Piazza Evangelista Torricelli, 2

56126 Pisa PI

Comitato scientifico e di redazione



Francesco Attraia

LINGUA E TRADUZIONE - LINGUA FRANCESE

I suoi interessi scientifici vertono sull'analisi del discorso, la semantica lessicale e le varietà del francese, in particolare del Canada.



Ida Campeggiani

LETTERATURA ITALIANA

I suoi interessi di ricerca riguardano la letteratura del Cinquecento e del Novecento, la poesia e la metrica.



Nicoletta Caputo

LETTERATURA INGLESE

I suoi principali interessi sono il teatro del Cinquecento, l'afterlife dei drammi shakespeariani, il romanzo del primo Ottocento e la narrativa post-moderna.



Laura Giovannelli

LETTERATURA INGLESE

I suoi ambiti di ricerca si focalizzano principalmente sulla narrativa dell'Ottocento e l'Estetismo, la letteratura modernista, postmoderna e postcoloniale e l'Ecocritica.



Valeria Tocco

LETTERATURA PORTOGHESE E BRASILIANA

Oltre a lavori di ambito linguistico, si occupa di temi dal Rinascimento al Novecento dedicandosi anche alla traduzione e agli studi traduttivi.



Daniela Pierucci

LETTERATURA SPAGNOLA

Suo principale ambito di ricerca è la letteratura ottocentesca, in particolare la narrativa della seconda metà del secolo, che studia e traduce.



Marianne Hepp

LINGUA E TRADUZIONE - LINGUA TEDESCA

I suoi interessi scientifici sono principalmente rivolti alla linguistica testuale e questioni di classificazione del testo, al plurilinguismo e alla politica linguistica da Lutero a oggi.



Anna Zago

CAPOREDATTRICE
LINGUA E LETTERATURA LATINA

I suoi principali interessi sono la filologia dei testi grammaticali, la storia del pensiero linguistico nel mondo antico e le opere 'di servizio' come commenti e glossari.

Numero 3, 2022-2023

Marzo 2023

- Lux Æterna*: aggressioni allo sguardo di Gaspar Noé
Alberto Iorio p. 7
- In ricordo di Giorgio Piccitto, lessicografo, linguista
e padre della dialettologia siciliana
Alessio Agolino p. 16
- La ferocia della ragione: *Millennium People* di J. G.
Ballard
Annalisa Biasci p. 24
- Prufrock's simultaneous archetype. Between literary
and psychic function
Edoardo Maurizio Tommasi p. 32
- Il romanzo storico di José Saramago: storia,
memoria e finzione nel *Memorial do convento*
Eleonora Lari p. 40
- Tra vecchi e nuovi passati: la nuova interpretazione
storica di Mia Couto in *As Areias do Imperador*.
Introduzione alla traduzione
Elisabetta Falcicchio p. 50
- La formazione del lessico medico-farmaceutico
nell'ambito dell'antico occitano con riferimenti
all'area iberoromanza
Erminio Maraia p. 63
- Odi et amo – Gli inglesi visti dagli spagnoli fra Otto
e Novecento
Gaia Polidori p. 72
- Leichte Sprache und Standardsprache im Vergleich
von Textpaaren
Giulia Milani p. 81

Elemente der Fachsprache in *Faust als
Nationalsozialist* von Alexander Kluge

Giuseppe Rà

p. 98

Ascesa e caduta di un eroe: *Bellerophontes* di Marie
Luise Kaschnitz

Margherita Braccini

p. 108

Die Metapher als textkonstituierendes Element in
der Presse. Eine Korpusanalyse zum Thema
Klimawandel

Valeria Bargagna

p. 119

Lux Æterna: aggressioni allo sguardo di Gaspar Noé

Alberto Iorio

alberto.iorio22@gmail.com

ABSTRACT The article analyzes the movie *Lux Æterna* by Gaspar Noé, trying to understand its main distinguishing traits: mainly the flicker, the split screen and an apparently chaotic narrative structure that blurs the lines between fiction and documentary. The analysis also features thoughts about the male gaze, time-related images, and experimental cinema.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione del prof. Maurizio Ambrosini, docente di **Cinema, Fotografia e Televisione**.

PAROLE-CHIAVE: Lux Æterna, Gaspar Noé, cinéma du corps, New French Extremity, mockumentary, flicker, split screen.

One day, soon probably, I'll do a real documentary. But I know that if I do, I will use every single gimmick, trick and tool of the cinematic language. All documentaries lie, all narrative movies lie, but the way you get into documentary, you come with your preconceptions, and in a documentary you're asking people to be themselves, and then you can trick¹.

Così il controverso regista Gaspar Noé, in un'intervista rilasciata a ottobre 2018 per *Sight&Sound* per parlare del suo (allora) ultimo film *Climax*, esprime la propria volontà di impegnarsi in un documentario di lunga durata²; *Climax* stesso doveva essere infatti, negli originari intenti dell'autore, un documentario sulla scena *underground* dei ballerini francesi. Ma, come si può leggere anche tra le righe nella citazione riportata («and then you can trick»), la propensione al documento e al cinema-verità di Noé è sempre “inquinata” da una tendenza alla messa in scena e all'artificio: come si avrà ulteriormente occasione di dimostrare questa commistione è fondante nel film successivo, *Lux Æterna*.

Anthony Vaccarello, direttore creativo di Yves Saint-Laurent, chiede a Gaspar Noé di realizzare un film per il suo progetto *Self*. Il regista raccoglie subito la proposta, data la possibilità non solo di riuscire a produrre un film in tempo per il Festival di Cannes 2019 ma anche di poter lavorare a un progetto ambizioso con le *star* Charlotte Gainsbourg e Beatrice Dalle (era dai primi anni 2000 che Noé non lavorava con “nomi conosciuti”) conservando la possibilità di sperimentare senza freni («I will use every single gimmick, trick and tool of the cinematic language»). È scritto infatti nell'introduzione al progetto³:

The intention of the project is to capture different aspects of the Saint Laurent personality, underlining the complexity of various individuals through the eyes of artists selected by Anthony Vaccarello. It represents the freedom of self-expression without censorship and conveys many different facets of the Saint Laurent attitude.

¹ Bogutskaya A., *Disco Inferno*, in «Sight and Sound», a. 28, n. 10, October 2018.

² Il regista aveva già realizzato due documentari brevi, *SIDA* (2007) e il perduto *Fleurs* (1990).

³ Reperibile su <https://www.ysl.com/it-it/introduction-saint-laurent-self>

Pur attivo sin dagli anni '80, Gaspar Noé è divenuto celebre solo negli ultimi venti anni come “enfant terrible” del cinema contemporaneo, grazie a lavori come *Seul Contre Tous*, *Irreversible* e *Enter The Void*, caratterizzati da una forte aggressività contenutistica e formale. Noé ha costruito attraverso questi film un'immagine autoriale molto forte, immagine con la quale sovente gioca per rendere ulteriormente provocatorie le proprie produzioni. Il suo cinema asservisce la violenza a una (orrorifica) funzione spettacolare, in grado di trascinare il pubblico alla visione per poi portarlo, attraverso un percorso di progressivo distacco dall'atrocità, verso considerazioni filosofiche “altre”. La violenza attrae e respinge allo stesso tempo: tanto più è estrema, tanto maggiore è la curiosità che suscita. Ciò che contraddistingue il cineasta è l'aver compreso questa potenzialità e averla sfruttata per inserire contenuti potenzialmente destabilizzanti in circuiti produttivi di ampio respiro: non a caso Noé stringe con i festival, in particolare con quello di Cannes, un rapporto privilegiato.

Il regista viene sovente inserito dalla critica nella corrente del *cinéma du corps* francese contemporaneo⁴. Tim Palmer conia questo termine, proprio all'interno di un libro su *Irreversible*, per poter categorizzare criticamente i nuovi fenomeni di “cinema estremo” che interessano la Francia tra gli ultimi anni '90 e i primi del nuovo millennio. Sebbene questi film facciano della controversia uno dei propri punti cardine, l'etichetta “estremo” connota in senso peggiorativo queste produzioni, negando loro una qualsiasi valenza costruttiva e divergendo da una reale comprensione del fenomeno. Il *cinéma du corps*, sostiene Palmer, ha caratteri molto specifici:

- È centrale l'esplorazione della violenza; dunque non solo la rappresentazione dell'atto violento in sé, ma anche delle conseguenze regressive che esso ha sui personaggi;
- All'esplorazione della violenza si associa quella della sessualità, soprattutto nelle sue forme più condannabili;
- La caratterizzazione dei personaggi passa attraverso le loro azioni, più che attraverso i (pochi) dialoghi; i personaggi sono spesso moralmente “grigi”, quando non completamente “neri”;
- La struttura narrativa viene spesso complicata da anacronie, acronie o, ancor più spesso, da dilatazioni della durata; si fa uso anche di “stimoli diegetici”, come le luci stroboscopiche;
- I corpi vengono resi in termini grotteschi, spesso disfunzionali, lacerati, mutilati o distaccati rispetto alla mente.

Tim Palmer inoltre si sofferma sull'importanza che il concetto di “eccezione culturale” ha all'interno dell'ecosistema dell'industria filmica francese nei primi anni Duemila: grazie a sovvenzioni statali ai giovani filmmaker da parte del CNC⁵ emergono molti giovani filmmaker pronti a competere con la Hollywood del terzo millennio. Con famelicità, infatti, le maestranze impegnate in questi film attingono a strumenti e pratiche dagli *studios* americani più all'avanguardia. Queste informazioni preliminari ci aiutano a meglio interpretare con maggiore precisione *Lux Æterna*: pur essendo passati vent'anni dai primi film del *cinéma dei corpi*, permangono in molti autori francesi (basti pensare al recente *Titane* di Julia Ducornau) le tendenze sopracitate, Noé incluso.

⁴ Questa etichetta sostituisce quella precedente (ma tuttora diffusa) di *New French Extremity*, introdotta da James Quandt sulle pagine di Artforum, un'etichetta che pecca di riduzionismo dei caratteri di questi film a una mera “estremità” spettacolare.

⁵ Centre national du cinéma et de l'image animée.

Lux Æterna al microscopio: analisi del film

Lux Æterna si svolge sul set tormentato⁶ del “film nel film” *Œuvre de Dieu*, con attrice di punta Charlotte Gainsbourg e Beatrice Dalle alla regia. Gli attori interpretano loro stessi o qualcosa di decisamente vicino a loro stessi, sfumando ulteriormente confini tra fiction e documentario e tra personaggio, attore e figura divistica. Alcuni personaggi hanno ruoli già stabiliti, altri assumono ruoli scelti in corso d’opera; alcuni interpretano nel film lo stesso ruolo che hanno al di fuori dello schermo (Charlotte Gainsbourg e Maxime Ruiz), altri svolgono ruoli differenti, come Beatrice Dalle, che diventa regista, e Tom Kan, che da title designer diventa cameraman. Un dato su cui la critica di Gaspar Noé solitamente non si sofferma è che molte scelte artistiche dei suoi film nascono in corso d’opera, se non in sala montaggio: in questo caso lo *split screen*. La sperimentazione, e talora anche l’improvvisazione, connota la fase delle riprese, in cui agli attori viene data grande libertà; il montaggio dà prevalentemente corpo alla narrazione, mentre la sceneggiatura è appena abbozzata. Ed è grazie a questo (anche rischioso) metodo di lavoro che Noé riesce a conciliare in questo caso la costruzione di una narrazione finzionale sensata con elementi documentaristici.

Il film ha due preludi: uno tratto da *Häxan* (*La stregoneria attraverso i secoli*, 1922, diretto da Benjamin Christensen), l’altro dal *Dies Irae* (1943) di Carl Theodore Dreyer, al quale appartengono anche due delle citazioni nei cartigli che costellano il film. Nella prima sequenza appaiono strumenti di tortura usati negli interrogatori di presunte streghe, nella seconda vengono presentate scene del *Dies Irae* inframezzate da un cartiglio che spiega il “dietro le quinte” della scena del rogo di Marte⁷; in entrambi i casi Noé compie un’operazione di rimontaggio per “asservire” i due film alla creazione del proprio film. Entrambe le sequenze parallele/di commento hanno anche un fine anticipatorio: l’aneddoto del *Dies Irae* è prefigurazione del destino di Charlotte, che si divincola al palo del rogo mentre viene “aggredata” dalle luci e dal ronzio continuo del set fuori controllo; *Häxan* prelude a una caccia alle streghe più metaforica, ambientata in un Medioevo oscuro.

■ Tout à l’heure, vous verrez des vieilles images du Moyen-Age⁸.

Il Medioevo di *Häxan* è stereotipico e ben poco filologico, un’epoca oscura dominata dal terrore in cui hanno luogo disumane cacce alle streghe, e ad esso ben si sposa il set di *Œuvre de Dieu*, che mescola al suo interno clichés e elementi del tutto anacronistici. Si può dire che il Medioevo, in *Lux Æterna*, sia più un’“epoca mentale” che reale. L’azione si svolge in un teatro di posa che include al suo interno ambienti eterogenei e spaziotemporalmente molto distanti, che vanno da un salotto contemporaneo illuminato da una fioca luce viola a un salotto invece più “all’antica” con un caminetto, a una sala autopsie⁹. Il set del “rogo medievale” è ancora più ambiguo: tre pali su tre cataste di legno finte e alcuni cespugli, il tutto di fronte a uno schermo circolare al led¹⁰. L’intero teatro di posa può essere considerato “teatro mentale”: ogni set si accorda alle emozioni e agli stati d’animo dei personaggi che fluttuano al proprio interno.

⁶ In parte memore di *Warnung vor einer heiligen Nutte* (*Attenzione alla puttana santa*, 1971) di W. R. Fassbinder, in cui il cast del film fittizio *Patria O Muerte* è abbandonato a sé. Noé, d’altronde, cita spesso Fassbinder tra i registi parte del proprio bagaglio culturale.

⁷ L’attrice Anna Svierkier sarebbe rimasta legata alla scala del rogo per più di due ore.

⁸ Il commento alle immagini di *Häxan*, di cui Noé dispone molto liberamente, non appartiene come al film originale, muto.

⁹ Un set televisivo, dice l’assistente alla regia Clara (Clara Deshayes).

¹⁰ Questa scelta appare molto rilevante, dal momento in cui schermi al led fotorealistici, che riprendono la tradizione del trasparente, hanno recentemente fatto il loro ingresso ad Hollywood, ad esempio con lo Stagecraft usato sul set della serie *The Mandalorian*. Lo schermo di *Lux Æterna*, invece, coerentemente con il progetto di Noé, è tutt’altro che “realistico”.

Dopo l'incipit citazionistico segue una "chiacchierata a due" di 12 minuti tra le due protagoniste, introdotta da due inquadrature che danno già prova della presenza di un "duplice sguardo": una dall'alto su uno dei set del teatro di posa (una cucina), l'altra che ci mostra chi sta producendo la prima inquadratura, ovvero Tom Kan. Nel set del salotto "all'antica" Charlotte Gainsbourg e Beatrice Dalle dialogano sulla propria carriera, sulla religione e sulla loro vita sessuale; in particolare Dalle si dilunga sull'imbarazzo della propria esperienza "da strega" ne *La visione del sabba* (Marco Bellocchio, 1988) e Gainsbourg racconta un aneddoto imbarazzante di una (mancata) *liaison* con un ragazzo. Le due attrici si definiscono giocosamente "streghe": gran parte della loro carriera e della loro immagine divistica si incentra sul tipo della donna fatale.

Quasi tutta la chiacchierata è ripresa da due punti di vista "collati" grazie allo *split screen*: è una soluzione mai tentata prima da Gaspar Noé, il quale decide nei primi giorni di ripresa di usarla per rendere meno monotona la "chiacchierata". Già nelle prime due inquadrature si pone un problema di sguardo, in quanto a quello della camera di Tom Kan si affianca uno "sguardo secondo" barcollante, come se a produrlo fosse un altro essere umanoide. È uno sguardo extradiegetico a differenza del primo, ma non solo: esso è camaleontico, poiché emula lo sguardo della camera di Tom producendo delle inquadrature "umanoidi", è multiplo, poiché capace di scindersi in più inquadrature con POV differenti, e di conseguenza anche ubiquo. Ogni inquadratura è separata dalla successiva da *blackout cuts* che danno, insieme ai bordi dell'immagine, un'ulteriore impressione di diapositiva, di immagine frammentata. L'effetto "quadro/diapositiva", che fa uso di *blackout cuts* e bordi "limitanti", era stata utilizzata solo in *Love*: in quel caso serviva a una maggiore resa proiettante del "tempo della memoria" del protagonista Murphy¹¹, che era solito usare una macchina fotografica analogica.

Lo sguardo della macchina da presa è mutevole anche dal punto di vista del formato, che passa dal 4:3 dell'incipit, al 3:2 per i totali, al 2.35:1 per le sequenze in *split screen*. Dopo essere tornato al 3:2, esso si muove sul set insieme alle due attrici, seguendo Charlotte mentre viene importunata da Karl (l'attore Karl Glusman, che nel film svolge il ruolo di colorista) e Beatrice mentre chiacchiera con Félix (Félix Maritaud, attore nella vita reale e assistente alla regia nel film). Segue l'ennesimo *blackout cut*. Maxime, direttore della fotografia per *Œuvre de Dieu*, e Yannick, il produttore, parlano della scelta di Beatrice Dalle come regista e di come "eliminarla dal set". Yannick, nel rassicurare Maxime, chiama il suo assistente Tom (Tom Kan, di cui si è già parlato), e gli chiede di filmare giorno e notte la regista per poterla cogliere in fallo e avere le prove per licenziarla. Per fargli capire l'importanza del proprio ruolo, cita la poesia *Coscienze* di Victor Hugo, che Tom non conosce. «L'oeil était dans la tombe et regardait Caïn»¹²: è un riferimento all'occhio persecutore di Dio, che insegue Caino fino alla tomba. Maxime odia Beatrice in quanto non vede in lei un potenziale autoriale: quello che aleggia su Beatrice è dunque un giudizio divino figurato, il giudizio di artisti che portano con loro una tradizione di grandi maestri del cinema, esplicitato nelle minacciose didascalie epigrafiche.

Non appena Tom prende la camera a mano, lo sguardo si duplica ulteriormente: una delle parti dello *split screen*, quando iconizzata da un "REC", è prodotta dalla videocamera di Tom. Lo sguardo della videocamera è interno alla narrazione e interagisce con gli attori, lì dove la fonte "principale", ubiqua, è invisibile e può seguire le attrici senza disturbarle: ne dà prova la scena in cui Abbey (Abbey Lee, attrice) scopre di essere ripresa da Tom e chiude le tende, scandalizzata; la scena viene prodotta non dallo sguardo di Tom, ma da quello della fonte principale, che fissa indisturbato Abbey e le altre modelle. Un altro esempio si ha quando Beatrice aggredisce Tom: vediamo due punti di vista, quello di spalle di Beatrice e quello frontale prodotto dalla MDP¹³ di Tom, ma nella

¹¹ Karl Glusman, presente anche in *Lux Aeterna* come si avrà modo di approfondire.

¹² «L'occhio era nella tomba e fissava Caino».

¹³ Macchina da presa.

inquadratura a destra non si vede nessuna camera dietro Beatrice. Tom non sembra essere un buon pedinatore: spesso e volentieri il suo sguardo si perde sugli altri attori, oppure perde di vista Beatrice; questo dà vita, a un certo punto, a un “doppio inseguimento”, in cui Tom segue Beatrice mentre la fonte principale segue entrambi in *split screen*. Come in *Film* di Samuel Beckett, la camera di Tom non può avvicinarsi troppo al volto dell’attrice inseguita, in questo caso per non essere fisicamente attaccata: è uno sguardo limitato e limitante. Un’altra possibilità della “visione sdoppiata” è la ripresa di due avvenimenti identici da due punti di vista differenti: uno intangibile, l’altro fin troppo presente e invadente (e danneggiabile: quando Beatrice colpisce la camera di Tom l’immagine “sgrana” per qualche secondo).

Lo *split screen* assume uno specifico valore narrativo: non solo incrementa la tensione sullo schermo, ma produce un’insistita simultaneità narrativa che caratterizza le ultime opere di Noé: come in *Climax*, lo spettatore è tenuto a prestare attenzione a più azioni o dialoghi simultanei. Sin da *Seul Contre Tous*, l’autore mostra una smaccata predilezione per le “interviste”: inquadrature di durata variabile in cui uno o due personaggi dialogano tra loro, colti in “tranches de vie” poco utili allo svolgimento del racconto e talora anche disconnessi rispetto ai temi conduttori del film. Questa soluzione, insieme allo *split screen*, amplifica un’impressione di caoticità ma dà anche più “realismo” e immediatezza alle scene.

Regna il disordine: Beatrice perde a più riprese la calma, anche a causa di Tom che la segue insistentemente con il suo camcorder, e finisce per inimicarsi quasi tutta la troupe, Karl (Glusman) importuna sia Charlotte che Abbey, un critico di *L’Oeil du Cinéphile* riempie tutti di domande¹⁴, Félix fatica a chiamare le comparse, ci sono problemi con lo schermo a LED¹⁵. Il set viene allestito, si scopre finalmente il titolo del film e, almeno approssimativamente, il contenuto della scena che si sta per girare. È lo strano rogo di tre “streghe” abbigliate Saint-Laurent, tutte con un paio di occhiali da sole indosso, che avviene di fronte a una folla inferocita (a sua volta in abiti contemporanei) e su uno sfondo smaccatamente finto con alcune nuvole minacciosamente rosse e delle fiammate irrealistiche. Charlotte è in ritardo: durante una chiamata con la babysitter della figlia scopre che i compagni di classe della piccola le hanno fatto del male. Lo *split screen* torna al 3:2 per due volte solo per concentrare l’attenzione narrativa su questa vicenda: se da un lato l’episodio della figlia maltrattata può essere messo in parallelo con il maltrattamento dell’attrice sul set di lì a venire, dall’altra queste due sequenze ristabiliscono la centralità di Charlotte nel racconto.

Una seconda citazione di Dreyer apre la sezione conclusiva del film: il regista è colui che, con la propria firma, rende un film un’opera d’arte. È un’ulteriore citazione almeno parzialmente ironica, dal momento in cui le scene successive vedono un improvviso rovesciamento di ruoli tra Beatrice e Maxime. Ai due sguardi sopracitati si aggiunge un terzo sguardo, di nuovo intradiegetico: è la pesante cinepresa di Maxime, che “aggredisce” dall’alto le streghe al rogo grazie ai movimenti del dolly su cui è posizionata. Anche lo sguardo di questa macchina è iconizzato. Le tre attrici (Charlotte, Abbey e Maia) vengono legate ai tre pali, iniziano le riprese. Maxime si rifiuta di obbedire allo “stop” di Beatrice, e in questo è il punto di rottura. Il quadro passa dal 3:2 al 2,35:1, senza *split screen*: non viene tagliato letteralmente nulla. Un’altra citazione, stavolta di Fassbinder, campeggia su uno sfondo di lampi rubicondi: quando la pressione è troppo forte, è scritto nel cartiglio, il regista diventa un dittatore.

■ Charlotte! Le fais pour Dieu ou pour moi?¹⁶

¹⁴ Il rapporto tra Noé e i critici è sempre stato abbastanza problematico.

¹⁵ Prefigurazione della deflagrazione stroboscopica causata da Maxime di lì a venire.

¹⁶ «Charlotte! Lo fai per Dio o per me?».

Le parole del DOP¹⁷ possono essere lette anche metacinematograficamente, in quanto a riprendere Charlotte sono due fonti diverse, delle quali una è del vero “dio del film”, lo sguardo del narratore/enunciatore; ma su questo ci si soffermerà in seguito. Il set viene invaso da accecanti luci stroboscopiche multicolori e da un forte ronzio intermittente: Maxime prende il definitivo controllo del set aggredendo audiovisivamente tutti i presenti. Il quadro si restringe su Charlotte, tornando al 3:2, per poi dividersi in tre: il trittico al cinema, sperimentato per la prima volta con il Polyvision di *Napoleon* (1927), è qui uno strumento asfissiante, che comprime le figure e crea quadretti statici, lì dove invece negli intenti di Gance il triplice schermo “aumentava” la potenza di visione. Invano Beatrice tenta di fermare Maxime, con il debole supporto di Yannick, che minaccia il licenziamento. Sui volti degli altri presenti si legge, più che sgomento, una forte curiosità. Le attrici “al rogo” vengono colte da un attacco di panico; in particolare Charlotte, che non riesce a differenza delle altre due attrici a slegarsi dal proprio palo. La disperazione diviene cieca rassegnazione: i membri della troupe, le cui reazioni erano registrate da ulteriori *split screen* o dalle loro voci *off*, scompaiono, lasciando il posto a Beatrice e Charlotte, confrontate da più campi/controcampi, che abbandonano ogni resistenza. Charlotte viene “mangiata” dalle luci intermittenti, in preda a quello che azzardatamente potrebbe essere definito un moto estatico. Segue ancora la croce del *Dies Irae*, avvolta dagli sgargianti *flicker* multicolor, poi i singolari titoli di coda su cui ci si soffermerà in seguito. Il film si chiude con una citazione di Buñuel: «Dieu merci je suis athée – Luis»¹⁸.

Conclusioni: *Je est un autre*

Sappiamo poco del film di cui Dalle è regista, fuorché, come sentiamo urlare da Maxime mentre Charlotte entra sul set della sala autoptica, che è un film “di poesia”¹⁹; verosimilmente, dal momento in cui la pira delle tre “streghe” appare slegata dal dominio del verosimile. Si può ipotizzare che il progetto di Beatrice sia molto simile a quello commissionato a Noé stesso, dal momento in cui il *setting* irrealistico rimanda idealmente alla libertà espressiva di forme audiovisive come il videoclip e il video promozionale/spot²⁰, che consentono il distacco da una totale aderenza al verosimile. Maxime si sofferma spesso sul carattere “artistico” del progetto che vuole portare avanti: in ciò si potrebbe leggere non solo una conferma del carattere sperimentale-artistico di *Oeuvre de Dieu*, ma anche il segno di una pianificazione dell’“attentato stroboscopico” contro il film.

Ma qual è l’“opera di Dio” del titolo? Essa può essere intesa come l’opera di Maxime²¹ che decide di punire la “strega” non professionale Beatrice Dalle, dimostrando di essere un *vero* regista, capace di immortalare *vero* dolore. Maxime prende le redini di un progetto pericolosamente instabile e informe, “dio” (o “Prometeo”?) della produzione; per elevare il livello artistico del film non esita a violare i diritti delle attrici e a prendere illecito possesso dell’intera macchina produttiva. I cartigli citazionistici appaiono dunque diretta emanazione del punto di vista del direttore della fotografia: Maxime si fa portatore del potere legislativo ed esecutivo del “padre”, forte del lascito di tanti maestri del cinema (tutti uomini), primo su tutti il suo mentore Jean-Luc (Godard). Il suo

¹⁷ Director Of Photography.

¹⁸ «Grazie a Dio sono ateo»: è citazione non puntuale.

¹⁹ Parlando di cinema di poesia inevitabilmente il pensiero va a Pasolini, un altro autore molto caro a Noé e citato anche nei titoli di coda.

²⁰ Tra l’altro la collaborazione con Saint-Laurent continua anche dopo *Lux* proprio con uno spot pubblicitario che prende il nome di *Summer of '21*; esso presenta le stesse soluzioni stilistiche di *Lux* dello *split screen* e della camera pedinatrice e usa un’altra star rinomata, Charlotte Rampling, per creare un virtuoso e creativo gioco di citazioni.

²¹ Anche il nome è *omen*, pur essendo Maxime il nome dell’attore nella vita reale. Una fortuita coincidenza?

intento è portare “qualità” alla produzione, ma al di là della ferrea disciplina ciò in cosa si esplica? La vittoria del cinema come arte, per Maxime, è il raggiungimento della rappresentazione di un pathos reale sullo schermo, lì dove invece il set di *Œuvre de Dieu* appare dominato dall’irrealità.

L’atto di Maxime è certo riprovevole, ma Noé sembra celebrarne le conseguenze artistiche: anche se viene già fatto presagire un “ritorno all’ordine” dopo l’incidente, il film si interrompe con Charlotte che “brucia”, sulle note della *Marcia funebre* di Chopin riarrangiata da un’orchestra. Almeno due elementi suggeriti dal testo filmico complicano ulteriormente il quadro analitico:

- Il meccanismo di controllo della figura femminile attuato tramite sguardo distanziante, che Laura Mulvey categorizza nel suo celebre saggio *Cinema e piacere visivo* come “voyeurismo”, risulta potenziato dalla coincidenza, specialmente negli ultimi minuti del film, tra lo sguardo dell’enunciatore e quello della camera del DOP; ed è anche vero che lo sguardo dell’enunciatore riprende (e aggredisce, metaforicamente) non solo Charlotte, ma anche Beatrice, a sua volta condannata (professionalmente) in quanto “strega”, artista non rigorosa e professionale. Lo sguardo destinato a Charlotte e Beatrice, tuttavia, è anche uno sguardo che le potenzia: la luce stroboscopica, come approfondito nelle note conclusive sul *flicker*, trasfigura entrambe le attrici.
- Lo sguardo di Maxime non totalizza il film e, soprattutto, è minato da una forte carica ironica. La capacità dello sguardo dell’enunciatore non solo di mimetizzarsi, ma anche di mutare *aspect ratio* spinge lo spettatore a domandarsi su chi produce lo sguardo: è un intervento autoriale invasivo ma che comporta uno sganciamento dal “modo”, dall’orizzonte cognitivo ed emozionale di Maxime. Sull’ironia, Noé è solito accostare opinioni forti totalmente discordanti, offrendo al pubblico spunti critici, tesi e antitesi a confronto.

Sulla base di questa analisi, si può concludere che il penultimo film di Noé impieghi nuovamente la violenza per condurre lo spettatore verso una verità “altra”: il fine in questo caso è una profonda riflessione sul cinema. Questa riflessione passa principalmente attraverso il binomio realtà/rappresentazione, e ha il suo apice nella “deflagrazione” di Charlotte. Le luci rosse, blu e verdi non aggrediscono soltanto l’attrice, ma la modellano: l’attrice diviene un corpo astratto, quasi una silhouette che riprende l’iconografia canonica del San Sebastiano delle rappresentazioni pittoriche dell’arte moderna.

Possiamo meglio comprendere cosa questo comporti prendendo come riferimento *Cinema 2* di Gilles Deleuze. Le luci strobo, unite a suoni ad alte frequenze, causano un sismico “crollo degli schemi senso-motori” per lo spettatore, che Deleuze riconduce alle potenze del falso nelle immagini-tempo²². Il tempo diviene cronico, la visione sostituisce del tutto l’azione, dal possibile procede l’impossibile. «Io è un altro»²³: le potenze del falso comportano la perdita dell’individuo all’interno di un presente in cui coesistono “altri presenti” (compare a un certo punto la croce del *Dies Irae* di Dreyer).

²² Cfr. Deleuze (1985) *Cinéma 2 - L’Image-temps*, Les Éditions de Minuit, Paris (tr. it. di L. Rampello, *Cinema 2 – L’immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989).

²³ Deleuze riprende la celebre citazione di Rimbaud all’interno dello stesso capitolo.

Note sulla stroboscopia

Il veicolo principale della psichedelia (dall'unione delle parole greche "psychè" e "dêlos": "psiche manifesta") in Noé è il *flicker*, la luce stroboscopica. Essa assume significati specifici sempre diversi nei suoi film, ma che hanno sempre, in qualche modo, a che fare con una rivelazione, con una "verità nascosta". In *Lux Æterna*, che può essere considerato a pieno titolo un film celebrativo della storia del cinema, il valore liminale dell'immagine stroboscopica si unisce alla propria funzione metacinematografica: l'intermittenza diventa manifesto di un modo di concepire l'immagine in movimento. I frame neri che puntellano l'immagine, dando vita all'effetto stroboscopico, emulano il funzionamento stesso dell'otturatore della macchina da presa, che si chiude e si apre a intervalli regolari. La prima forma di movimento è l'alternarsi di luce e buio; Noé cerca di indagare l'origine del film, e lo fa inquadrando un atto crudele e gratuito.

Il *flicker* è anche esperienza che connette al divino: in *Enter the Void*, ad esempio, l'immagine pulsante è segno dell'avvicinarsi della morte. A questo proposito occorre citare un cortometraggio, dalla bizzarra storia produttiva, che Noé rilascia insieme a *Lux Æterna* per le proiezioni ai festival del 2020, *The Art of Filmmaking*. Il corto presenta immagini da *King of the Kings* di Cecil B. DeMille, lampeggianti con gli stessi colori di *Lux Æterna*, mentre una voice over non accreditata sussurra agli spettatori di rilassarsi²⁴. Ancora una volta, più che alla presenza del divino, assistiamo a una sostituzione del divino: protagonista è la macchina da presa stessa, analizzata sperimentalmente nel proprio funzionamento²⁵ ma allo stesso tempo messa in relazione a un essere vivente. Si torna al *cinéma du corps*: il corpo è il punto nodale, come viene rimarcato in *Lux Æterna* delineando quello delle tre attrici al palo con luci stroboscopiche puntate ora frontalmente, ora di lato, ora come *back light*. Vere e proprie "cascate di luce" rendono dapprima il corpo delle modelle il centro dell'azione (le luci inizialmente si mescolano tra loro: il rosso come back e il blu come luce frontale, il verde come back e il rosso come frontale, ad esempio) e poi lo allontanano, attirando l'attenzione sullo schermo stesso. La comparsa di Charlotte diviene, al pari della croce del *Dies Irae*, fantasmatica, a sua volta intermittente: il corpo viene smaterializzato, mentre cessano le grida dell'attrice. Come già precedentemente dimostrato la "strega" ha la propria rivincita dal momento in cui si impadronisce dello stesso mezzo che la consuma. L'estasi diviene momento di rovesciamento delle posizioni di forza: Maxime non è più un aggressore, e la sua voce si fa sempre più flebile; Charlotte abbraccia la propria "croce", fiera del proprio "martirio".

Quanto vediamo sullo schermo è molto simile al finale di *Irma Vep* di Olivier Assayas, a sua volta annoverato tra i registi *du corps*, nella misura in cui un "metafilm" su una produzione tormentata viene abbandonato per dar vita a un prodotto altamente sperimentale. In entrambi i casi tutta la tensione accumulata nel film da parte dei membri del cast si "sfoga" in un finale senza regole, in cui il corpo dell'attrice viene elevato all'ennesima potenza grazie a strumenti primigeni del cinema (in *Irma Vep* i tagli della pellicola, in *Lux Æterna* il *flicker*).

²⁴ Il titolo originale di *Lux* doveva essere *Rølaax*.

²⁵ Come avviene nei due film che per primi hanno introdotto Noé alla stroboscopia, *The Flicker* (Tony Conrad, 1966) e *N:O:T:H:I:N:G* (Paul Sharits, 1968).

Bibliografia

BOCCHI Pier Maria (2019), *Lux Æterna*, «Cineforum», vol. 59, n. 6.

BOGUTSKAYA Anna (2018), *Disco Inferno*, «Sight and Sound», a. 28, n. 10.

CHANG Justin (2022), *Review: Gaspar Noé is up to his old tricks, and some new ones, with 'Vortex' and 'Lux Aeterna'*, «The Los Angeles Times», May 6 2022.

DELEUZE Gilles (1985), *Cinéma 2 - L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit (trad. it. di L. Rampello, *Cinema 2 - L'immagine-tempo*, Milano 1989, Ubulibri).

PALMER Tim (2014), *Irreversible*, London, Red Globe Press (Macmillan International Higher Education).

QUANDT James (2004), *Flesh & Blood: sex and violence in recent French cinema*, «Artforum», vol. 42, n. 6, February 2004.

MULVEY Laura (2013), *Cinema e piacere visivo*, a cura di V. Pravadello, Roma, Bulzoni.

ROUYER Philippe (2020), *Lux æterna*, «Positif», n. 716.

«Sorcières, secrets et stroboscopes | Gaspar Noé: "Lux Aeterna" | L'Entretien | SensCritique», consultato il 15/11/2022, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EAqn_iHW9fk>.

In ricordo di Giorgio Piccitto, lessicografo, linguista e padre della dialettologia siciliana

Alessio Agolino

alessio.agolino@gmail.com

ABSTRACT This article aims at highlighting and revealing the importance of Giorgio Piccitto, a scholar, linguist and pupil from Scuola Normale Superiore in Pisa, who died prematurely more than 50 years ago. The father of modern dialectology in Sicily and author of the five-volume dictionary titled *Vocabolario siciliano*, he is still considered as the major reference for Sicilian studies.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Roberta Cella, docente di [Linguistica italiana](#).

PAROLE-CHIAVE: Giorgio Piccitto, Vocabolario Siciliano, dialettologia, lessicografia, linguistica.

Introduzione

Tra le figure che hanno contribuito allo sviluppo della storia della dialettologia siciliana, non si può non ricordare, nonostante siano ormai passati più di cinquanta anni dalla sua tragica scomparsa, quella del professor Giorgio Piccitto (1916-1972). Nato e cresciuto a Ragusa, dopo la licenza liceale viene ammesso alla Scuola Normale Superiore di Pisa, dove l'incontro, peraltro tanto illuminante quanto casuale¹, con il grande dialettologo Clemente Merlo, suo maestro, lo indirizzerà definitivamente verso gli studi linguistici, glottologici e dialettologici in particolare. Conseguita la laurea con lode nel 1938 con una tesi intitolata *Fonetica del dialetto di Ragusa e della Sicilia sud-orientale*, la cui parte relativa al vocalismo sarà pubblicata nel XVII volume de «L'Italia Dialettale» del 1941, ottiene una borsa di studio a Lipsia, e lì si trattiene fino al luglio 1939, lavorando con il romanista Walter von Wartburg. Rientrato in Italia, e tornato ancora una volta in Germania, gli eventi bellici lo costringono ad abbandonare l'attività di ricerca per circa tre anni, durante i quali sarà prima allievo e poi ufficiale in zone di guerra. Dopodiché tornerà alla sua città natale nel 1944, dove insegnerà latino e italiano al liceo, mentre l'anno seguente viene chiamato per ricoprire il ruolo di docente di Glottologia presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania. Qui diviene anche, tre anni dopo, il primo professore ordinario di Dialettologia siciliana, ruolo che ricoprirà fino alla morte.

Questo accenno biografico è forse già sufficiente, ma non basta, per delineare la fisionomia di uno studioso importante, dal momento che con la sua ricerca ha contribuito ad ampliare le prospettive di studio in ambito linguistico e dialettologico in particolare. Non a caso, nel 1951, insieme a Li Gotti, Antonio Pagliaro e altri eminenti

¹ In uno scritto commemorativo a seguito della morte del maestro, lo stesso Piccitto (1961) racconta il suo primo incontro, per certi versi fortuito, con Clemente Merlo. Nel novembre/dicembre del 1934, Piccitto, allora matricola alla Scuola Normale, è in ritardo per la lezione di Storia Medievale e finisce per sbagliare in un'altra aula. Proprio mentre sta per uscire dall'aula, ecco che arriva Merlo, il quale, chiudendo la porta alle sue spalle, si avvia verso la cattedra. A quel punto, rimasto intrappolato, Piccitto è costretto a seguire, a malincuore, la lezione di dialettologia tenuta dal maestro, e rimane tanto affascinato dall'argomento e dalla spiegazione, che a fine lezione lo avvicina per chiedergli qualche chiarimento.

studiosi, Giorgio Piccitto fu anche tra i fondatori del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, tutt'oggi operante.

Venendo alla sua opera di ricerca – racchiusa nei due preziosi volumi di *Studi di linguistica siciliana* curati da Salvatore C. Trovato, pubblicati nel 2012 dal Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani – già illustrata dettagliatamente in più sedi², cito qui solo alcuni degli scritti che hanno rappresentato un punto di svolta per la dialettologia siciliana. Piccitto fu il primo, nel 1950, in un saggio intitolato *La classificazione delle parlate siciliane e la metafonese in Sicilia*, a raggruppare le parlate siciliane secondo criteri linguistici scientificamente attendibili, delimitando geograficamente con precisione le aree metafonetiche da quelle non metafonetiche, e smentendo le precedenti classificazioni infondate, come quella dello Schneegans (1888). Inoltre, qualche anno prima, in *Elementi di ortografia siciliana* (1947), aveva messo a punto un sistema ortografico del siciliano da destinare a linguisti, studiosi, poeti o chiunque volesse avvicinarsi allo studio del dialetto; ma dalla sua attività emerge anche l'interesse per le lingue classiche, nonché per la poesia dialettale – dedicò ampi studi di carattere filologico ai poeti della Scuola siciliana e a poeti importanti del Settecento come Meli e Tempio – senza dimenticare la passione per la didattica, come testimonia anche l'affettuoso ricordo del nipote e storico dottor Andrea Ottaviano³. Ma l'opera monumentale destinata a segnare per sempre gli studi dialettologici, e su cui questo contributo vuole porre l'attenzione, è senz'altro il *Vocabolario siciliano* (1977-2002), a cui, a detta dei familiari, pare avesse iniziato a pensare fin dai tempi in cui lavorava alla tesi di laurea. Proprio in un saggio programmatico intitolato *Per un moderno vocabolario siciliano* (1950) Giorgio Piccitto poneva le basi per la redazione di un vocabolario che potesse descrivere al meglio la ricchezza e la varietà del patrimonio lessicale del suo dialetto. Fino ad allora, la lessicografia siciliana poteva sì vantare diversi dizionari autorevoli – si pensi, per esempio, ai vocabolari del Traina (1868, 1877), del Mortillaro (1876) o del Nicotra (1883), per citare solo alcune delle opere lessicografiche ritenute tra le più importanti verso la metà del secolo scorso –; tuttavia, come ribadito più volte da Piccitto stesso (1950), si trattava prevalentemente di dizionari bilingui, con un forte orientamento verso l'italiano e il latino, che mostravano un livellamento a favore del dialetto delle grandi città dell'isola e del siciliano letterario, offrendo, conseguentemente e inevitabilmente, un'immagine distorta dell'uso effettivo del dialetto. A tutto ciò si aggiunga che diverse discrepanze interessavano l'ortografia e la semantica⁴. Insomma, seppur autorevole tanto quanto ricca da un punto di vista quantitativo, la lessicografia siciliana aveva bisogno di un'opera di ammodernamento che la riportasse al passo con gli studi. È con un intento innovativo e un carattere scientifico, dunque, che prima Piccitto, e poi i suoi collaboratori, tra i quali occorre menzionare Giovanni Tropea e, successivamente, Salvatore Trovato, rispettivamente co-direttore e direttore del *Vocabolario siciliano*, si dedicano alla realizzazione di un dizionario che, ancora oggi, rappresenta un punto di riferimento per gli specialisti all'interno del panorama dialettale italo-romanzo e non solo (Marcato 2002).

² Fra tutte il saggio di Tropea (1972) *La scomparsa di un Maestro* comparso in «Zootecnia e vita».

³ Dai ricordi familiari emerge anche il grande numero di persone che accorrevano in aula, sia durante le lezioni tenute dal professor Piccitto, sia durante le sessioni di esami.

⁴ «Mentre in certi casi sono attribuite alle parole siciliane accezioni che esse mai hanno avuto e che sono state date attribuendo loro senz'altro i significati delle corrispondenti parole italiane, in altri casi sono stati trascurati significati peculiari del dialetto, talvolta importanti per formulare un retto giudizio sulla storia delle singole parole.» (Piccitto 1950: 10).

Il *Vocabolario siciliano* è forse l'opera che più rappresenta e getta luce sulla ricerca e sullo sforzo prodotto da Piccitto negli anni⁵, teso sempre a reperire quanto più materiale possibile, non solo per la sua importanza in ambito scientifico – è anche merito del *Vocabolario siciliano* se «la Sicilia, grazie all'opera ideata da Piccitto, è oggi la regione d'Italia più e meglio indagata nel suo patrimonio lessicale» (Trovato 2012: XVI) – ma anche perché ci restituisce l'immagine di uno studioso che, pur prestando attenzione ai minimi particolari, sia in ambito accademico che privato⁶, sembra non rinunciare al raggiungimento di un obiettivo totalizzante, olistico sotto tutti i punti di vista, che riguardasse e includesse tutte le parlate dell'isola. Destino ha voluto che Piccitto non sia riuscito a vedere pubblicata l'opera a cui aveva dedicato la maggior parte delle proprie forze, consapevole com'era di lasciare ai posteri uno strumento di fondamentale importanza, a cui attingere nel proseguimento degli studi.

La gestazione dell'opera

Il *Vocabolario siciliano* si articola in cinque volumi, pubblicati tra il 1977 e il 2002 dal Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, il primo dei quali (lettere A-E), già pronto per la stampa nell'ottobre del 1970, era stato preceduto dalla pubblicazione di un fascicolo di saggio nel 1962, accolta da Piccitto «come fosse nato il terzo figlio», secondo quanto riportato nella Premessa al quinto volume (Trovato 2002: VIII). Il secondo volume, il terzo e il quarto furono pubblicati rispettivamente nel 1985, 1990 e 1997.

Il *Vocabolario siciliano* non è propriamente un dizionario di prima mano; per la sua realizzazione, infatti, ci si è basati su un ampio materiale letterario, edito o inedito, ma anche lessicografico, attentamente vagliato e analizzato. La grande sfida, però, consisteva nello svolgimento di una ricerca sul campo, ovvero di una vera e propria indagine dialettale che restituisse l'uso vivo e reale dei parlanti dell'isola⁷. È così che nel ventennio successivo al 1950 Piccitto e collaboratori si dedicarono incessantemente alla compilazione di questionari e alla ricerca di informatori locali stabili – parroci, professori, studenti – che potessero a loro volta fornire delle risposte grazie al contatto diretto con le persone del luogo. A tal fine, furono reperiti oltre 700 informatori in 250 comuni, frazioni incluse, coprendo, così, circa i due terzi dell'isola (SgROI 1984). Il materiale linguistico pervenuto venne raccolto e schedato – si parla di almeno 500.000 schede (Tropea 1972: 56), ma verosimilmente il numero delle schede,

⁵ A testimonianza della meticolosità nel condurre i suoi studi, vale la pena citare un episodio con cui Andrea Ottaviano aprì un suo articolo apparso in «Ragusa Sottosopra» nel 2010: «Una camionetta dei Carabinieri è appostata nell'assolata strada sterrata che da Cava D'Aliga porta a Sampieri. I militari in un torrido mezzogiorno di agosto controllano i carretti e le rare autovetture; fermano anche un giovane che transita in bicicletta. Gli chiedono le generalità, e alla richiesta del motivo per cui si trova in giro a quell'ora il giovane tira fuori un quaderno pieno di vocaboli, incolonnati rigo per rigo, e spiega al maresciallo che è occupato a chiedere ai marinai e ai contadini della zona la traduzione in dialetto delle parole elencate. Erano tempi brutti e ogni persona che si comportava in modo strano o quantomeno non usuale era degna di ogni sospetto. Il nostro giovane viene così condotto in caserma e sottoposto a fermo: l'intervento di ragusani che villeggiavano a Sampieri e ben noti al maresciallo, però, chiarisce subito l'equivoco. Era l'anno 1936 e l'episodio ricordato segna l'inizio della carriera di studioso e di attento indagatore delle lingue parlate di Giorgio Piccitto, ragusano, e giovane studente alla Scuola Normale Superiore di Pisa».

⁶ Sempre il dottor Ottaviano ricorda come il professor Piccitto amasse appostarsi sul balcone di casa, in occasione della processione del Venerdì Santo a Ragusa Ibla, per ascoltare il rumore dei passi delle persone che sfilavano in silenzio col cero acceso in mano lungo le vie della città.

⁷ A tal proposito, vennero consultate anche le inchieste allora reperibili dell'ALI e dell'AIS, quest'ultimo pubblicato in otto volumi tra il 1928 e il 1940.

così come quello degli informatori⁸, è aumentato negli anni – facendo attenzione a tenere separato il materiale proveniente dalle parlate locali, da quello risultante dalle fonti scritte; inoltre, anche le informazioni tratte dai vocabolari analizzati vennero trasposte su schede diverse, rispettivamente dedicate ai lemmi e ai loro significati. Con l’obiettivo di ottenere dei risultati rigorosamente attendibili, venne anche elaborato un valido sistema ortografico che potesse essere facilmente applicato dai vari informatori. Opera certamente ardua per qualunque dialetto che presenti un elevato grado di eterogeneità, ma Piccitto non si fece trovare impreparato; nel 1947, come precedentemente ricordato, aveva pubblicato un manualetto dal titolo *Elementi di ortografia siciliana* dal quale si sarebbe potuto «estrarre una semplicissima tabella ortografica di agevole applicazione» (Piccitto 1950: 26) alla quale gli informatori dovevano attenersi durante il compito di raccolta e trascrizione.

L’opera di raccolta delle fonti non si arrestò nemmeno dopo la pubblicazione del primo volume, anzi, fu implementata parallelamente ad alcune operazioni di rinnovamento di natura redazionale, di cui darò conto più avanti, che interessarono via via i volumi seguenti.

La struttura del *Vocabolario Siciliano*

Il primo volume del dizionario è accompagnato da una *Premessa* firmata da Giovanni Tropea, il quale, dopo la morte improvvisa di Piccitto, avvenuta nel marzo del 1972, si incaricò di proseguire l’opera. Nella *Premessa* vengono fornite varie informazioni relative alla metodologia di lavoro portata avanti negli anni, alcune delle quali sono state indicate nel paragrafo precedente, con particolare riferimento al ruolo degli informatori, ringraziati singolarmente nelle sei fitte pagine che seguono la *Premessa*, all’uso delle fonti scritte utilizzate e al lavoro di schedatura, alla creazione e all’invio dei questionari, sei dei quali (dal 9 al 14) vengono riportati per intero a mo’ di esempio nella *Premessa* stessa.

Dopo le pagine contenenti i nomi e le località di provenienza degli informatori ringraziati singolarmente, a pagina XXIV troviamo le «Avvertenze per la consultazione del vocabolario» articolate in più sezioni. La prima è dedicata principalmente ai segni grafici particolari utilizzati per la trascrizione dei lemmi, sui quali più avanti ci soffermeremo; segue l’elenco delle abbreviazioni per la citazione delle fonti scritte, ampliato man mano che sono stati pubblicati i volumi successivi al primo. Nella terza sezione viene specificato in maniera molto dettagliata l’uso delle sigle di localizzazione, da quelle più generali a quelle più specifiche; infine, la quarta e la quinta sezione sono dedicate rispettivamente all’elenco delle abbreviazioni e ad una breve descrizione riguardante la struttura delle voci. Conclusa la parte relativa alle *Avvertenze*, si trovano quattro cartine geografiche fuori testo: una della Sicilia intera (immagine 1), isole comprese, mentre le altre non sono altro che rappresentazioni su larga scala delle province di Palermo, Messina e Catania. Le cartine sono state inserite all’interno di tutti i volumi del *Vocabolario siciliano* e presentano alcuni pallini numerati che stanno a indicare i punti di inchiesta, ai quali si può risalire facilmente grazie alle sigle di localizzazione contenute nelle *Avvertenze*. Allo stesso tempo, rappresentano un’innovazione nella lessicografia siciliana (Sgroi, 1984: 317) e sono particolarmente esplicative, non solo perché danno un’idea della mole di lavoro necessario per portare a termine una capillare inchiesta dialettale, ma

⁸ Dalla premessa del primo volume del dizionario si legge: «Veniva contemporaneamente preparato e diffuso un agile opuscolo illustrativo con allegata una scheda di adesione, e tale opuscolo veniva ampiamente diffuso in tutte le scuole secondarie dell’Isola, inviato a tutte le persone che erano state segnalate come possibili informatori locali, e distribuito fra gli studenti delle Università siciliane. Le adesioni furono numerose. Per i Comuni per i quali non si riusciva in tal modo a trovare persona che sembrasse idonea, si scrisse ai Sindaci e ai Parroci, ottenendo spesso buone segnalazioni» (Tropea 1977: III).

anche perché restituiscono l'effettiva vitalità di un determinato lemma e dei relativi significati in una determinata area geografica, senza escluderne del tutto la presenza in un'altra area dell'isola, come riportato in una nota a pagina XXIX.

Finora, come è giusto che sia, si è fatto riferimento prevalentemente al primo volume. Tuttavia, conviene segnalare adesso che il *Vocabolario siciliano* è stato sottoposto ad aggiunte, tagli e modifiche in quanto a criteri redazionali già a partire dal secondo volume, e in particolare sulla base degli *Atti della Tavola Rotonda sul 'Vocabolario siciliano'* e sul *'Vocabolario etimologico siciliano'* del 1978, come ci informa Sgroi (1984), ma anche lo stesso Tropea nella *Premessa* al secondo volume. A detta di Salvatore Trovato (2002: VIII) le modifiche più sostanziali che si registrano tra il primo e il quinto volume riguardano l'ampliamento delle fonti, una maggiore attenzione per le polirematiche e il miglioramento del sistema ortografico. Aggiungo io, qualche revisione si registra anche nel sistema delle abbreviazioni e nell'elenco delle sigle generali relative alla localizzazione. Per esempio, mentre nel primo volume l'asterisco *, non in grassetto, indica le forme ricostruite secondo una consuetudine nota tra gli studiosi di indoeuropeistica, nel quinto volume l'asterisco *, stavolta in grassetto, viene utilizzato per segnalare tutte quelle varianti fonetiche e morfologiche poste alla fine della voce fondamentale e che sono anche semantiche, cioè portatrici di altri significati e con una loro entrata lessicale nel dizionario. Nel quinto volume, inoltre, sembrano mancare altre abbreviazioni e simboli come > = "diventa" o < = "deriva da". Relativamente alle sigle generali di localizzazione, il primo volume presenta tre sigle in più (S.C.Or. = Sicilia centrale e orientale; S.N.Or = Sicilia nordorientale e S.Oc. = Sicilia occidentale), omesse già a partire dal secondo.

Per quanto riguarda il sistema ortografico, invece, il discorso si fa più complesso. L'ultimo volume conta ben dieci segni grafici in più rispetto al primo, del quale però non sono stati replicati tutti. Per esempio, il grafo <ə>, usato per rappresentare la vocale mutola o indistinta, viene soppresso già nel terzo volume; mentre dal quarto in poi vengono aggiunti i nuovi grafi <chj>, <cchj> e <gghj>, rispettivamente per l'affricata pospalatale sorda lena di *chjazza* 'piazza', l'affricata pospalatale sorda forte di *acchjanari* 'salire' e l'affricata pospalatale sonora forte di *figghju* 'figlio'. Occorre citare anche l'aggiunta dei grafi <str̥> per la fricativa prepalatale sorda forte con pronuncia cacuminale (per esempio, come in *str̥rata* 'strada') che troviamo nella lista dei segni grafici particolari già nel secondo volume, quando nel primo tomo, a pagina XXIV, si legge che «non viene mai indicata, nel testo del *Vocabolario*, la pronuncia cacuminale (o invertita) dei nessi *tr*, *ttr* e *str*, tipica del siciliano, trattandosi di fenomeno quasi generale, che riguarda la stragrande maggioranza dei dialetti dell'Isola, compresi quelli dei centri maggiori o comunque dotati di più grande prestigio».

Per concludere, il *Vocabolario siciliano* non si presenta come un dizionario del tutto omogeneo dal punto di vista redazionale; ciò rischia di disorientare i lettori meno esperti o coloro che si cimentano per la prima volta nello studio del dialetto siciliano⁹. La lettura delle *Premesse* e delle *Avvertenze* che introducono ognuno dei cinque volumi (e non solo quelle relative al primo) potrebbe essere risolutiva dinanzi a qualsiasi dubbio si palesi durante la consultazione del dizionario; sta di fatto che il *Vocabolario siciliano* è sicuramente uno strumento pensato per specialisti, i quali, nonostante le piccole anomalie riscontrate, si trovano tra le mani uno strumento solido, in larga parte coerente e ricco dal punto di vista linguistico, che non tutti i dialetti possono vantare. Un motivo in più per portare a termine quanto prima il processo di informatizzazione del *Vocabolario siciliano*, oltre alla realizzazione di un *Conciso* dello stesso, così come auspicato da Salvatore C. Trovato (2002) nella *Premessa* del quinto e ultimo volume. Parimenti, sarebbe auspicabile, e sembrerebbero esserci tutti i presupposti, per restituire

⁹ Ricordiamo – e questo vale per la maggior parte dei dialetti – che difficilmente un dialetto raggiunge un elevato grado di standardizzazione (anche se la redazione di un dizionario può rappresentare un primo passo tra i molti da compiere); d'altra parte, questa è una delle diverse ragioni per cui si parla di dialetto e non di lingua. Ancora oggi la ricerca di un criterio ortografico unico è un problema irrisolto per molti dialetti, siciliano compreso.

vitalità all'iniziativa di cui lo storico Andrea Ottaviano si era reso promotore, ovvero la richiesta affinché il *Vocabolario siciliano* di Giorgio Piccitto possa essere inserito dall'UNESCO nella "Lista rappresentativa del Patrimonio culturale immateriale dell'Umanità". Un riconoscimento che sarebbe certamente in linea con le direttive UNESCO di valorizzazione e di garanzia del mantenimento di tradizioni e aspetti culturali in generale.

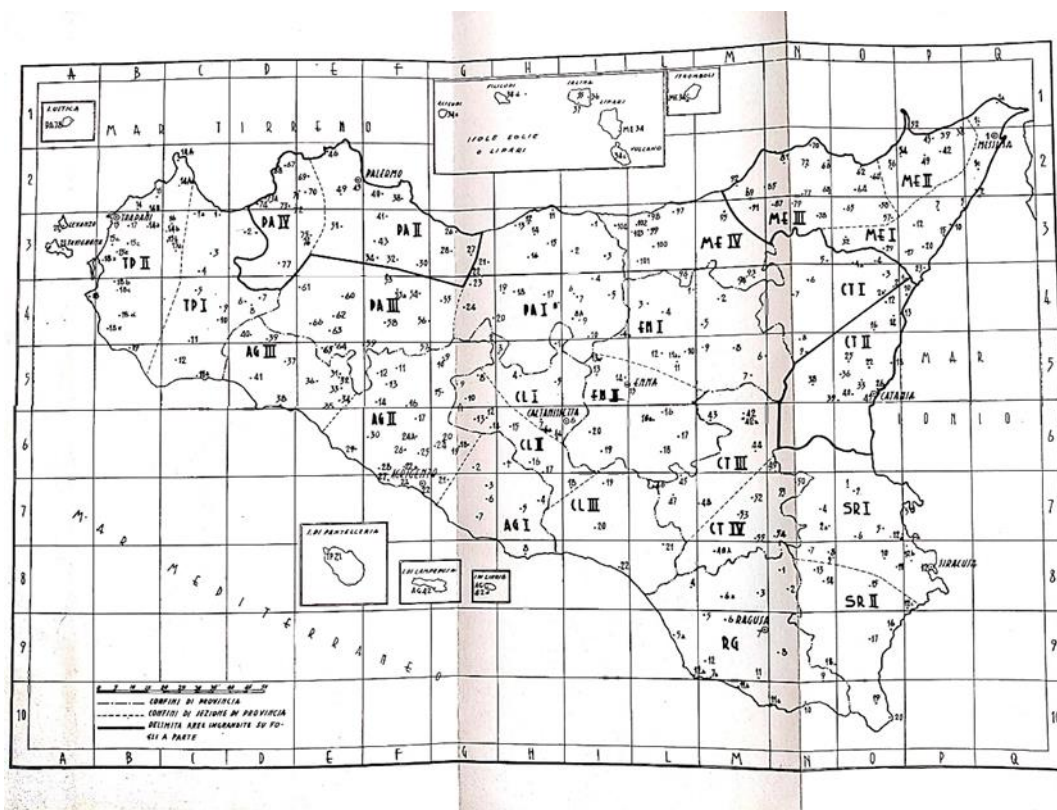


Immagine 1 tratta dal primo volume del *Vocabolario siciliano*



Immagine 2 tratta dal primo volume di *Studi di linguistica siciliana*

Ringraziamenti

Desidero ringraziare vivamente il professor Giovanni Ruffino, presidente del Centro di studi filologici e linguistici siciliani, e il dottor Andrea Ottaviano, nipote di Giorgio Piccitto, per la loro disponibilità, gentilezza e per aver messo generosamente a disposizione gran parte del materiale bibliografico. Senza di loro non avrei potuto scrivere questo articolo. Ringrazio anche la professoressa Roberta Cella e la professoressa Federica Cappelli per il loro sforzo e il loro sostegno, oltre che per l'inappagabile fiducia riposta in me fin dall'inizio. Un ringraziamento particolare va anche a Padre Ignazio La China, Vicario Foraneo del Vicariato di Scicli.

Bibliografia

CORTELAZZO Manlio (1995), «Giorgio Piccitto glottologo», In: *Dialetto, Lingua e Cultura materiale: Atti della giornata di studio su Giorgio Piccitto, Ragusa 27 maggio 1993*, a cura di Giuseppe Gulino, presentazione di Giuseppe Miccichè, Ragusa, Centro Studi "Feliciano Rossitto", p. 13-20.

FANCIULLO Franco (2015), *Prima lezione di dialettologia*, Roma-Bari, Editori Laterza.

GULINO Giuseppe (1995), «Lessicologia e lessicografia dialettale nell'attività scientifica di Giorgio Piccitto», In: *Dialetto, Lingua e Cultura materiale: Atti della giornata di studio su Giorgio Piccitto, Ragusa 27 maggio 1993*, a cura di Giuseppe Gulino, presentazione di Giuseppe Miccichè, Ragusa, Centro Studi "Feliciano Rossitto", p. 47-62.

MARCATO Carla (2002), *Dialetto, dialetti e italiano*, Bologna, Società editrice il Mulino.

MORTILLARO Vincenzo (1876), *Nuovo dizionario siciliano italiano*, Palermo, Stabilimento tipografico Lao.

NICOTRA Vincenzo (1883), *Dizionario siciliano italiano*, Catania, Bellini.

OTTAVIANO Andrea (2010), *Il linguista Giorgio Piccitto*, «Ragusa Sottosopra», 1, consultato il 29/06/2022, URL: <<https://www2.comune.ragusa.it/notizie/archivi/rgsottosopra.html?i=15944&docs=12&y=2010>>.

PICCITTO Giorgio (2012), *Studi di linguistica siciliana*, a cura di Salvatore Carmelo Trovato, Catania-Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani.

– (1977–2002), *Vocabolario siciliano*, a cura di G. Piccitto, co-diretto da G. Tropea, diretto da S. Trovato, Catania-Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Opera del Vocabolario siciliano.

– (1962), *Vocabolario siciliano* (lemmi *a – agnudei*), a cura di Giorgio Piccitto, Catania-Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani.

– (1961), *Clemente Merlo (ricordi di uno scolaro)*, «Belfagor», 16, 1, p. 104-107.

– (1950), *Per un moderno vocabolario siciliano*, Catania, Università di Catania, Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia.

– (1950), *La classificazione delle parlate siciliane e la metaforesi in Sicilia*, Catania, Società di storia patria per la Sicilia Orientale.

– (1947), *Elementi di ortografia siciliana*, Catania, G. Crisafulli.

RUFFINO Giovanni (2018), *Introduzione allo studio della Sicilia linguistica*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani.

SCHNEEGANS Heinrich (1888), *Laute und Lautentwicklung des sicilianisch-dialekts*, Strassburg, Karl J. Trübner.

SGROI Salvatore Claudio (1984), *Problemi teorici della lessicografia dialettale: Il Vocabolario siciliano di Giorgio Piccitto*, «Romance Philology», 37, 3, p. 313-327.

TRAINA Antonio (1977), *Vocabolario delle voci siciliane dissimili dalle italiane*, Torino, Stamperia Reale di Torino.

— (1968), *Nuovo vocabolario siciliano italiano. Volume unico*, Palermo, Giuseppe Pedone Lauriel Editore.

TROPEA Giovanni (1972), *La scomparsa di un Maestro comparso*, XV, «Zootecnia e vita», XV, 2, p. 48-57.

TROVATO Salvatore Carmelo (1995), «Letteratura in dialetto», «letteratura e dialetto», lessicografia e lessicologia. A proposito del Vocabolario Siciliano», In: *Dialetto, Lingua e Cultura materiale: Atti della giornata di studio su Giorgio Piccitto, Ragusa 27 maggio 1993*, a cura di Giuseppe Gulino, presentazione di Giuseppe Micciché, Ragusa, Centro Studi «Feliciano Rossitto», p. 195-209.

VARVARO Alberto (2019), *Profilo di storia linguistica della Sicilia*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani.

La ferocia della ragione: *Millennium People* di J. G. Ballard

Annalisa Biasci

annalisa.biasci@gmail.com

ABSTRACT This paper is a condensed version of my undergraduate dissertation, entitled *La ferocia della ragione: Millennium People di J. G. Ballard*. It is an analysis of the novel, which depicts a middle-class uprising in the heart of contemporary London. It discusses how the British writer, by envisioning a dystopian scenario, encourages the reader to reflect on themes such as urban violence, the triviality of consumer society, and the dangers of totally suppressing human instincts.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Roberta Ferrari, docente di **Letteratura inglese**.

PAROLE-CHIAVE: J. G. Ballard, *Millennium People*, dystopia, urban violence.

In a totally sane society, madness is the only freedom, and the more civilised we are, the more ruled by reason, the greater the unconscious need for some sort of irrational outbreak grows within us. But the fathers of the Enlightenment never accepted that [...] The Enlightenment view of mankind is a complete myth. It leads us into thinking we're sane and rational creatures most of the time, and we're not. (Ballard 2003)

La nascita letteraria di James Graham Ballard risale al 1956, anno in cui i suoi racconti *Escapement* e *Prima Belladonna* vengono pubblicati rispettivamente sulle riviste di fantascienza *New Worlds* e *Science Fantasy*. In quest'epoca Ballard ritiene che la fantascienza sia l'unica forma di letteratura possibile nell'età contemporanea, l'unica capace di mettere a nudo le angosce profonde dell'essere umano¹. Una prima chiara formulazione delle sue idee si ha nell'articolo «Which Way to Inner Space?» (Ballard 1962) nel quale lo scrittore, contrapponendo il cosiddetto “inner space” all’“outer space”, spazio classico della fantascienza, invita gli autori di fantascienza ad abbandonare temi esausti e vecchie forme, per dare vita a una narrativa capace di penetrare l'inconscio dell'essere umano, che in realtà è il grande universo da scoprire. Per condurre l'indagine sull’“inner space” Ballard attinge a una profonda conoscenza dell'arte surrealista e della psicoanalisi, due elementi che influenzano tutta la sua narrativa. Tali interessi, uniti alla passione per la fantascienza e il cinema, alimentano in lui la propensione per una scrittura apocalittica e visionaria, tesa a indagare le pulsioni che percorrono il singolo individuo e l'intera società (Gasiorek 2005).

A una prima fase dedicata al genere catastrofico e rappresentata dalla tetralogia *The Wind from Nowhere* (1961), *The Drowned World* (1962), *The Burning World* (1964) e *The Crystal World* (1966), segue per Ballard un

¹ «Dammit, we're living in the year 1970, the science fiction is out there, one doesn't have to write it any more. One's living science fiction. All our lives are being invaded by science, technology and their applications. So I believe the only important fiction being written now is science fiction. This is the literature of the 20th century» (Ballard 1970: 26).

periodo di scrittura sperimentale, quello dei *condensed novels* (Linnett 1974). È sicuramente nel campo della narrativa breve che la sua fantasia e le sue capacità di scrittore raggiungono i loro vertici; all'interno dei suoi racconti molte delle situazioni e dei paesaggi che si ritrovano nei romanzi — deserti o località marittime in inverno, automobili e macchinari distrutti, edifici abbandonati, scenari desolati — trovano espressione in una forma più immediata e incisiva (Gasiorek 2005).

Con *The Atrocity Exhibition* (1970), opera trasgressiva per lo sguardo impietoso che getta sulle depravazioni e le manie dell'essere umano contemporaneo, Ballard prende in esame la capacità dei media di manipolare l'immaginario del pubblico. L'interesse per la tecnologia e per temi come l'ossessione per il potere, la pornografia e la follia porta poi l'autore a scrivere quelli che sono considerati da molti i suoi capolavori: *Crash* (1973), *Concrete Island* (1974) e *High-Rise* (1975). Nel 1984 viene invece pubblicato *The Empire of The Sun*, romanzo autobiografico che narra l'infanzia trascorsa nella concessione britannica di Shanghai.

A partire da quegli anni, Ballard si allontana gradualmente dalla fantascienza, approdando a una scrittura intesa di contaminazioni e interazioni con altri generi letterari. Tuttavia il suo scopo resta sempre quello di esplorare i condizionamenti prodotti nella psiche dell'individuo dai mutamenti occorsi nell'ambiente in cui si trova immerso. *Cocaine Nights* (1996) e *Super-Cannes* (2000), insieme a *Millennium People* (2003) e *Kingdom Come* (2006), mettono in scena il mondo urbano con le sue nevrosi e la rivolta della middle class nei confronti di un sistema che la condanna a un ruolo sempre più subalterno.

È probabile che l'acuta sensibilità dello scrittore inglese per temi come la violenza, l'isolamento e il caos sociale sia una diretta conseguenza dell'esperienza che egli visse da ragazzo nel campo di prigionia di Shangai, dove si trovò faccia a faccia con la barbarie umana. Ciò che colpisce di più di Ballard, tuttavia, è la sua abilità nell'individuare, nel mondo attuale, i segnali nascosti e le inquietudini che preannunciano un imminente deragliamento della società.

La fabula

La vicenda di *Millennium People* prende l'avvio con una bomba che esplode all'aeroporto di Heathrow; si tratta di un attentato terroristico che resta privo di rivendicazione. Il protagonista-narratore del romanzo, lo psicologo David Markham — che perde l'ex moglie nell'attentato — si mette sulle tracce dei colpevoli, decidendo di infiltrarsi in alcune organizzazioni di protesta e finendo per entrare in un gruppo che ha la propria base in un ridente quartiere sulle rive del Tamigi, Chelsea Marina. Il quartiere è diventato il teatro di violente manifestazioni di protesta da parte dei residenti, risultato delle quali sono barricate di macchine ribaltate, falò di libri, quadri, giocattoli e video educativi. L'attentato e la rivolta di Chelsea Marina hanno una matrice unica; il gruppo che li ha ispirati, capeggiato dall'ambiguo e carismatico pediatra Richard Gould, sembra avere il fine di sollevare il ceto medio dalla sua passività politica, dalla pavida osservanza delle norme e del politicamente corretto, dalla schiavitù nei confronti di scuole private, rate e assicurazioni. Gli abitanti del quartiere, liberi professionisti, dirigenti e impiegati, persone responsabili che lavorano per un futuro migliore, che educano i figli per prepararli a integrarsi nel sistema, che credono nell'impegno professionale e nella carriera, si rivoltano nel momento in cui i costi per mantenere le loro lussuose abitazioni lievitano così tanto da mettere a repentaglio la loro permanenza nel quartiere. La borghesia, blandita con sogni di evasione e promesse di avanzamento sociale, indebitata fino al collo per uno stile di vita divenuto troppo dispendioso, precipitata dal ruolo di fondamento della società industriale a quello di classe subordinata, inizia a vedere se stessa come il nuovo proletariato.

Chelsea Marina è l'emblema delle *gated communities* dell'Inghilterra contemporanea, le cittadelle chiuse dei quartieri residenziali in cui la classe media pratica l'autoreclusione. Sotto questa patina di splendore e sicurezza, tuttavia, comincia ad affacciarsi la consapevolezza di una vita vuota di senso. Quando neanche le forme oppiacee e illusorie d'intrattenimento offerte dal Sistema bastano più a uscire dalla routine e la noia appare come la nuova, invincibile forma di alienazione, a cadere sotto i colpi della rivolta è proprio ciò che in apparenza serve a rendere disponibili forme d'intrattenimento e d'evasione: cineteche, librerie, agenzie di viaggio. Al tempo stesso i rivoltosi si ribellano anche ad altri logori idoli tradizionali della borghesia, in nome di una confusa ansia di libertà e di rinnovamento. Essi provocano così attentati dinamitardi dimostrativi — tanto clamorosi quanto irrazionali e incoerenti — a una mostra felina a Olympia, alla statua di Peter Pan nei giardini di Kensington, alla tomba di Marx nel cimitero di Highgate.

Lo scopo del dottor Gould è di abbattere la società dei consumi per lasciare spazio a un'esistenza maggiormente ricca di significato, cosa che richiede, a suo avviso, l'utilizzo della violenza, tanto più liberatoria quanto più effe-rata e gratuita. Markham, pedina sempre più affascinata del gioco, diviene vittima delle manie psicotiche del dottore. Durante la sua indagine, che si trasforma per lui in una ricerca interiore, Markham entra in contatto con una serie di figure che, sebbene all'apparenza integrate nella società, sono tutte in realtà invischiate nella rivolta, divenuta un mezzo per sanare le proprie frustrazioni. Le storie dei vari personaggi s'intrecciano sempre più, con un crescendo di malessere mentale e di atti brutali. La vicenda, dopo un climax conclusivo che svela piani, motivi e colpevoli, si chiude senza fuochi d'artificio. Priva di vincitori né vinti, la sollevazione esaurisce la sua forza. Ciò anche perché gli ex professionisti che hanno tentato di metterla in atto sono ancora troppo intrisi di etica dell'ordine e psicologicamente dipendenti nei confronti dello stile di vita moderno per portare la rivolta alle sue conseguenze più estreme. E questo Gould lo intuisce: «Nothing will happen. The storm will die down, and everything will peter out in a drizzle of television shows and op-ed pieces. We're too polite and too frivolous» (p. 170).

Tutto si risolve in un ribasso nel valore degli immobili a Chelsea Marina. Almeno in superficie la consuetudine sembra ripristinata. Si torna alla normalità, tuttavia con uno sguardo diverso. E sono i pensieri del protagonista, reintegrato nella società, a suggerircelo: «I was thinking of another time, a brief period when Chelsea Marina was a place of real promise, when a young pediatrician persuaded the residents to create a unique republic, a city without street signs, laws without penalties, events without significance, a sun without shadows» (p. 293-294).

Il genere

Volendo identificare *Millennium People* dal punto di vista del genere letterario, possiamo innanzitutto sottolineare che presenta alcuni elementi del thriller, genere che attraverso la tensione narrativa tiene il lettore in so-speso fino alla conclusione della storia (Gasiorek 2005). Tuttavia, ritengo si debba accostare questo romanzo in primo luogo alla narrativa distopica. Antagonistica all'utopia, la distopia descrive una società indesiderabile. In-nestandosi su processi storici in atto nel presente, essa porta all'estremo le tendenze negative operanti in esso, le quali, se non smascherate e ostacolate, possono condurre a una società distopica. Opera di avvertimento, la di-stopia rappresenta un invito ai lettori a mantenere un approccio critico verso la realtà che li circonda e a proget-tare un mondo migliore (Moylan 2000).

Ciò che tuttavia distingue *Millennium People* da una distopia classica è che Ballard non focalizza il proprio inte-resse su un futuro più o meno distante: il romanzo è collocato nel presente, in una Londra di inizio millennio abitata da borghesi sempre più insoddisfatti e insicuri, che vedono nella violenza l'unico strumento per cambiare un mondo che detestano. Ciò non toglie, tuttavia, che lo scrittore si riallacci qui alla tradizione distopica, nella

quale si rappresenta talvolta una società apparentemente utopica, libera dalla povertà, dal conflitto e perfino dall'infelicità, che tuttavia, attraverso uno smascheramento, si rivela totalmente l'opposto. In tali romanzi la società, fortemente gerarchizzata, è mantenuta relativamente stabile e compatta attraverso una martellante propaganda operata dal regime, il quale non lascia spazio al dissenso e all'individualità. Ciò vale, in particolare, per *Brave New World* (1932) di Aldous Huxley, mentre altre distopie – *Mi* (1922) di Evgenij Zamjatin, e *Nineteen Eighty-Four* (1948) di George Orwell – delineano terribili ipotesi di mondi futuri autoritari e invivibili, nei quali il potere mira non alla felicità dei cittadini, ma al mantenimento di se stesso schiacciando implacabilmente l'individuo (Moylan 2000).

Niente del genere, in apparenza, accade nel romanzo di Ballard, dove la società non è sottomessa al rigido controllo dello Stato. I cittadini londinesi, che godono di pieni diritti democratici, sono oppressi non dal potere politico ma da quello economico. *Millennium People* è ambientato in un'epoca nella quale i governi nazionali sono sempre più deboli, perché condizionati dallo strapotere della finanza globale. L'obiettivo delle multinazionali è produrre la massificazione degli interessi, indurre mode e tendenze, pervenire a un totale appiattimento culturale. Stimolando l'individuo alla dipendenza dai beni materiali, esse lo obbligano a un consumo sfrenato che in realtà non porta alcun godimento. La borghesia, vittima della vita frenetica che conduce a motivo della corsa affannosa all'appagamento dei desideri indotti, sperimenta direttamente l'anonima brutalità di un capitalismo selvaggio il cui unico scopo è il profitto, ottenuto a qualsiasi costo. Mettendo in atto azioni terroristiche su luoghi deputati a rappresentare la sua identità sociale e culturale, essa si ribella a un sistema che la rende schiava dei propri bisogni. Si tratta ovviamente di una rivoluzione *sui generis*, che non è portata avanti dalle classi povere per l'ottenimento di diritti fondamentali, ma dal ceto medio, che vede sgretolarsi davanti a sé una vita fatta di privilegi.

Millennium People si avvicina infine al genere distopico per l'attenzione riservata ai condizionamenti psichici e culturali di cui l'individuo è fatto oggetto. Già Huxley aveva affrontato, in *Brave New World* (1932), temi quali la manipolazione della mente dell'individuo attraverso le droghe, il conformismo, l'ideologia e le tecnologie, strumenti utilizzati dal potere per forgiare un nuovo modello di società (Rabkin et al. 1983). Ballard si pone per certi aspetti sulla sua scia, rivolgendo il proprio sguardo disincantato alle deformazioni delle nostre capacità percettive provocate dai mutamenti avvenuti nel mondo esterno.

Opera di ampio respiro, *Millennium People* presenta senza dubbio anche i tratti del romanzo socio-politico, invitando implicitamente il lettore alla riflessione sulle tendenze socio-culturali in atto. Partendo dall'osservazione concreta della vita quotidiana, l'autore getta luce sui tratti caratteristici del panorama sociale, tecnologico e politico, sulle trasformazioni avvenute nei modelli ideologici ed economici, permettendo al lettore stesso di cogliere i pericoli insiti nella realtà contemporanea.

La forma del romanzo

Originale nell'ispirazione e nei contenuti, *Millennium People* lo è anche nella forma, peraltro rigorosamente funzionale alle intenzioni dell'autore già a partire dal titolo, che non ha paura di suonare epocale: in esso Ballard comunica chiaramente l'idea che è in atto una mutazione in una parte della società e che è sua intenzione cogliere lo spirito del tempo, preconizzandone sviluppi e degenerazioni. I sottotitoli, dal canto loro, se nella maggior parte dei casi hanno la mera funzione di introdurre a grandi linee e in modo neutrale l'argomento del capitolo che segue, contribuiscono in altri a esplicitare il giudizio critico dell'autore, a fornire un commento spesso allusivo e ironico al capitolo stesso. Di questo tipo sono, ad esempio, «The Upholstered Apocalypse» (p. 67), «Amateurs

and Revolutions» (p. 244) and «The Sentimental Terrorist» (p. 257), sottotitoli che veicolano l'idea di una rivoluzione votata al fallimento, perché condotta da una classe annoiata e privilegiata, che in fin dei conti non è in grado di concepire delle alternative esistenziali, degli stili di vita diversi da quelli che l'hanno fino ad ora gratificata.

La materia romanzesca è suddivisa in trentacinque brevi capitoli; la narrazione serrata e i frequenti cambi di scenario da un capitolo all'altro alimentano una tensione crescente che tiene il lettore avvinto. Inoltre, il continuo rimescolamento dei piani temporali e spaziali, unito a una scrittura dal taglio marcatamente cinematografico, rende l'opera strutturalmente affine a una composizione filmica. Nelle sequenze del romanzo dedicate alla descrizione ambientale, il paesaggio apocalittico e desolato di Chelsea Marina appare davanti agli occhi del lettore nei suoi dettagli più minuti e realistici.

Distracted by the sight of so many empty houses, I tripped on the kerb and leaned against a builder's skip heaped with household possessions. [...] The skip was filled with books, tennis rackets, children's toys and a pair of charred skis. Beside a school blazer with scorched piping was an almost new worsted suit, the daytime uniform of a middle-ranking executive, lying among the debris like the discarded fatigues of a soldier who had thrown down his rifles and taken to the hills. The suit seemed strangely vulnerable, the abandoned flag of an entire civilization. (p. 8)²

Come risulta evidente dall'estratto, la descrizione particolareggiata degli oggetti gettati dai residenti di Chelsea Marina nell'enorme contenitore è un mezzo per mettere in scena le convinzioni ideologiche di questi ultimi tramite un atto concreto. Disfacendosi degli abiti e degli accessori che rappresentano visivamente la loro appartenenza alla classe media, degli oggetti che caratterizzano le loro esistenze agiate, ma allo stesso tempo cariche di responsabilità, i rivoltosi intendono protestare contro una società dei consumi che li rende schiavi.

Per analizzare infine la tecnica utilizzata da Ballard nel ritrarre i personaggi, possiamo citare la rappresentazione del dottor Gould delineata dal narratore-protagonista:

I recognized Gould when I was thirty feet from him. He stood with his back to me, head craning at the swaying branches, hands clutching at the air like a devout seminary student gazing at a rose window in a great cathedral. [...] His bony face was lit by the sun, a pale lantern swaying among the tree trunks. He stared over my head, his attention fixed on a point far beyond the focus of his eyes. All the bones in his face had come forward, their sharp ridges cutting against the transparent skin, as if his skull was desperate for the light. His threadbare suit was soaked with sweat, his shirt so damp that I could see his ribs through the shabby cotton. His expression was numbed but almost ecstatic, and his eyes followed the swirling branches in a childlike way, apparently in the throes of a warning aura before an epileptic fit. (p. 208)

La descrizione dettagliata di Gould, partendo dai movimenti del corpo, passando ai particolari fisici della persona, a quelli del viso e dell'abbigliamento, giunge a caratterizzare una figura dal fascino sinistro, un pediatra non totalmente padrone delle proprie azioni, guidato nei gesti da impulsi difficili da comprendere. L'espressione sul suo viso è quella di un visionario, il quale osserva il mondo con uno sguardo puro, che sembra appartenere al contempo a un bambino e a un folle.

Grande importanza hanno nel romanzo le numerose sequenze dialogate. Fatti spesso di battute stringate e brillanti, ricche di aforismi, i dialoghi sono un mezzo efficace per rivelare l'interiorità dei personaggi, per farne emergere la storia personale, le idee e i conflitti intimi. Allo stesso tempo, essi servono a veicolare riflessioni su temi

² Tutte le citazioni dal romanzo sono tratte dall'edizione Harper Perennial del 2004.

sociali, filosofici e politici. Per ovviare al rischio che il romanzo assuma quasi i tratti di una dissertazione filosofica, Ballard fa uso nei dialoghi di un linguaggio colloquiale, talvolta crudo, certamente molto realistico. A titolo di esempio vale la pena riportare la conversazione tra Markham e Churchill riguardo all'idea che quest'ultima ha sul turismo:

«Tourism is the great soporific. It's a huge confidence trick and gives people the dangerous idea that there's something interesting in their lives. It's musical chairs in reverse. Every time the muzak stops people stand up and dance around the world, and more chairs are added to the circle, more marinas, more Marriott hotels, so everyone thinks they're winning».

«But it's another con?»

«Complete. Today's tourist goes nowhere. [...] All the upgrades in existence lead to the same airports and resort hotels, the same piña colada bullshit. The tourists smile at their tans and their shiny teeth and think they're happy. But the suntans hide who they really are - salary slaves, with heads full of American rubbish. Travel is the last fantasy the 20th Century left us, the delusion that going somewhere helps you reinvent yourself».

«And that can't be done?»

«There's nowhere to go. The planet is full. You might as well stay at home and spend the money on chocolate fudge». (p. 54-55)

Per ciò che riguarda la tecnica narrativa adottata, il narratore di *Millennium People* è di tipo autodiegetico, ossia un narratore partecipe del tempo e dello spazio della diegesi, che racconta avvenimenti a cui ha direttamente partecipato e di cui è il protagonista (Genette 1976). La focalizzazione non può, quindi, che essere interna e mantenersi sempre su Markham. La vicenda è dunque rappresentata in maniera filtrata, attraverso gli occhi e il pensiero del protagonista. È attraverso il punto di vista di quest'ultimo che vengono descritti gli altri personaggi, i luoghi e le peripezie che ha vissuto. La scelta di adottare la prospettiva di un personaggio rispecchia la volontà dell'autore, da un lato di entrare nella situazione di chi si trova circondato da misteri ed enigmi e, dall'altro, di rendere il personaggio più credibile e accattivante (Genette 1976).

La narrazione è ricca di anacronie, in particolare, di analepsi. In *Millennium People*, mediante un esordio narrativo *in medias res*, il lettore è gettato nel vivo della vicenda. Il narratore-protagonista non racconta gli eventi nell'ordine temporale in cui sono realmente accaduti; punto di partenza del suo racconto è, infatti, la descrizione del quartiere di Chelsea Marina, già devastato dalla rivolta. Non fornendo chiarimenti (essi giungeranno soltanto con l'avanzare dell'intreccio e mediante l'utilizzo di un lunghissimo flashback), l'autore obbliga il lettore a convivere fin da subito con l'attesa e l'ambiguità. Un certo grado di *suspense* viene creato al fine di sollecitare il lettore nella ricostruzione e nella comprensione degli avvenimenti (Mizzau Forni 1965; Marchese 1996).

Conclusione

In *Millennium People* Ballard apre uno squarcio gelido sull'Inghilterra, simbolo e concentrato della società occidentale postmoderna, in preda a un'intensa forma di noia e popolata da individui che cercano di dare un senso alla propria esistenza. La decisione del protagonista di infiltrarsi nel gruppo di contestatori nasce dalla volontà di scoprire i mandanti dell'attentato, ma è nutrita soprattutto da una malcelata insoddisfazione per la propria mediocrità. Markham è l'emblema dell'individuo moderno, mentalmente instabile, che rovescia nella società il suo disagio intimo e un desiderio oscuro di ribellione. Entrando in contatto con le idee radicali dei rivoltosi, egli mette in questione i valori su cui ha da sempre fondato la sua vita. Tornando nella propria abitazione dopo un periodo trascorso a Chelsea Marina, diventa consapevole di come il mondo gli appaia con occhi diversi:

I stood up and walked around the settee, trying to work out the altered positions of the furniture. Everything was in the same place, but the perspectives had changed. I had tasted freedom, and grasped how unreal life in St. John's Wood had become, how absurdly genteel. To Sally I said: "That sounds callous, but I've given up a lot of heavy baggage – guilt, bogus affection, the Adler. (p. 192)

Gould, invece, rappresenta il lato oscuro che Markham, e l'essere umano in genere, devono tenere sedato. Le affermazioni più radicali e taglienti del romanzo appartengono proprio a questo personaggio, che riesce a cogliere la vera natura umana:

People don't like themselves today. We're a rentier class left over from the last century. We tolerate everything, but we know that liberal values are designed to make us passive. We think we believe in God but we're terrified by the mysteries of life and death. We're deeply self-centred but can't cope with the idea of our finite selves. We believe in progress and the power of reason, but are haunted by the darker sides of human nature. (p. 139)

Gould riasserisce la convinzione nietzschiana secondo la quale gli esseri umani hanno bisogno della violenza, del pericolo e della sfida, ma si rifugiano sotto l'ombrello della civiltà, che fornisce loro sicurezza. Il nichilismo, espressione di una crisi che ha investito la civiltà europea moderna, è per Nietzsche un evento che porta con sé decadenza e spaesamento, una sorta di malattia che conduce alla disgregazione del soggetto morale, alla debilitazione della volontà e alla perdita del fine ultimo dell'esistenza (Nietzsche 1964). La rivolta di Chelsea Marina, nella visione di Ballard, è il modello per tutta la violenza a venire, che sarà sempre più insensata e rivelatrice di un desiderio di uno shock emotivo che riesca a restituire uno spiraglio di pienezza personale e collettiva nel vuoto della vita³. L'impulso alla rivolta deriva da una condizione di sostanziale gratuità dell'esistenza. Tale visione rispecchia quella della filosofia esistenzialista, la quale considera l'uomo come un essere finito, gettato nel mondo, incapace di trovare motivazioni profonde alla propria presenza. È esattamente da qui, dal doversi confrontare con l'indeterminato, che si genera un profondo sentimento di angoscia e di precarietà (D'Alberti 1972). Anche Gasiorek, nella sua monografia dedicata a Ballard, sottolinea come *Millennium People* riguardi la rivolta dell'individuo nei confronti del conformismo, ottenuta mediante atti casuali di violenza, la cui insensatezza è il vero punto chiave.

By blowing a hole in space-time, terror announces in as visceral and public a manner as possible its revolt against sociality itself. [...] All that is then left are solitary id-driven wills proclaiming their right to assert themselves through acts of motiveless violence in which any notion of ethical truth or programmatic social change has long since been obliterated. (Gasiorek 2005: 212)

Attraverso la sua opera Ballard conduce un'interessante analisi della struttura sociale nell'epoca del capitalismo. Con lo sguardo ironico di un osservatore distaccato, egli segnala al lettore i pericoli che incombono sul nuovo millennio. Al tempo stesso, tuttavia, pare insinuare che la salvezza sta proprio lì dove nasce la violenza, che non è volgendo le spalle al pericolo che riusciremo a imbrigliare la vena di follia insita in ciascuno di noi. Già in un'intervista del 1973 l'autore affermava infatti:

I think we're all perhaps innately perverse, capable of enormous cruelty, yet paradoxically our talent for the perverse, the violent, and the obscene may be a good thing. We may have to go through this phase to reach something on the other side. It's a mistake to hold back and refuse to accept one's nature. (Burns 1981: 23)

³ Per approfondimenti, cfr. l'intervista dal titolo «Age of Unreason» rilasciata da J. G. Ballard a Jeannette Baxter su *The Guardian* il 22 giugno 2004.

In *Millennium People* Ballard rivela i tratti più peculiari e strabilianti della sua arte narrativa: la sua capacità di dipanare il filo intricato degli eventi culturali e politici, leggendoli mediante la sua personale sensibilità e mostrandoli da un punto di vista totalmente inedito e destabilizzante. E tutto questo utilizzando uno stile e una potente dimensione immaginativa che fanno del romanzo un'opera densa e coinvolgente.

Bibliografia

- BALLARD James Graham (2004), *Millennium People*, Londra, Harper Perennial.
- (2003), «Ballard of an indignant man», *The Age*, consultato il 10/11/2022, URL: <https://www.jgballard.ca/media/2003_the_age.html>.
- (1970), *Sci-fi seer*, «Penthouse», 5, 5, p. 26-30.
- (1962), *Which Way to Inner Space?*, «New Worlds», 118, p. 2-3, 116-118.
- BAXTER Jeannette (2004), «Age of Unreason», *The Guardian*, consultato il 10/11/2022, URL: <<https://www.theguardian.com/books/2004/jun/22/sciencefictionfantasyandhorror.jgballard>>.
- BURNS Alan (1981), Sugnet Charles (eds.), *The Imagination On Trial: British and American Writers Discuss their Working Methods*, Londra, Allison and Busby.
- D'ALBERTI Sarah (1972), *Momenti dell'esistenzialismo europeo*, Palermo, S. F. Flaccovio.
- GASIOREK Andrzej (2005), *J.G. Ballard*, Manchester, Manchester University Press.
- GENETTE Gérard (1976), *Figure III: Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- LINNETT Peter (1974), *J. G. Ballard*, «Corridor», 5, p. 5-7.
- MARCHESE Angelo (1996), *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori.
- MIZZAU FORNI Marina (1965), *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*, Milano, Mursia.
- MOYLAN Tom (2000), *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder, CO, Westview Press.
- NIETZSCHE Friedrich (2004), *Frammenti postumi 1887-1888*, Colli C. e Montinari M. (a cura di), Adelphi, Milano 1964, vol. VIII, tomo II, Milano, Adelphi, «Opere di Friedrich Nietzsche».
- RABKIN Eric S. (1983), Martin H. Greenberg e Joseph D. Olander (eds.), *No Place Else: Explorations in Utopian and Dystopian Fiction*, Carbondale, Edwardsville, Southern Illinois University Press.

Prufrock's simultaneous archetype. Between literary and psychic function

Edoardo Maurizio Tommasi

edoardo.maurizio.tommasi@gmail.com

ABSTRACT In this article I propose a reading of Eliot's poem "The Love Song of J. Alfred Prufrock" in the light of its intertextual relations with two works in particular: Dante's *Comedy* and Homer's *Odyssey*. Moreover, I take the structural positions of these references as fundamental to understand the very meaning of the poem's voice, that is to say, Prufrock as a poetic I. Finally, from a Lacanian perspective on Prufrock's desires, I posit the interpretation of this intertextual relation with Dante and Homer as the result of a double-faced archetype, shaped by Eliot's idea of simultaneity which, according to his poetics, affects all literary paradigms.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Roberta Ferrari, docente di **Letteratura inglese**.

PAROLE-CHIAVE: Eliot, Dante, Homer, archetypes, intertextuality.

The *Love Song of Alfred J. Prufrock* has the value of generating its own meanings with the modalities of the living psyche, weaving them with the grace and rhetorical density of the classics. In this, I believe, lies the reason of its longevity and its ability to reflect the image of the contemporary individual: ontologically divided by a traumatic relationship with reality, unable to find a reconciliation with the concept of truth. Right from the title, the text reveals that the path on which Prufrock – the poetic I – moves, is desire. My analysis of the poem will be based on this premise, and it will lead to the identification of an archetype with which the poetic I confronts himself, and in which he identifies the end of his desire. In fact, in general terms, the archetype shares the ability «of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is» (Eliot 1975: 178) identity in the contemporary world. However, using this poetic tool, Eliot succeeds in showing the mechanisms not only of literary creation, but more generally of the psyche: in fact, through a comparative reading, one may show that Prufrock's thoughts and actions follow the archetype's path, which is not monolithic, but composed of two literary models, acting *simultaneously*. It is precisely this feature of the archetype that will emerge from the analysis and will be discussed in the conclusion, in order to highlight the adherence to Eliot's theoretical literary and philosophical writings.

The *love song* of the title is extremely useful to interpret the poem and the emblematic exergue from Canto XXVII of Dante's *Inferno* in which theological uncertainty is part of ontological uncertainty, so that Montefeltro, astonished by Dante's body, decides that his confession, the one of a damned man, can find usefulness «sanza tema d'infamia» (Dante 1962: I, XXVII, l. 66) in the pen of the Florentine. Montefeltro is neither a lover nor a man of literature, he is a man of war, a ruthless calculator; nevertheless, I believe that an analogy with the lover's desire may be possible by reading the lines reported by Eliot as a request for recognition of one's life and identity. In *Inferno*, identity is strictly tied to the punishment suffered, therefore it is identified with sin, that is, the action carried out in life that determines the afterlife identity of the person. So why talk about it, given the pleonasm? The reason lies in the dynamics at the base of the *Comedy*, that is, the anamnesis of sin and therefore the agnition of one's own identity present in the living reality: the Earth and the loved ones who pray for the souls. The *Divine Comedy* is characterized by the importance of agnition: the souls of the damned wish to be recognized, they want

to be exempla in the Catholic orthopraxis that shapes the identity of believers. In this regard, Montefeltro's desire matches Jacques Lacan's theory of the desire of the Other¹.

The *love song*, however, does not refer primarily to the exergue, but is peculiar to the poetic text that follows it. Therefore, Prufrock's love discourse is openly a discourse that problematizes the possibility of the recognition of the individual as a unique and self-contained subjectivity. From the beginning, the poetic I appears as divided and entangled in a tension aimed at achieving a goal shared by both parties, whose possible reconciliation lies, perhaps, in the «overwhelming question»² (l.10), especially considering its obsessive recourse in the text. In fact, the declared path of the poetic I («let us go you and I» l.1) is enlightened by the «magic lantern» (l.108), called to specifically illustrate what to the protagonist «is impossible to say» (l.107), namely, that the main implication of the possible relationships with the Other is the ontological confirmation of one's own identity. What he refuses, in this sense, by avoiding to make a decision and translating his thoughts into words addressed to a woman, is therefore the assertion of his own identity. Thus, Prufrock appears divided in a dialectic in which the desire for acknowledgement has to reckon with a drive to self-sabotage, a masochism whose symptom of the trauma with the real is stasis, a reality that appears as exhausted in the previous knowledge of the protagonist, and therefore already rejected.

Thus, Prufrock is divided into an I that is the subject of an identification with the archetype he is oriented to, and a You that is called to motion and knowledge of his own identity, or the opposite. The face that prepares to meet other people (l.27) is not the place of a deception, but the place of creation born from a death («murder and create» l.28), whose positive denotation as a place of restoration for the human kind can be found in the notes to *The Waste Land*. This preparation, understood as a process that forcibly passes through death, is what «lift[s] and drop[s] a question on your plate» (l.30), the same question that can be found in line 10 and is translated into the question *who am I?*, whose answer lies in the entity of one's own actions, therefore in the experience derived from relations with the Other. In Prufrock's case this social plane is highly symbolic and ritualistic, consisting in a conformation to a national identity that appears problematic and is eventually denied (Serpieri 1973: 107). As a matter of fact, the protagonist fails to act «before the taking of a toast and tea» (l.34), a prototypical and extended action of Englishness, which in Prufrock's reality should precede the meeting with a woman.

The emerging of the ritual dimension as a possible subjectification and horizon towards which we can orient our actions is crucial in order to determine the archetype, from which the «hundred indecisions» (l.32) arise and are motivated. In fact, there is a mythical precedent that represents «the archeology of the European image of man» (Boitani 1992: 12), which is useful to decipher one's identity in the face of contemporary chaos: Odysseus. Thus, it is through a particular type of Odysseus (whose morphology and action on Prufrock and on the poem itself I will discuss below) that the problem of identity is thematized. The Greek hero is quintessentially the man who accepts his place in the world as mortal (this is the case with his refusal to stay with Calypso on the island of Ogygia where he would become the immortal husband of the nymph ([Homer 2005: V, ll. 87-312]) and senses the urge to fulfil his destiny by answering the question that Prufrock dissimulates. He is, moreover, the hero who, even though he knows more about the world than anyone else, has not lost the ardour to know, at least according to the tradition of which Dante is the most eminent author. Therefore, in the following pages I will argue for this

¹ «Il desiderio dell'uomo trova il suo senso nel desiderio dell'altro, non tanto perché l'altro detenga le chiavi dell'oggetto desiderato, quanto perché il suo primo oggetto è di essere riconosciuto dall'altro» (Lacan 2002: 261).

² All the following references of the poem are taken from T. S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*, London, Faber and Faber, 2002, p. 3.

presence and at the end of the analysis I will define its function and morphology by advocating the interweaving of Homer's Odysseus and Dante's Ulysses, in the light of Eliot's idea of tradition.

As Jung defined it, «The archetype in itself is empty and purely formal» (Jung 2001: 13) in that its formal aspect remains unchanged but its substance changes insofar as it is differently semantized by the societies or subjects that use it. Indeed, the first elements that I will take into consideration to show the presence of Odysseus as a simultaneous archetype are formal. After his agnition in Canto XXVI of the *Inferno*, Ulysses tells of the «folle volo» (Dante 1962: I, XXVI, v. 123) and reports a speech made to his companions to encourage them to recognize their own identity as essentially “born to know”. It is an invitation to travel and a ritualized hymn to the disavowal of atavistic fear in order to open up to the drive towards the unknown for knowledge's sake. Keeping in mind the immanence between fear and desire in Ulysses' speech, it is easy to hear its echo in the opening of Eliot's poem. If it is true that Ulysses' companions can be seen as alter-egos of the polytropos hero, then it is all the more likely that Prufrock's encouragement may make use of the archetype as a *memento conosciendi*, since, as we will see by analyzing the thematic relationships with the archetype, his journey has a basically ontological purpose. The following lines reinforce the echo of the archetype and show its morphological similarity to the Homeric text. The journey that the poetic I undertakes has a precise and significant chronotope: the sunset in the alleys with chthonic, labyrinthic and sexually connoted features. The description of the sunset is significant because it traces the Homeric stylistic device «rhododaktulos eos» (Omero 2005: I, v. 1)³ («Smoothed by long fingers» v. 76) making it an objective correlative of an era in which man is immobile, «etherized upon a table» (v. 3), contrary to the Homeric world, always caught in the arrival of dawn, which, like the poem's evening, is always placed at the beginning of a minimum unity.

Precisely because it is a journey, it is interesting to meditate on Prufrock's destination and its parallels with the archetype. The character walks «certain half-desert streets» (v. 4): in both the indefinite adjective and the reference to hesitancy, we notice a variation with respect to the archetype, who goes according to Dante «di retro al sol, | del mondo senza gente» (Dante 1962: I, XXVI, v. 117), without too many doubts. The movement of the poem, then, develops under a sunset whose Homeric origin is evoked together with the objects of that past world; only the wrappings of the latter, however, seem to survive, overtly hinting at the emptiness of the modern world. In fact, the rhetorical operation to which the objects of Odysseus' myth are subjected is *reductio*, which transforms the main material of the odyssey and of the infernal tale – the wood of the boats and of the oar – into sawdust. In this sense, if the evocation of these emptied objects – metonymic *mise en abyme* of the archetype – occurs through a transfer of the objects from the semantic field of the archetype to that of the Prufrockian context, then the oyster, a marine symbol of earthly eroticism, derives from Odysseus' banquet at his departure from Calypso. With that, with the elimination of the erotic substance from the oyster shell – and by metonymy of the scene of the archetype – only Prufrock's empty journey to «the room *in which* the women come and go» (italics mine, l.13) remains. The visit to this room is at the origin of the «overwhelming question» (v. 10), which is ultimately the question that explains the reason for the journey. As a matter of fact, if Odysseus has no doubt

³ And many more times, usually at the beginning of every chapter.

about the dual nature of his travels – social and affective duties in Homer, love for «virtute e canoscenza» in Dante – Prufrock seems not to want to investigate his own motives.

Arguably, reading the poem through the archetype can generate satisfying meanings and throw a new light on the nature of Prufrock's identity. We notice how the poem is articulated following the *Comedy* and *Odyssey* in wanting to give symbolic meaning to the chronotope – theological for Dante, anthropological for Homer. However, time and its meaning also seem to be subject to *reductio*, since unlike the two poems in which the human protagonist reiterates his own mortality in worlds dotted with eternal divinities (and entities), J. Alfred Prufrock, who «ha[s] measured out his life with coffee spoons» (l.51), seems to be convinced that the time to answer the question that troubles him is more or less infinite (ll.26-34). The objects, the speeches, the people seem to expand in the expanded time, permeated by a tedious regularity. The paths he follows, unlike those of the archetype, seem to bore him (l.8); the women speak of representations whose beauty is ideal and therefore perpetual (ll.13-14); the sunset is etherized (l.3); even «in a minute there is time for decisions and revisions which a minute will reverse» (ll.47-48). Time – reading «afternoon» and «evening» (l.75) as metonyms – appears to be sleeping peacefully plunged in its eternal stasis before the protagonist crosses the threshold of his own indecision to «disturb the universe» (l.46). This occurs until he decides who he has to be, e.g. to cross the woman's arms so as to finally perceive the unity of a fragmented contemporary Ego. Like Odysseus, Prufrock must decide who he wants to be: while Odysseus' choice is between the semi-divine husband of Calypso and the human king and husband of Penelope, Prufrock is torn between the eternity of the universe or the exposure to the song of the sirens (v. 128) who, like oystershells, have no content, or, at least, they do not address it to Prufrock, while they once sang for Odysseus.

This measurable time, though eternal in the minute of contemporary subjectivity, is the key to understanding the last fundamental difference between the archetype and Prufrock, that which defines his status as analogous to that of the Other theorized by Lacan. In fact, this particular Odysseus, halfway between Dante's rhetoric and Homeric themes and objects, presents himself as a Montefeltro-like man: a determined polytropos strategist capable of «biting off the matter with a smile, | [...] to roll it toward some overwhelming question» (vv. 93-95), to which he can answer driven to the knowledge of the unknown. This desire for knowledge is impossible for contemporary man, who finds himself lost in his journey among «infinite revisioni dettate dalle circostanze» (Carosso 1995: 51) and therefore he is divided in his essence. It is this desire that meanders in Prufrock, who is frightened even to pose as its subject. Moreover, he is even unable to build himself as a value system (Carosso 1995: 51) and therefore approach his ideal ego as identical to the archetype. So, it is the fearful refusal to experience that constitutes the last difference between Prufrock and the archetype. If, on the one hand, Odysseus can be polytropos and steadfast in his decisions, it is «solamente [because] nel corso dell'esperienza che sappiamo che cosa è l'oggetto» - where by object Eliot means the principle of reality, which makes it possible to «orient[are] la sensazione o l'esperienza» (Carosso 1995: 51). As with the Lacanian desire for the Other, the subject «è orientato verso un oggetto al quale reclama la sua appartenenza [ontological], ma che non riscatta mai completamente la promessa» (Carosso 1995: 51).

The desire to experience reality in order to construct one's own identity is the theme of the poem and, at the same time, the thread that binds Prufrock to his archetype.

In several places in the text, in conjunction with the uncertainty towards the overwhelming question, Prufrock sorrowfully asserts that he «know[s] them all already, know them all - | Have known the evenings, mornings, afternoons» (vv. 50-51) and, simultaneously showing the Homeric and Dantean tradition, he «know[s] the voices dying with a dying fall | Beneath the music from a farther room» (vv. 52-53). However, the latter is a partial knowledge, exactly because it is limited to the experience of only one of the senses. The totality that Odysseus achieves by dying is fragmented, divided as a lack of totalizing experiences. In fact, there follow lines that

separate Prufrock's senses, identifying first of all sight: «I have known the eyes already» (v. 55); then touch: «I have known the arms already» (v. 62); and finally smell: «Is this perfume from a dress | that makes me so digress?» (vv. 65-66). With this last sense, the verbal aspect changes, bringing the protagonist into the present tense, while still preventing him from answering the question that haunts him. Instead of being the place of agnition and of one's own identity, the senses are the dislocated limits of knowledge, making the protagonist disoriented within himself, with no fixed boundaries: «And should I then presume? And how should I begin?» (vv. 68-69). Like Odysseus, he is «a conscious mind in a world of objects» (Boitani 1992: 31), which, however, do not seem to be made to be experienced by him: nothing seems to remain of Odysseus' world, which does not want «d'i nostri sensi ch'è del rimanente, | [...] negar l'esperienza» (Dante, *If*, I, XXVI, vv. 115-116). And here the limits of Prufrock's experience emerge in the last lines of the poem that establish the last and most obvious analogy with Homeric Odysseus. The singing mermaids enter the scene (v. 128). Having no heroes to sing to, they sing to each other, involving no humanity outside the myth, except by negatively highlighting indecision, the lack of the urge to know. Therefore, this leads Prufrock to a damnation that is quite different from Odysseus', but that seems to be textually codified by following the hero's narrative in Dante's afterlife:

I have seen them riding seaward on the waves
 Combing the white hair of the waves blown back
 When the wind blows the water white and black.
 We have lingered in the chambers of the sea
 By sea-girls wreathed with seaweed red and brown
 Till human voices wake us, and we drown. (vv. 130-135)

This is what Odysseus describes to Dante. The descriptions of the play of light between the moon and the sea, between the ship and the whirlwind that sucks it in, seem to persist, even if reworked, as well as the metaphor of the sea as a prison:

vedea la notte e 'l nostro tanto basso,
 che non surgea fuor del marin suolo.

 Cinque volte raccesso e tante casso
 lo lume era di sotto da la luna,
 poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo,

 [...]

 Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto,
 ché de la nova terra un turbo nacque,
 e percosse del legno il primo canto.

 Tre volte il fé girar con tutte l'acque;
 a la quarta levar la poppa in suso
 e la prora ire in giù, com'altrui piacque,
 infin che 'l mar fu sovra noi richiuso (Dante, *If*, I, XXVI, vv. 128-142).

To define the variants and the poetic value of the implications of Eliot's text is beyond the scope of the present paper, but I think it would be useful to notice the few elements that help to characterize the place where Prufrock wakes up and that, keeping in mind the presence of the archetype, can help to understand which place it is. Prufrock seems to be drowning together with someone else: after lingering in the sea chambers with the «sea-girls», human voices wake him up, and only after that, he drowns together with his traveling companion. According to what has been said and to the fact that the archetype acts as the Other of Prufrock's desire, we can assume that death is the fulfilment of subjectification, of the recognition written in the diagram of Lacanian desire. In fact, the identity of Odysseus, as Boitani explains (Boitani 1992: 24-26), is double and sacrificed to a

desire for death, to a Beyond that on the human level is fulfilled in the immortality given by the written word. So is Prufrock a contemporary myth, a touchstone, a compass of identity like Odysseus? Or is the contrary true: Odysseus performs a morphogenic function of Prufrock's identity, analogous to what Lacan explains regarding the relationship between Other and subject, orienting and literally generating the actions that constitute the literary code of the text?

In order to answer these questions, it is necessary to note that Prufrock is a character caught up in the oppositional law of the *langue*, of the Symbolic (as Lacan puts it), and his identity is clearly shaped on literary and mythical hypotheticals: «I'm not a prophet» (v. 84), «I'm not prince Hamlet» (v. 115); but equally clear is the way in which he defines himself: by opposing himself to something/someone. It turns out to be true, then, that «l'evocazione del modello mitico serve a definire la natura meschina di Prufrock, la sua nullità» (Calimani 1998: 85), so his realization of identity lies precisely in his ability to be saturated as a void, as an empty form, as an archetype itself. This acceptance of one's ontology as nothingness is, in fact, unailing, since for Eliot it is «nell'intersezione del conoscere e dell'agire che si hanno veri oggetti e veri soggetti» (Carosso 1995: 39) in a world in which:

ciascun individuo vive potenzialmente in due mondi – uno costituito dai suoi oggetti e l'altro dalle sue azioni; due mondi che si completano a vicenda, che effettivamente tendono all'identità, che si sforzano di adattarsi l'uno all'altro, ma mai con pieno successo. D'altro canto, per quanto si sforzino di isolarsi l'uno dall'altro non vi riescono mai fino in fondo (Carosso 1995: 32).

For this reason, Prufrock begins a journey similar to that of Odysseus, without, however, being able to reconcile the world by concretizing the myth in himself. According to the implicits and contradictions inherent in the simultaneous Homeric-Dantesque archetype, Prufrock underlines the outcomes of the modernist search for the contemporary episteme, and infers the impossible conciliation between man and truth, understanding the latter as the possibility of an ontology rooted in reality. His attempts to *interact with* the world, therefore, can be seen as attempts to *place himself in* the world, believing that «è con la dimensione della parola poetica che la verità si scava nel reale», and that therefore «la parola introduce il vuoto dell'essere nella tessitura piena del reale» (Lacan 2014: 283).

In conclusion, I would like to argue the morphological specificity of the archetype as simultaneous, supporting my position with Eliot's literary theories. Thus, during the analysis, the co-presence of two poetic models – Dante, *Inferno*, Canto XXVI and Homeric *Odyssey* – has been highlighted, guiding the rhetorical-formal and thematic development of the text with regard to the character. The fact, however, that they act together, to the point that the stylistic features of Odysseus' first journey coincide with the themes and symbols of the second, produces a unique morphology in the archetype as a whole. Thus, the result is a model that blurs the connotations of the archetypes and condenses them: it treats them in the way that the material read by the subject – understood as read by both Eliot and Prufrock's explicit reader in line 115 – is subjected to a treatment similar to the one experienced in the subconscious. This takes place when «la mente incamera i nuovi dati e le nuove situazioni che continuamente le vengono presentate e modella un insieme che rappresenta un nuovo esempio» (Carosso 1995: 41). This example must be the result of a complex operation, whose function seems to be necessary for the formation of the individual, since «I is a construction out of experience» (Eliot 1964: 19) and what organizes experience is therefore a principle that lets matter act simultaneously, making the creation of a model possible. This, precisely, works according to

il principio di simultaneità, da Eliot esplicitamente proposto già nella tesi su Bradley quale via d'uscita o «fuga» dalla «difficoltà del tempo nella percezione», investe ogni sua operazione, e in particolar modo, sul piano gnoseologico, la relazione simultanea di «percipiente e percepito» e, sul piano estetico-letterario, la visione sincronica della tradizione e la sua concezione dell'opera d'arte come un «tutto» che si forma nel segno della funzionalità relazionale di elementi disparati (Serpieri 1973: 16).

According to Serpieri, moreover, «quel principio rese possibile, anche teoricamente, il “metodo mitico”» (Serpieri 1973: 16), in the sense in which the mythical «non costituisce un'aura che circonda un'essenza, bensì una cosa scoperta attraverso una complessa rete di interpretazioni» and experiences in which «è impossibile differenziare l'archetipo dalla sua estensione discorsiva» (Gould 1981: 32 in Carosso 1995: 79). In this sense, the artistic creation is consistent with the mechanisms of the psyche that are supposed to structure the identity of the person due to the fact that «what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it» (Eliot 1982: 36-42), similarly to the formation of Desire as a resemantization of the Imaginary by inscribing it in the Symbolic through the recognition of the Other. And, as previously seen, the Other coincides in its effect on Prufrock with the simultaneous archetype of Odysseus. The presence of the latter in the text consists, indeed, in the action of «manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity» making the forms and meanings that this method creates a possible way «of controlling, of ordering, of giving a shape and significance» (Eliot 1975: 178) to Prufrock's identity when he will have reached «l'Altro come sede della parola e garanzia della verità» (Lacan 2014: 8), by virtue of the fact that «è effetto di una parola piena il riordinare le contingenze passate dando loro il senso delle necessità future» (Lacan 2002: 249), namely, those of subjectification. This is how the simultaneous archetype works, together with its analogies with the function of the Lacanian Other, thus illustrating its developments in the text as the model toward which Prufrock's identity aims and the instrument by which Eliot generates and reinforces the mythical method's action.

Bibliografia

- ALIGHIERI Dante (1962), *La Divina Commedia*, ed. Siro A. Chimenz, Torino, UTET.
- BOITANI Piero (1992), *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino.
- CALIMARI Dario (1998), *T. S. Eliot. Le geometrie del disordine*, Napoli, Liguori.
- CAROSSO Andrea (1995), *T. S. Eliot e i miti del moderno. Prassi, teoria e ideologia negli scritti critici e filosofici*, Torino, Edizioni dell'Orso.
- ELIOT Thomas Stearns (2002), *Collected Poems 1909-1962*, London, Faber and Faber.
- (1995), *On Objects*, Oxford, Houghton Library, ms. 24, 5, 1914-1915, in id., Carosso A., *T. S. Eliot e i miti del moderno. Prassi, teoria e ideologia negli scritti critici e filosofici*, Torino, Edizioni dell'Orso.
- (1982), *Tradition and the Individual Talent*, «Perspecta», (19).
- (1975), *Ulysses, Order and Myth*, In: *Selected Prose of T. S. Eliot*, Frank Kermode (ed.), London, Faber, p. 175-178.
- (1964), *Knowledge and experience in the philosophy of F. H. Bradley*, London, Faber and Faber.
- (1914-1915), *Ethics*, Oxford, Houghton Library, ms 32, 19.
- GOULD Eric (1981), *Mythical Intentions in Modern Literature*, Princeton, Princeton UP.

JUNG Carl Gustav (2001), *Four Archetypes. Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*, Translated by R.F.C. Hull, London, Routledge

LACAN Jacques (2002), *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in id., J. Lacan, *Scritti*, Vol. I, traduzione e cura di Giacomo B. Contri, Torino, Einaudi.

— (2014), *Il Seminario. Libro I*, in id., J. Lacan, *Gli scritti tecnici di Freud (1953-1954)*, a cura di A. di Ciaccia, Torino, Einaudi

OMERO (2005), *Odissea*, ed. Franco Ferrari, Torino, UTET.

SERPIERI Alessandro (1973), *T. S. Eliot: Le strutture profonde*, Bologna, Il Mulino.

Il romanzo storico di José Saramago: storia, memoria e finzione nel *Memorial do convento*

Eleonora Lari

lari.eleonora@gmail.com

ABSTRACT *Memorial do convento*, an interesting historical novel by José Saramago, was published in Portugal in 1982. The year 2022 marks the fortieth anniversary of its publication, as well as the centenary of the birth of its author. In this novel the reader is faced with unexpected, fantastic and marvellous situations. The second volume of what we can call Saramago's "historical cycle", following *Levantado do Chão*, *Memorial do convento* partially recovers the themes and style of the previous work, developing and expanding them.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Valeria Tocco, docente di Letteratura portoghese e brasiliana.

PAROLE-CHIAVE: romanzo storico, Saramago, Memorial do convento, letteratura portoghese, Novecento.

Introduzione

Memorial do convento, romanzo storico di José Saramago (1922 – 2010), fu pubblicato in Portogallo nel 1982: corre quest'anno il quarantesimo anniversario dalla sua pubblicazione, così come il centenario della nascita del suo straordinario autore. Vincitore del premio Nobel nel 1998, Saramago portò alla ribalta la letteratura portoghese in tutto il mondo. Nei suoi romanzi ci troviamo di fronte a situazioni inaspettate, fantastiche e meravigliose: «con la sua attività poetica, Saramago rimuove le zone di torpore della realtà codificata, le redime dalla loro immobilità consacrata, trasferendole dallo spazio di tempi e di luoghi immoti alla dimensione di una vera e propria crucialità del pensiero e dell'azione etica» (Real 1996: 70). Secondo volume di quello che possiamo definire "ciclo storico" saramaghiano, a seguito di *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do convento* ne recupera in parte temi e stili, sviluppandoli e ampliandoli: ci troviamo di fronte a un testo complesso, fantastico, «percorso da brividi di rinnovamento sociale e di avveniristico sperimentalismo scientifico» (Stegagno 2000: 14).

L'opera si basa sul racconto della costruzione del maestoso edificio – e convento – di Mafra, voluto da re Don João V di Portogallo nel XVIII secolo, «fabbrica colossale e sfarzosa [...] [che] avrebbe occupato per anni migliaia di portoghesi e assorbito incredibili quantità di denaro» (Desti 2017: 275). A queste vicende storiche riportate nel romanzo si intreccia un'altra storia, quella che ha come protagonista Baltasar Mateus, detto il Sette-Soli, ex-soldato privo della mano sinistra che, «dopo aver prestato i suoi servizi alla corona portoghese, dapprima come soldato e poi come muratore dentro la fabbrica di Mafra, morirà in uno dei tanti roghi appiccati per volontà della Santa Inquisizione» (Fersini 2018: 250). A inizio romanzo vediamo questo giovane uomo incamminarsi verso Lisbona, una città definita «porcile» [MC p. 17], dove si stanno cominciando i lavori per l'edificio di Mafra. E proprio a Lisbona, durante una processione in occasione di un auto da fé, Baltasar incontrerà lo sguardo della giovane Blimunda, fanciulla dotata di poteri straordinari di cui il nostro protagonista si innamorerà. Ancora una volta, però «alla narrazione di base se ne intreccia un'altra, anch'essa rigorosamente storica [...], cioè l'ideazione e la costruzione, da parte di un ingegnoso gesuita, della Passarola» (Desti 2017: 277), tradotta con "Uccellaccio"

da Rita Desti nell'edizione italiana dell'opera, ossia l'areostato che Bartolomeu Lourenço de Gusmão (Santos 1685 – Toledo 1724) cercò realmente di costruire, nel tentativo di far volare l'uomo. Possiamo dunque dire che il romanzo si snoda attorno a due realizzazioni: da una parte quella del convento di Mafra, prodotta con eccessivo dispendio di denaro e vite umane per soddisfare le esigenze di un re vanaglorioso, simbolo di avidità, arroganza e brama di potere; dall'altra quella della straordinaria Passarola, che concretizza le aspirazioni dei suoi costruttori fautori del progresso, simbolo di saggezza e fiducia nell'evoluzione, una macchina volante per fuggire da un luogo in cui predominano soprusi e vanità.

Dunque, la storia “vera” si interseca a una storia fantastica sotto tutti i punti di vista, ma non per questo meno drammatica e reale. E non solo: personaggi realmente esistiti e storicamente documentati (come Re Giovanni e i membri della famiglia reale portoghese, Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, Domenico Scarlatti) vengono a trovarsi sullo stesso piano di personaggi frutto dell'ingegno di Saramago. E tanti sono i personaggi che incontriamo nel romanzo, tutti con una loro storia e un loro significato, che collaborano a creare la finzione narrativa del romanzo e contribuiscono a portare alla luce la vera storia, fatta anche di sofferenze, ingiustizie e morte: una storia che non deve finire nell'oblio.

All'interno di questa trama complessa e corale [...] la Storia con la 's' maiuscola è chiamata a fare i conti con se stessa, con i suoi silenzi che ora si arrogano il diritto di parlare, di dire ciò che vedono da dove lo vedono, cioè dal basso della terra sotto cui erano stati sepolti. E, sebbene le storie che emergono dal sottosuolo non siano mai belle, la Storia deve imparare a convivere con esse e le loro 'bruttezze' [...]. E, *Memorial do convento*, forse, in fondo, non è altro che questo, una sfilata simultanea, a doppia passerella, dove, da un lato, vediamo avanzare il re, la nobiltà tutta e i principi della Chiesa, sulle loro lettighe foderate di velluto cremisi con passamanerie d'oro [...], e, dall'altro, Baltasar con le scarpe sfondate e i piedi sporchi [...]; Blimunda avvolta nelle coperte che odorano di corpo e sterco di pecora [...]; Padre Bartolomeu correndo come un pazzo a Toledo, dove scappa per non essere catturato ed accusato dal Santo Uffizio di stregoneria e conversione al giudaismo [...]; gli agricoltori e gli ex-soldati obbligati a lavorare nella fabbrica di Mafra (Fersini 2018: 253).

Il contesto storico

«Romanzo storico nelle intenzioni e nell'impianto documentario» (Desti 2017: 275), già il titolo rimanda di per sé a un genere legato alla storia, ossia il memoriale. In questo Portogallo settecentesco vedremo principalmente in scena due poteri strettamente legati tra loro, il potere temporale e quello spirituale, entrambi duramente criticati da Saramago. Il contesto spazio-temporale è reso noto sin dalle primissime righe:

Don Giovanni, quinto del nome nella successione dei re, andrà questa notte in camera di sua moglie, donna Maria Anna Giuseppa, che è giunta da più di due anni dall'Austria per dare infami alla corona portoghese e fino ad oggi non ce l'ha fatta a ingravidare. [MC p. 4]

Da subito osserviamo un pungente umorismo nelle parole dell'autore, un'ironia che caratterizzerà l'intero romanzo, arma di critica sociale e storica. Abbiamo visto che la trama ruota attorno alla costruzione del convento di Mafra, un edificio imponente che avrebbe dovuto ricalcare e addirittura superare in splendore e in grandezza palazzi quali il Monastero dell'Escorial spagnolo e la Reggia di Versailles francese. Siamo dunque agli albori del Settecento: per l'esattezza, l'edificazione del convento si colloca tra il 1713 e il 1730. Il Re Giovanni V governò il paese dal 1707 al 1750: fu un periodo lunghissimo, ricco di innovazioni, di ripresa culturale e anche di svariati problemi economici.

Don João ordinò che fosse eretto lo straordinario complesso architettonico di Mafra a pochi chilometri dalla capitale. Il motivo di questa decisione fu un voto fatto dallo stesso sovrano che avrebbe costruito un convento francescano se la sua consorte, Maria Anna d'Asburgo, arciduchessa d'Austria, gli avesse dato un erede. E proprio così Saramago apre il suo romanzo, mostrandoci un re che con «perseveranza» compiva regolarmente, due volte a settimana, il suo dovere coniugale, ma senza risultati:

Che la colpa ricada sul re, neppure pensarlo, primo perché la sterilità non è male degli uomini, ma delle donne e per questo tante volte sono ripudiate, e secondo, tangibil prova, se pur fosse necessaria, perché abbondano nel regno bastardi del real seme e anche ora la fila gira l'angolo. [MC p. 4]

Questa situazione di stallo sarà destinata a mutare. Infatti, poco dopo, vediamo giungere a palazzo reale il vescovo inquisitore seguito da un frate francescano, con una proposta da fare al re:

Ma ecco, entra don Nuno da Cunha, che è il vescovo inquisitore, e porta con sé un vecchio francescano [...]. Quello laggiù è frate Antonio de S. José, al quale, parlandogli io della tristezza di vostra maestà poiché non gli dà figli la regina nostra signora, chiesi che raccomandasse vostra maestà a Dio che gli desse successione, ed egli mi rispose che vostra maestà avrà un figlio se lo vorrà e allora gli domandai che volesse dire con così oscure parole [...] ed egli mi rispose, parole davvero molto chiare, che se vostra maestà promettesse di erigere un convento nella città di Mafra Dio gli darebbe successione e, dichiarato questo, tacque don Nuno, e fece un segno verso l'arrabita. [MC p. 6]

Sin da subito Saramago sottolinea lo stretto rapporto tra Chiesa e Corona, basato sullo scambio reciproco di favori: per giunta, in questo senso, la critica è rivolta pure ai frati francescani, che tutto stavano facendo tranne inseguire l'ideale di san Francesco:

Con tali precedenti, essendo così ben provvisti i francescani di mezzi per alterare, invertire o accelerare l'ordine naturale delle cose, perfino il grembo renitente della regina obbedirà alla fulminante ingiunzione del miracolo. Tanto più che un convento a Mafra l'ordine di S. Francesco lo sta chiedendo fin dal milleseicentoventiquattro, ancora era re di Portogallo un Filippo spagnolo il quale, benché lo fosse e perciò dovesse dargli solo minime preoccupazioni il proliferare dei frati da queste parti, per i sedici anni che conservò la corona non diede mai il suo assenso. [MC p. 15]

Come è noto, la parola di Francesco d'Assisi divulgava uno stile di vita legato a povertà, carità e umiltà; nei seguaci del Santo era salda l'idea che il mondo intero fosse il loro convento ed essi rifiutavano tutto ciò che era sontuoso e sfarzoso, che simboleggiava potere e ricchezza. È chiaro che il convento di Mafra, per come era stato progettato, fuggiva del tutto gli ideali francescani. E non solo: lo stesso re Giovanni desiderava ardentemente un convento che ricalcasse in stile, dimensioni e magnificenza la basilica di San Pietro in Vaticano.

Il giorno dopo, Giovanni V ha mandato a chiamare l'architetto di Mafra, un certo João Frederico Ludovice [...] e gli ha detto senza tergiversare, È mia volontà che sia costruita nel mio regno una chiesa come quella di San Pietro di Roma, e detto questo ha guardato severamente l'artista. Ora, a un re non si dice mai di no, e questo Ludovice [...], sa che una vita, per essere ben realizzata, dovrà essere conciliante, soprattutto per chi la viva fra i gradini dell'altare e i gradini del trono. Tuttavia vi sono dei limiti, questo re non sa quello che chiede, è stupido, è ignorante, se crede che la semplice volontà, sia pure reale, faccia nascere un Bramante, un Raffaello, [...] se per orecchie portoghesi, Voglio San Pietro, e San Pietro salta fuori fatto, quand'io quel che so fare è solo Mafra, [...]. No, maestà, che si rifaccia San Pietro a Lisbona, anche se mi sembra più facile che il mondo raggiunga la sua fine piuttosto che si ripeta la basilica di Roma, Dovrò dunque non soddisfare questa mia volontà. Vostra maestà vivrà eternamente nel ricordo dei suoi sudditi, eternamente vivrà nella gloria dei cieli, ma la memoria non è buon terreno per aprirvi fondamenta, prima a poco a poco cominciano a cadere le pareti, e i cieli sono una sola chiesa dove San Pietro di Roma non conterebbe più di un granello di sabbia [...]. [MC p. 211, 212]

Le parole che qui pronuncia l'architetto non sono altro che una condanna alla superba brama del re e, allo stesso tempo, all'ordine francescano: in questo senso Saramago, tramite il personaggio di Ludovice desacralizza l'operato dei frati.

Dunque, da una parte troviamo un re pronto a destinare un convento alla Chiesa, con tutte le conseguenze economiche e sociali che ne derivano, in termini di spese e perdita di vite umane, pur di ottenere in cambio la possibilità di avere un erede. Dall'altra abbiamo un clero corrotto e tutt'altro che portatore di ideali religiosi. Questo legame tra i due ordinamenti viene sottolineato da Saramago con l'obiettivo di svalutare i problemi politici o religiosi e dunque «*elear os afetos, as labutas, as ações profanas ligadas à exemplaridade do casal Baltasar e Blimunda*» (Lopes 2005: 114)¹.

I lavori per la realizzazione del convento di Mafra impiegarono strenuamente gli operai per quasi trent'anni e mobilitarono «*schiaivisticamente le energie del Paese*» (Stegagno 2000: 14). In questo senso, l'obiettivo del romanzo è raccontare la storia non dal punto di vista della retorica ufficiale di chi finanziò l'impresa, ma da «una prospettiva nuova [...] quella segreta dei piccoli lavoratori, umiliati e disprezzati dai "grandi" quando caricarono sulle proprie spalle i pesanti massi scelti dal sovrano per comporre gli edifici promessi a Dio nella fabbrica di Mafra» (Fersini 2018: 249). L'atmosfera ironica che si respira nel romanzo non ha la finalità di ridicolizzare o sminuire i fatti storici, anzi, proprio attraverso il sarcasmo e la satira si prefigge di catturare l'attenzione del lettore per fargli comprendere la realtà degli eventi. Saramago vuole accusare l'operato di un re presuntuoso e ostentatore che non si fece scrupoli a sperperare il denaro, dissanguando sia lo Stato sia gli operai.

Impossibile non notare in *Memorial do Convento* una dura critica alla Chiesa in quanto istituzione; in particolare, Saramago vuole denunciare il regime di terrore istaurato dalla religione nel Settecento a causa delle persecuzioni del Santo Uffizio. Gli atti inquisitori sono una «presenza costante in tutto il romanzo, nella cui rete finiscono per impigliarsi ad uno ad uno tutti i personaggi; dal debole re Giovanni V, completamente succube del potere ecclesiastico pur nel proprio individuale delirio di grandezza, al gesuita "Volatore", e ai personaggi di minor livello sociale» (Desti 2017: 278).

E visto che sono passati quasi due anni da quando si è bruciato qualcuno a Lisbona, il Rossio è pieno di gente, due volte in festa, perché è domenica e perché c'è l'auto da fé, non si arriverà mai a capire che cosa piaccia di più agli abitanti, questo o le corride, anche quando si useranno solo queste ultime. [MC p. 33]

L'ironia nel testo è sempre presente per sottolineare momenti drammatici, come in questo caso in cui l'*auto da fé* viene vissuto dagli abitanti di Lisbona quasi come se fosse una festa o una ricorrenza da non perdere. Si tratta ovviamente di un riso amaro nei confronti di un cattolicesimo bigotto e senza pietà, che piega il popolo ai suoi atti senza senso, rendendolo vittima di scaramanzie e superstizioni e di conseguenza aumentando il suo potere. Ecco perché Saramago dipinge il Portogallo settecentesco come un "paese di folli":

Viviamo in tempi in cui qualsiasi monaca, come la cosa più naturale del mondo, può incontrare nel chiostro il Bambin Gesù o nel coro un angelo che suona l'arpa, e se è chiusa nella sua cella, dove, per il segreto, sono più corporali le manifestazioni, la tormentano i diavoli scuotendole il letto e così infiacchendole le membra, quelle superiori in modo da farle agitare i seni e quelle inferiori tanto che freme e traspira la fenditura che c'è nel corpo, finestra dell'inferno, se non porta del cielo, questa perché sta godendo, quella perché ha goduto, e a tutto ciò si può credere, ma Baltasar Mateus, il Sette-Soli, non può dire, io ho volato da Lisbona al Monte Junto, lo prenderebbero per pazzo, e

¹ «*elevare gli affetti, le fatiche, le azioni profane legate all'esemplarità della coppia Baltasar e Blimunda*».

sarebbe ancora una fortuna, per così poco non si preoccuperebbe il Santo Uffizio, son cose che da quelle parti non mancano, matti da legare in un paese in cui la pazzia è dilagata. [MC p. 156]

Siamo dunque in un mondo senza senso, governato da personaggi che per nulla si interessano alle sofferenze del popolo e il cui principale interesse è ostentare la propria ricchezza. Analizzando quindi i riprovevoli atti del Santo Uffizio possiamo sostenere che Saramago «apresenta uma análise crítica que, gradualizada entre a ironia e a sátira, torna-se numa vociferante denúncia da sociedade portuguesa referida não só tradicionalmente, mas ainda em relação com a contemporaneidade» (Fonseca 1995: 35)².

Due sono quindi le forze negative di questo romanzo: da un lato la Corona portoghese, dall'altro il Sant'Uffizio. Ed entrambe queste due energie hanno in un certo senso condannato gli uomini in ugual modo, anche se la prima attraverso il lavoro forzato e la seconda attraverso lo spargimento di sangue e l'oblio della memoria storica (Arnaut 1999: 191).

I personaggi

In questo romanzo, Saramago si serve della storia per dar vita a uno scenario in cui si muovono personaggi senza tempo (Sánchez-Élez 2006: 127). L'ambientazione storica e i personaggi sono al servizio dell'autore e danno voce alla sua visione del mondo. Questo *melting pot* – per usare un'espressione di Ana Paula Arnaut (1999: 182) – di realtà e immaginazione scardina l'idea di romanzo storico come contesto completo e inalterabile, anzi: questi personaggi non reali trasformano il testo in qualcosa di vitale e in qualche modo contemporaneo.

Uno dei protagonisti di questo romanzo è Baltasar Mateus e ci viene presentato a partire dal IV capitolo:

Questi, che per spavaldo portamento, scollar di spada e scompagnate vesti, seppure scalzo, sembra soldato, è Baltasar Mateus, il Sette-Soli. È stato dimesso dall'esercito perché ormai non serve più a nulla dopo che gli hanno tagliato la mano sinistra all'altezza del polso, spappolata da una pallottola davanti a Jerez de los Caballeros, nella grande spedizione di undicimila uomini che abbiamo fatto nell'ottobre dell'anno [...] [MC p. 21]

Capiamo dunque che il nostro Baltasar ha partecipato alla guerra di successione spagnola, durante la quale ha perduto una mano. Questo soldato mutilato inizia il suo viaggio verso Lisbona, dove non c'è nessuno che lo aspetta:

Sette-Soli, mutilato, camminava verso Lisbona sullo stradone, creditore di una mano sinistra che era rimasta parte in Spagna e parte in Portogallo, per merito di una guerra nella quale si doveva decidere chi si sarebbe seduto sul trono di Spagna, se un Carlo austriaco o un Filippo francese, di portoghesi nessuno, completi o monchi, interi o mutilati, a meno che il lasciare sul campo membra mozzate o vite perdute non sia solo destino di chi ha nome soldato e per sedersi possiede la terra o poco più. [...] Non c'è nessuno che lo aspetti a Lisbona, e a Mafra, da dove è partito anni addietro per arruolarsi nella fanteria di sua maestà, se mai suo padre e sua madre si ricordano di lui, lo credono vivo perché non hanno nuove che sia morto, oppure morto perché non ne hanno che sia vivo. [MC p. 22, 23]

² «Saramago presenta un'analisi critica che, graduata progressivamente tra ironia e satira, diventa una rumorosa denuncia della società portoghese intesa non solo tradizionalmente, ma anche in relazione alla contemporaneità».

La figura di Baltasar è strettamente legata a quella di Blimunda, altra protagonista dell'opera. I suoi occhi incroceranno quelli della giovane fanciulla durante l'esecuzione dell'*auto da fé* nella piazza del Rossio. E proprio sulla descrizione dello sguardo si focalizza Saramago, perché quello di Blimunda è un modo di vedere molto particolare:

Baltasar Mateus, il Sette-Soli, sta zitto, appena guarda fissamente Blimunda e ogni volta che lei lo guarda, lui sente una stretta alla bocca dello stomaco, perché occhi come questi non si sono mai visti, chiari di grigio, o verde o azzurro, che variano con la luce di fuori o con il pensiero di dentro, e a volte diventano neri notturni o bianchi brillanti come screziato carbone di pietra. [MC p. 37]

Dopo questo incontro avrà inizio la lunga storia d'amore tra i due protagonisti. Il loro sentimento ci viene presentato come puro, intenso e passionale, è un amore libero da ogni regola e limite; in questo senso, la mentalità e il comportamento dei due protagonisti sembrano essere più tipici del Novecento che del Settecento. Infatti, a differenza della coppia Reale, la quale cerca a tutti i costi di avere un figlio, Baltasar e Blimunda non hanno intenzione di procreare: essi si completano da soli, un po' come il giorno e la notte, e proprio per questo la ragazza sarà in seguito ribattezzata Sette-Lune da Padre Bartolomeu:

Il prete si girò verso di lei, sorrise, guardò l'uno e guardò l'altra e dichiarò, Tu sei Sette-Soli perché vedi alla luce, tu sarai Sette-Lune perché vedi al buio, e così Blimunda che fino ad allora si chiamava solo, come sua madre, de Jesus, divenne Sette-Lune ed era ben battezzata, ché era stato battesimo di prete e non soprannome del primo venuto. Dormirono quella notte i soli e le lune abbracciati, mentre le stelle giravano piano nel cielo, Luna dove sei, Sole dove vai. [MC p. 65]

Abbiamo visto che l'incontro tra i due giovani innamorati avviene per la prima volta in occasione dello svolgimento di un *auto da fé*. Blimunda si trovava alla processione poiché sua madre stava per essere condannata all'esilio in Angola, in quanto accusata di stregoneria. La figlia, proprio come la madre, è dotata di poteri straordinari: difatti, essa riesce a vedere dentro le cose e dentro le persone. Questo suo eccezionale potere, però, funziona solamente quando essa è a digiuno:

Io posso guardare dentro gli uomini. Sette-Soli si sollevò sul pagliericcio, incredulo, ed anche inquieto, Stai prendendoti gioco di me, nessuno può guardare dentro la gente, Io posso, Non ci credo, Prima l'hai voluto sapere, non ti quietavi fintanto che non lo avessi saputo, ora lo sai e dici che non ci credi, meglio così, ma per il futuro non togliermi il pane, Ci crederò solo se sarai capace di dire quello che c'è dentro di me adesso, Non vedo se non sono a digiuno, inoltre ti ho promesso che a te non ti avrei mai guardato dentro [...]. [MC p. 54]

Quella di Blimunda è una capacità straordinaria, una capacità che però deve tenere al sicuro, nascosta, per evitare di essere accusata di stregoneria. Nonostante questo, sarà l'unico personaggio a non essere condannato dal Sant'Uffizio. Di fatto, la stessa sorte non toccherà al suo innamorato: dopo che Baltasar è sparito per nove anni a bordo della Passarola, nove anni in cui Blimunda lo cercherà disperatamente, l'ultimo incontro tra i due, così come avvenne il primo, avverrà durante un altro *auto da fé*, in cui Baltasar, purtroppo, non sarà uno spettatore ma uno dei condannati:

Per nove anni Blimunda cercò Baltasar [...]. Lo trovò. Sei volte era passata per Lisbona, questa era la settimana [...]. Sono undici i giustiziati. Il rogo è già molto avanti, le facce si distinguono appena. A quell'estremità brucia un uomo cui manca la mano sinistra. Forse perché ha la barba annerita, prodigio cosmetico della fuliggine, sembra più giovane. E una nuvola chiusa sta al centro del suo corpo. Allora Blimunda disse, Vieni. Si distaccò la volontà di Baltasar Sette-Soli, ma non salì alle stelle, se alla terra apparteneva e a Blimunda. [MC cap. XXV]

La coppia formata da Baltasar e Blimunda ci mostra un amore autentico e puro. Ben diversa è la relazione che intercorre tra il re Giovanni V e la regina Maria Anna. Confrontando i due tipi di amore, quello tra i due

personaggi inventati e quello tra i due personaggi reali, è inevitabile non accorgersi che quello tra i secondi, rappresentanti dell'ordine e del potere, è un amore di tipo contrattuale: non c'è niente di romantico nella loro unione, ma l'unico scopo è quello di dare un erede alla corona portoghese:

Vestono la regina e il re camicie lunghe, che strusciano sul pavimento, quella del re solo l'orlo ricamato, quella della regina un buon mezzo palmo di più perché nemmeno la punta dei piedi si veda [...]. Don Giovanni V conduce donna Marianna verso il letto, la guida per mano come al ballo il cavaliere la dama, e prima di salire gli scalini, ciascuno dalla sua parte, si inginocchiano e dicono le orazioni cautelatrici necessarie perché non abbiano a morire nel momento dell'atto carnale, senza confessione, perché questo nuovo tentativo dia il suo frutto, e su questo punto Giovanni V ha doppie ragioni per sperare, fiducia in Dio e nel suo personale vigore, per ciò sta raddoppiando la fede con cui da quello stesso Dio implora successione. Quanto a donna Marianna, è da credere che stia chiedendo gli stessi favori, se per caso non ha motivi speciali che li dispensino e che siano segreti di confessionale. [MC p. 9]

Il rapporto carnale diventa in questa coppia un mero atto riproduttivo, senza conseguenze emotive né romanticismo. La loro relazione coniugale manca totalmente di affetto e tutto il cerimoniale che inquadra l'incontro tra i due assume l'aspetto di un rito artificiale. Questo amore si oppone totalmente a quello tra Baltasar e Blimunda.

Dal punto di vista religioso, Saramago imposta il suo romanzo su una tenace critica al cattolicesimo come istituzione e alle sue pratiche settecentesche. Lo stesso autore in varie parti dell'opera inserisce cerimoniali e riti che provengono dalla religione per dar vita a nuovo concetto di sacro, traslandolo in un contesto profano e popolare. Ciò è ben visibile nel rapporto tra Baltasar e Blimunda: nella narrazione delle loro vicende spesso sono presenti atti e riti presi in prestito dalla religione cattolica e trasportati così in ambito quotidiano. Per esempio, osserviamo ciò quando Padre Bartolomeu unisce i due giovani in sposi, adeguando la cerimonia al mondo popolare e terreno:

[...] nonostante il padre avesse finito per primo di mangiare, ha atteso che Baltasar terminasse per servirsi del suo cucchiaino, era come se tacendo rispondesse a un'altra domanda, Accetti per la tua bocca il cucchiaino di cui si è servita la bocca di quest'uomo, facendo suo ciò che era tuo e ritornando ora a esser tuo ciò che è stato suo, e per tante volte che si perda il senso del tuo e del mio, e siccome Blimunda aveva già detto sì prima che le venisse fatta la domanda, Allora vi dichiaro sposati. [MC p. 38]

I tre personaggi stanno mangiando una zuppa e Blimunda attende che l'amato finisca la sua porzione per potersi servire con il cucchiaino. Questo piccolissimo e naturale gesto viene così utilizzato da Padre Bartolomeu come simbolo dell'unione tra i due innamorati.

A differenza dei due protagonisti, storicamente esistito è invece il personaggio di Bartolomeu Lourenço de Gusmão (1685-1724), soprannominato il "Voador". Prete, scienziato e professore all'università di Coimbra, il suo tentativo di volare precedette di più di settant'anni quello dei fratelli Mongolfier, che avvenne solo nel 1783. Bartolomeu Lourenço è un sacerdote, ma nonostante questo si interroga sulla religione e ha le sue idee, come quando parlando con Baltasar afferma che Dio manca della mano sinistra. Questo personaggio rappresenta il sapere e il progresso umano, allo stesso tempo religioso che si interroga sulla religione e scienziato interessato alla scienza. Nonostante la sua fede nell'esistenza di Dio, aspira a volare, a costruire una macchina che sfidi le leggi divine, cosa che agli occhi dell'Inquisizione portoghese era tutt'altro che segno di religiosità. Saramago, attraverso la figura di Padre Bartolomeu Lourenço, ci fa capire che la sua critica alla Chiesa non riguarda la fede in Dio, ma esclusivamente i fondamenti ecclesiastici settecenteschi. Nonostante questo, non si può negare che questo sia un personaggio altamente sovversivo e le sue parole, se pur a prima vista innocue, nascondono uno spirito rivoluzionario:

Non siamo nulla di fronte ai disegni del Signore, se egli sa chi siamo, rassegnati Blimunda, lasciamo a Dio il campo di Dio, non attraversiamo le sue frontiere, veneriamo da questa parte e creiamo il nostro campo, il campo degli uomini, che una volta fatto questo Dio vorrà visitarci, e allora sì che il mondo sarà creato. [MC p. 37]

A un'attenta lettura, questo passo contravviene qualsiasi regola e imposizione dell'istituzione religiosa settecentesca. Il personaggio di Padre Bartolomeu si disancora dai limiti temporali e spaziali in cui è collocato per diventare simbolo assoluto di un pensiero sovversivo ma allo stesso tempo progressista.

Oltre ai singoli personaggi fino a qui analizzati, in *Memorial do Convento* vi è un altro elemento da osservare, forse il più rilevante in assoluto: il personaggio collettivo del popolo, «inteso come comunità real[e] di persone, ma anche come entità metafisica [...] presenza costante negli scritti di Saramago» (Tocco 2011: 270). Si tratta di un personaggio che con le sue caratteristiche si contrappone alla falsità e amoralità della Corona Portoghese. Saramago cerca di esaltare e dare un nome a questo popolo umiliato e maltrattato, a queste persone umili e laboriose, che sono poi il reale motore della storia. Vengono messe in luce le ingiustizie che subiscono gli operai, come vediamo, per esempio, con il personaggio di Francisco Marques, uno dei tanti uomini che lavoravano alla edificazione di Mafra, il quale finirà schiacciato dall'enorme pietra che stava trasportando. Per la costruzione del portico della chiesa, infatti, era stato reso necessario il trasporto di un'enorme pietra che impegnò duramente gli operai. La descrizione dello spostamento di questo masso è sicuramente il momento in cui più di tutti si inquadra e si capisce lo straziante lavoro fisico del popolo:

Seicento uomini aggrappati disperatamente alle dodici funi fissate sulla parte posteriore della piattaforma, seicento uomini che sentivano, con il tempo e lo sforzo, andarsene pian piano la tensione dei muscoli, seicento uomini che erano seicento paure di essere, [...] che cosa è un uomo quando è solo la forza che ha, quando non è altro che la paura che non basti questa forza per trattenere il mostro che implacabilmente lo trascina, e tutto per una pietra che non ci sarebbe bisogno che fosse così grande [...]. La costruzione del convento di Mafra si deve al re Giovanni V, per un voto fatto se gli fosse nato un figlio, qui ci sono seicento uomini che non hanno fatto fare nessun figlio alla regina e sono loro a pagare il voto, che si attacchino, con licenza per l'anacronistica espressione. [MC p. 194]

Quest'impresa disumana sottolinea l'eroicità del popolo. E tutti questi diventano i veri paladini del *Memorial do Convento*. Ciò che sta dietro alla costruzione del convento è una storia fatta di sacrifici, sofferenze e morte: quello che la storia ufficiale non racconta. E proprio a questi protagonisti della storia Saramago vuole dare spazio, per mostrare al lettore un'altra faccia della medaglia.

Osservazioni conclusive

Abbiamo visto come José Saramago, all'interno del suo romanzo *Memorial do Convento*, prediliga un'altra prospettiva di racconto storico che eluda l'ufficialità a cui siamo abituati. Nel mettere in scena la storia del Settecento e nel riesaminarne l'autorevolezza, possiamo percepire una similarità con la storia contemporanea: anche qui, difatti, i potenti governano dal centro attraverso leggi e forze ormai fossilizzate, ristagnando in una mera brama di potere e lusso, mentre il popolo rimane al margine, una periferia da cui però partono idee e atteggiamenti di progresso.

Il monopolio della tradizione è in mano a chi governa e per Saramago questo non è altro che un limite allo sviluppo e al miglioramento del Paese, un Paese non realmente consapevole della "vera" storia e del suo svolgimento. E perciò solo chi sta ai margini può davvero salvare la nazione dall'oblio della memoria. Ogni singolo

individuo può farsi portatore di progresso: l'areostato che Padre Bartolomeu, Baltasar e Blimunda costruiscono unendo le loro forze diventa simbolo dell'emancipazione di un popolo intero, sottomesso ai dogmi religiosi e al potere temporale.

Lo scopo del *Memoriale del Convento* è quello di denunciare gli orrori praticati dall'Inquisizione e dalla Corona Portoghese. Ma non è finita qui: gli stessi errori del passato, purtroppo, si ricommettono nel presente. Lo stesso autore, con il caso del *Vangelo secondo Gesù Cristo*, sarà vittima di una moderna Inquisizione, la quale censurerà il testo non permettendogli la partecipazione al Premio Letterario Europeo. Perciò, ricordare gli sbagli e le ingiustizie compiute in passato può servire per evitare che gli stessi sbagli e ingiustizie si ripresentino in futuro. Saramago invita così il lettore a riflettere sull'importanza della memoria storica: così come ora si ignorano le vite sacrificate degli operai che lavorarono alla costruzione del convento di Mafra, un giorno si potrebbe dimenticare che durante il salazarismo lo stesso convento fu utilizzato come caserma, all'interno della quale i militari venivano addestrati per combattere in Africa. Esattamente come la storia ufficiale del 1700 ignorava le minoranze e le vicende di chi stava ai margini, accade lo stesso con la storia ufficiale del 1900.

Bibliografia

Romanzo di riferimento

MC = *Memoriale del convento*, con una *Nota editoriale* di Rita Desti, traduzione di Rita Desti e Carmen M. Radulet, Milano, Feltrinelli 2017.

Bibliografia generale

ARNAUT Ana Paula (1999), *The Subversion of History in Memorial do Convento*, «Portuguese Studies», vol. 15, p. 182-193.

FERSINI Maria Pina (2018), *Fare la storia dei margini: L'imperativo categorico di Memorial do convento e La vie des hommes infâmes*, «Anamorphosis», vol. 4, p. 241-277.

FONSECA Pedro (1995), *Ironia, sátira e secularização no Memorial Do Convento de José Saramago*, «Letras», vol. 43, p. 35-47.

LOPES Marcos Aparecido (2005), *Rosário Profano: hermenêutica e dialética em José Saramago*, tesi di Dottorato in Teoria e Storia letteraria, Istituto di studi linguistici, São Paulo, Università statale di Campinas.

OLIVEIRA Thiago Maerki (2012), *O "jogo de espelhos": religião, poder e sacralidade no romance*

Memorial do Convento, «Horizonte», vol. 10, p. 278-297.

ORNELAS José (1996), *Resistência, Espaço e Utopia em Memorial do Convento de José Saramago*, «Discursos: estudos de língua e cultura portuguesa», vol. 13, p. 115-133.

REAL Miguel (2014), «Il romanzo portoghese 1950-2010», In: *Il Novecento in Portogallo*, a cura di Giulia Lanciani, Roma, Universitalia, p. 165-233.

SÁNCHEZ-ÉLEZ Victoria Navas (2006), *Memorial do Convento de José Saramago: en la encrucijada de la novela histórica*, «Revista de Filología Románica», vol. 23, p. 123-163.

SARAMAGO José (2017), *Memoriale del convento*, con una *Nota editoriale* di Rita Desti, traduzione di Rita Desti e Carmen M. Radulet, Milano, Feltrinelli.

— (1990), *Neste livro nada é verdade e nada é mentira*, intervista concessa a Francisco Vale, «Jornal de Letras, Artes e Ideias», anno IX, n. 354, p. 11-12.

STEGAGNO PICCHIO Luciana (2000), *José Saramago. Istantanee per un ritratto*, Firenze, Passigli Editori.

Tocco Valeria (2011), *Breve storia della letteratura portoghese. Dalle origini ai giorni nostri*, Roma, Carocci.

Tra vecchi e nuovi passati: la nuova interpretazione storica di Mia Couto in *As Areias do Imperador*. Introduzione alla traduzione

Elisabetta Falcicchio

falcicchioe@gmail.com

ABSTRACT This article provides a commentary on the translation of the first chapter of *Mulheres de Cinza* (2015), the first volume of the trilogy *As Areias do Imperador*, written by Mozambican author Mia Couto. I will start by explaining the need for Mozambicans to find forms of representation within a historical narrative which seems to be modelled according to a specific political ideology. After an overview of the narratives that characterize Portuguese and Mozambican official historiography in connection with the episode of the defeat of Gungunhana, I will explain how Mia Couto's historical novels try to fill the gaps of identity representation for contemporary Mozambicans.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Valeria Tocco, docente di Letteratura portoghese e brasiliana.

PAROLE-CHIAVE: Historical Novel, Mozambique, Mia Couto, Gungunhana, Translation.

Durante le innumerevoli interviste rilasciate in seguito alla pubblicazione dei volumi della trilogia storica che va sotto il nome di *As Areias do Imperador*, Mia Couto¹ – una delle voci mozambicane contemporanee indubbiamente più conosciute nel panorama letterario mondiale – ha ripetutamente insistito sulla necessità di liberare il suo Paese da quella visione unica del passato a cui il Mozambico sembra essere ancora oggi assoggettato – con tutte le conseguenze del caso.

Lo statuto di ex-colonia che il Mozambico ancora riveste, infatti, porta inevitabilmente con sé una serie di congetture sul passato della Nazione che si sedimentano alla base dei discorsi ufficiali prodotti dalla storiografia. In altri termini, l'ideologia che ha dominato il pensiero occidentale durante il processo di colonizzazione ha finito per condizionare la percezione del passato di questa (e delle altre) ex-colonie, descrivendolo da una prospettiva unilaterale e tutt'altro che oggettiva.

¹ Pseudonimo di António Emílio Leite Couto, nato a Beira nel 1955 da genitori portoghesi, è uno dei maggiori rappresentanti della letteratura mozambicana contemporanea nonché biologo di fama nazionale. Comincia la sua carriera di scrittore come giornalista e poeta, sulla scia di suo padre Fernando Leite Couto. Partecipa attivamente alla vita politica del paese, appoggiando, almeno inizialmente, i principi ideologici del Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) nella lotta per l'indipendenza del Mozambico. Inaugura la sua carriera letteraria nel 1983, con la pubblicazione della sua prima e unica raccolta di poesie *Raiz de orvalho*, a cui segue la pubblicazione di opere di ogni genere, dai racconti – *Vozes Anotizadas* (1987), *Cada Homem é uma Raça* (1990), *Estórias Abensonhadas* (2003) tra gli altri – alle cronache – *Cronicando* (1991), *Pensatemplos* (2005), *E se Obama fosse Africano?* (2009) –, inclusi i romanzi, di cui ricordiamo *Terra Sonâmbula* (1992) capolavoro indiscusso.

Proprio quella oggettività che si suppone caratterizzi la Storia, per via della sua (presunta) scientificità, risulta essere, piuttosto, relativa, considerato il carattere facilmente “controllabile” – o, se vogliamo, falsificabile – per il quale, al contrario, la disciplina si distinguerebbe: come sottolineato da Hayden White nella raccolta di saggi *Forme di Storia* (White 2020), infatti, la Storia andrebbe considerata come un «*artefatto* letterario»² che, proprio perché risultato di un processo trasformativo intenzionale³, finisce, senza grandi sorprese, per essere modellata secondo principi ideologici e politici che ne determinano la “forma” che ci è data, poi, a conoscere.

In questo modo, non sorprende che, nel corso del tempo, siano stati restituiti discorsi storici che appaiono anacronistici – anche perché ormai anacronistici⁴ –, le cui lacune, oggi, esigono a gran voce di essere riempite, specialmente in un contesto come quello dell’Africa post-coloniale. Rivalutare i precetti che si ritrovano alla base del discorso storico ufficiale è, infatti, necessario per l’affermazione di un’identità africana autonoma, fino a questo momento costruita a partire da quelle dicotomie oppostive Europa/Africa, colonizzatore/colonizzato, bianco/nero e tutte le metafore relative al caso. E lo ribadisce lo stesso Mia Couto durante una conferenza per l’Associazione Mozambicana degli Economisti (2003), dal titolo *A fronteira da cultura*, quando afferma:

Confrontados com as nossas mais fundas fragilidades, cabe-nos criar um novo olhar, inventar outras falas, ensaiar outras escritas. Vamos ficando, cada vez mais, a sós com a nossa própria responsabilidade histórica de criar uma outra História. Nós não podemos mendigar ao mundo uma outra imagem. Não podemos insistir numa atitude apelativa. A nossa única saída é continuar o difícil e longo caminho de conquistar um lugar digno para nos e para a nossa pátria. E esse lugar só pode resultar da nossa própria criação (Couto 2005).

È chiaro che il suo tentativo di lanciare le basi per la genesi di nuovi presupposti storici a partire dai quali ripensare la sua Nazione si concretizza attraverso la sua produzione letteraria, la quale si afferma, di conseguenza, come luogo di libertà e possibilità. Difatti, in un contesto come quello dell’Africa postcoloniale, la Letteratura finisce inevitabilmente per acquisire un carattere rappresentativo che supera la mera esperienza estetica e finzionale: le letterature africane (nel nostro caso, quelle di espressione portoghese), infatti, sono fortemente vincolate alle condizioni storiche nelle quali sono sorte e si sono sviluppate, attestandosi, in primis, come risposta a quell’esigenza da parte del popolo colonizzato di emergere con un’identità (anche culturale) autonoma rispetto a quella del popolo colonizzatore – identità sulla quale costruire, poi, l’unità nazionale.

Questo è il punto di partenza da cui Mia Couto matura l’elaborazione della nuova versione, proposta nella sua trilogia, di un momento storico che è entrato a far parte della mitologia nazionalista sia portoghese che mozambicana: la sconfitta del grande imperatore di Gaza, Ngungunyane (o Gungunhana come è conosciuto nei libri di storia portoghesi). Imperatore del popolo dei *nguni* – proveniente dall’Africa del Sud e appartenente alla famiglia degli Zulu –, Gungunhana esercita la sua autorità per circa undici anni (1884-1895), portando avanti una politica alquanto aggressiva, basata sui principi di potere assoluto e dispotismo che lo hanno condotto, poi, a governare sulla cosiddetta Provincia di Gaza, ultimo impero africano, in Mozambico, all’epoca non ancora sotto la dominazione diretta dei colonizzatori.

² Corsivo mio.

³ Si legga la seconda definizione di *artefatto* in Treccani, al sito: <https://www.treccani.it/vocabolario/artefatto/> (ultima consultazione 07/04/22).

⁴ Mi riferisco, in particolar modo, all’idea di João Paulo Borges Coelho (2015), quando riferisce che «o que nós consideramos como passado é também uma visão que olhos e motivos actuais têm dele – olhos e motivos que se concretizam numa narrativa» (p. 155), che ben spiega come ogni presente produca una visione del passato diversa.

Effettivamente, sul fronte portoghese, la disfatta del “Leone di Gaza” costituisce l’eccellente pretesto per il Portogallo di riscattare il titolo di potenza europea, in un momento storico, quale la fine del XIX secolo, che vede la Nazione in uno stato di assopimento politico, economico e culturale; su quello mozambicano, invece, lo stesso avvenimento viene presentato, anni dopo, come prova della resistenza e resilienza del popolo mozambicano, in quel periodo di costruzione e consolidazione della Nazione post-indipendente. Le due narrazioni, tuttavia, non sembrano rispondere alle esigenze identitarie dell’uomo e della donna mozambicani contemporanei che, in esse, non vi trovano rappresentazione: nel primo caso, è abbastanza intuitivo come il discorso non tenga conto della “prospettiva africana” della Storia, ma tenda a spettacolarizzare – fino a far acquisire alla narrazione storica i toni di una epopea – la vittoria del colonizzatore che riesce a dimostrare, in questo modo, di meritare il titolo di “Prospero”, condizione che era stata messa in dubbio, specialmente in seguito alla grande umiliazione determinata dall’Ultimatum del 1890 da parte dell’Inghilterra⁵. Nel secondo, invece, si passa all’estremo opposto, ovvero, si cade in un eccesso di nazionalismo volto a “mozambicanizzare” la Storia. Nonostante il proposito apparentemente nobile di voler restituire al popolo mozambicano la voce a lungo taciuta dal colonizzatore, il discorso storico che ne scaturisce risulta, ancora una volta, influenzato dalla politica; i valori nazionalisti che caratterizzano il progetto politico della FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) – il partito politico che salì al potere in seguito all’ottenimento dell’indipendenza (1975) –, infatti, si insinuano nelle maglie della Storia, determinando l’orientamento della narrazione stessa.

In questo contesto, che appare quindi lacunoso dal punto di vista rappresentativo, si inseriscono le narrative di Mia Couto: la trilogia conduce un processo di revisionismo che ha come obiettivo principale quello di liberare il discorso storico dalle dinamiche di potere che lo hanno sempre controllato, restituendo, così, una versione della Storia che non ha alcuna pretesa di esclusività, ma, al contrario, beneficia del carattere eclettico della realtà⁶, per proporre un nuovo punto di vista da cui osservare il passato. La Storia che emerge cerca di non essere in alcun modo “elitista” (Said 2002), cioè non si limita a rappresentare un piccolo gruppo ristretto di persone (quelle al potere), e condanna il colonialismo (esogeno o endogeno che sia), rifiutando ogni tipo di ideologia che possa influenzarne la narrazione. Quella che Couto vuole rappresentare è, invece, una Storia che possa consentire a uomini e donne “semplici” – che ora si rivalgono del loro ruolo di protagonisti della Storia – di riappropriarsi della loro memoria, senza rinnegare il passato vissuto, ma interiorizzandolo in maniera critica, in modo da trovare il loro spazio nel presente, spazio in cui affermare la propria identità. In qualità di scrittore, Mia Couto riesce, in questo modo, a creare i presupposti di «um pensamento mais nosso para que a avaliação do nosso lugar e do nosso tempo deixe de ser feita a partir de categorias» (Couto 2005) create da altri.

È questa la ragione per cui la Storia, mediata dalla Letteratura, passa ad essere rappresentata nel suo lato più umano, ovvero come una Storia “fatta dagli uomini”. Non a caso, la narrazione muove a partire da una dimensione individuale che la storiografia non ha mai contemplato e affianca alle fonti documentali ufficiali – di cui il nostro autore si serve per garantire verosimiglianza alla sua narrazione – racconti privati, conservati nella memoria di chi ha vissuto la Storia in prima persona, ma non ha mai avuto una voce per raccontarla.

⁵ L’ormai famoso Ultimatum imposto dall’Inghilterra al Portogallo ha lasciato, nella Storia portoghese, un segno indelebile. In un periodo in cui le grandi potenze europee si stavano disputando l’Africa, stabilendone i confini politici, il Portogallo pensò bene di unire i due litorali tra Angola e Mozambico in un unico grande territorio, andando a inglobare altri possedimenti allora sotto il dominio dell’Inghilterra che, a sua volta, aveva già in mente di costruire una linea ferroviaria che attraversasse il territorio africano e unisse il Cairo a Città del Capo. L’audacia portoghese fu punita dall’Ultimatum del 1890 e il Portogallo, sottostando alla volontà inglese, confermò indirettamente il suo ruolo di potenza subalterna.

⁶ Il principio di relatività della realtà è alla base della filosofia postmoderna a cui afferisce l’opera letteraria dello stesso Mia Couto.

Si prenda ad esempio il volume inaugurale della trilogia, *Mulheres de Cinza* – o *Donne di Cenere* come propongo nella mia traduzione, che questo breve testo ha l’obiettivo di introdurre. Ritroviamo, all’interno del romanzo, motivi e strutture formali (che riverberano nei romanzi successivi) che sembrano offrire in germe un esempio delle nuove forme che il romanzo storico contemporaneo sta assumendo in un contesto spaziale “difficile” come l’Africa che cerca di decolonizzarsi, asserendo come necessario l’ampliamento della riflessione critica occidentale, troppo spesso assunta come unico paradigma.

Nel romanzo, vediamo l’alternarsi di voci (e forme) narrative che, in un discorso polifonico (Segre 1991), cercano di restituire una narrazione globale multi-prospettica che ci dà prova concreta della plasticità della realtà. E così ascoltiamo la giovane mozambicana Imani, della famiglia dei Vatzhope – unica tribù ad aver giurato fedeltà alla Corona portoghese – mentre ci racconta la sua storia attraverso le pagine di quello che sembra essere un diario, il quale, a sua volta, si alterna al racconto in forma epistolare di un sergente portoghese degradato, Germano de Melo, relegato nelle calde terre africane con l’obiettivo di svolgere una falsa missione governativa. Le due narrazioni si innestano l’una nell’altra, presentando al lettore due visioni possibili di un’unica realtà, e costruendosi entrambe in un rapporto di intertestualità con la “Storia già conosciuta”⁷: ed ecco che le imprese del grande *hosi* (“imperatore” in lingua Tsonga) di Gaza, Gungunhana che si fa strada verso il Sud del Mozambico, passano in secondo piano, o meglio, diventano lo sfondo di una storia d’amore (definita, tra l’altro, molto improbabile dallo stesso Mia Couto) tra due personaggi che, dalla loro posizione di subalternità (Said 2002), ci ricordano come ci siano altre storie all’interno della Storia.

Lasciando parlare il testo in questione, presento allora qualche pagina della mia proposta di traduzione, risultato di un insieme di scelte orientate principalmente a non tradire le particolarità del testo di partenza, considerando la traduzione – in qualche modo coinvolta nel processo di rivalutazione delle dinamiche tra potere e alterità – come momento di arricchimento e celebrazione delle particolarità culturali che il testo contiene. Tra queste, segnalo in particolar modo lo stile inconfondibile dell’autore (molto spesso definito “prosa poetica”) che risulta essere rappresentazione di quel processo di testualizzazione dell’oralità che irrimediabilmente si verifica nella letteratura africana contemporanea: a tal proposito, oltre all’alternarsi di forme narrative quali la *estória*⁸ che, in qualche modo, rimanda ai racconti dei *griot* africani, è possibile inciampare in numerose formule orali come proverbi, frasi sentenziose o apoftegmatiche che rimettono alla saggezza ancestrale di cui la stessa Imani si fa ricettacolo. In questo modo, il processo di lettura diventa un processo di ascolto a cui il lettore partecipa come attore attivo della narrazione stessa.

⁷ A questo proposito, va ricordato che Mia Couto introduce ogni capitolo narrato da Imani da un’epigrafe che si attesta come una sorta di anticipazione del tema del capitolo: si tratta spesso di un proverbio o detto popolare (reale o inventato), ma che comunque racchiude quella saggezza ancestrale che caratterizza la “mundividência” africana; altre volte, però, Couto si serve di estratti di documenti ufficiali, necessari allo scrittore per lo studio approfondito del “lato reale” della narrazione.

⁸ Con il termine *estória* rimando all’accezione utilizzata già da João Guimarães Rosa (1908-1967), uno dei maggiori rappresentanti della letteratura brasiliana, di racconto legato al paradigma dell’oralità, caratteristico della cultura popolare brasiliana, fecondata dalle tradizioni indigene e africane.

LIBRO UNO – DONNE DI CENERE

La strada è una spada. La sua lama lacera il corpo della terra. Tra non molto la nostra nazione sarà un groviglio di cicatrici, una mappa fatta di così tanti colpi che saremo più orgogliosi delle ferite che del corpo ancora intatto che riusciremo a salvare.

CAPITOLO 1 – Stelle disseppellite

*La mamma dice: la vita è come una corda:
bisogna intrecciarla finché non distinguiamo più i fili dalle dita.*

Tutte le mattine, si levavano sette soli sulla pianura di Inharrime. A quei tempi, il firmamento era molto più grande e riusciva a contenere tutti gli astri, quelli vivi e quelli ormai morti. Nuda come aveva dormito, nostra madre usciva di casa con un setaccio in mano. Avrebbe scelto il migliore dei soli. Con il setaccio raccoglieva le sei stelle rimanenti e le portava al villaggio. Le seppelliva vicino al termitaio, dietro casa nostra. Quello era il nostro cimitero di creature celesti. Un giorno, se ne avessimo avuto bisogno, avremmo disseppellito stelle. Grazie a questo patrimonio, non eravamo poveri. Così diceva nostra madre Chikazi Makwakwa, o semplicemente la *mame*, nella nostra lingua materna.

Chiunque ci facesse visita avrebbe saputo l'altra ragione di questa convinzione. Era nei termitai che si seppellivano le placente dei neonati. Sulla collinetta era cresciuta una mafura, e sul suo tronco annodavamo delle pezze bianche. Lì parlavamo con i nostri defunti.

Il termitaio era, però, il contrario di un cimitero. Custode delle piogge, lì viveva la nostra eternità.

Una volta, dopo aver passato il mattino al setaccio, uno stivale calpestò il Sole, quello che la mamma aveva scelto. Era uno stivale militare, uguale a quelli che usavano i portoghesi. Stavolta, però, a portarlo ai piedi era un soldato nguni. Il soldato veniva per ordine dell'imperatore Ngungunyane.

Gli imperatori sono affamati di terra e i loro soldati sono bocche che divorano nazioni. Quello stivale ruppe il Sole in mille pezzi. E il giorno si fece buio. Così come i giorni a venire. I sette soli morirono sotto gli stivali dei militari. La nostra terra veniva sbranata. Senza stelle ad alimentare i nostri sogni, imparavamo a essere poveri. E ci separavamo dall'eternità. Consapevoli che l'eternità è solo un altro nome della Vita.

*

Mi chiamo Imani. Questo nome che mi hanno dato non è un nome. Nella mia lingua materna «*Imani*» vuol dire «*chi è?*». Si bussa a una porta e, dall'altro lato, qualcuno si informa:

– Imani?

Ed è quella indagine che mi hanno dato come identità. Come se fossi un'ombra senza corpo, l'eterna attesa di una risposta.

A Nkokolani, la nostra terra, si dice che il nome del neonato provenga da un sussurro che si sente prima di nascere. Nella pancia della madre, non si genera solo un altro corpo. Si fabbrica l'anima, il *moya*. Ancora nel buio del ventre, quel *moya* va a delinearci a partire dalle voci di chi è ormai morto. Uno di quegli antenati chiede al nuovo essere di adottare il suo nome. Nel mio caso, mi è stato bisbigliato il nome di Layeluane, la mia nonna paterna.

Come vuole la tradizione, nostro padre si rivolse a un indovino. Voleva sapere se avessimo realizzato la genuina volontà di quello spirito. E successe l'inaspettato: il veggente non confermò la legittimità del battesimo. Ci fu bisogno di consultare un secondo indovino che, simpaticamente e dietro pagamento di una sterlina, gli assicurò che era tutto in ordine. Ciononostante, siccome nei primi mesi di vita piangevo in continuazione, la famiglia giunse alla conclusione che mi avevano dato il nome sbagliato. Si interpellò la zia Rosi, l'indovina di famiglia. Dopo aver lanciato gli ossicini magici, nostra zia assicurò: «*A questa ragazza non è il nome a essere sbagliato; è la sua vita a dover essere chiarita*».

Papà desistette dalle sue incombenze. Che fosse la mamma a occuparsi di me. E fu quello che fece, battezzandomi «Cinza», come la cenere. Nessuno capì come mai quel nome che, in realtà, durò poco. Dopo che le mie sorelle morirono, portate via dalle inondazioni, passai a essere chiamata «la Viva». Non era un nome. Era un modo per non dire che le altre figlie erano morte.

Il resto della storia è ancora più nebuloso. A un certo punto, il mio vecchio ci ripensò e, alla fine, si impose. Avrei avuto per nome, nessun nome: *Imani*. L'ordine del mondo, finalmente, si era ristabilito. Assegnare un nome è un atto di potere, la prima e più definitiva occupazione di un territorio altrui. Mio padre, che si lamentava tanto dell'impero degli altri, assunse lo statuto di un piccolo imperatore.

Non so perché mi dilungo tanto nelle spiegazioni. Perché non sono nata per essere una persona. Sono una razza, sono una tribù, sono un sesso, sono tutto quello che mi impedisce di essere me stessa. Sono nera, faccio parte dei Vaxhopi, una piccola tribù sulla costa del Mozambico. La mia gente ha avuto il coraggio di opporsi all'invasione dei VaNguni, quei guerrieri che vennero dal sud e si insediarono come se fossero i padroni dell'universo. Si dice a Nkokolani che il mondo è così grande che non gli spetta nessun padrone.

La nostra terra, però, era contesa tra due aspiranti proprietari: i VaNguni e i portoghesi. Era per questo che si odiavano tanto ed erano in guerra: perché avevano delle intenzioni molto simili. L'esercito dei VaNguni era molto più numeroso e potente. E più forti erano i suoi spiriti, che comandavano su entrambi i lati di quella frontiera che squarciò la nostra terra in due. Da un lato, l'Impero di Gaza, dominato dal capo dei VaNguni, l'imperatore Ngungunyane. Dall'altro, le Terre della Corona, dove governava un monarca che nessun africano avrebbe mai conosciuto: Carlo I, re di Portogallo.

Gli altri popoli, nostri vicini, si adeguarono alla lingua e ai costumi degli invasori neri, quelli che arrivavano dal sud. Noi, i Vaxhopi, facciamo parte di quei pochi che abitano le Terre della Corona e che si sono alleati con i portoghesi nel conflitto contro l'Impero di Gaza. Siamo pochi, murati dall'orgoglio e circondati dai *kokholos*, quelle mura di legno che costruiamo intorno ai nostri villaggi. Per via di quelle protezioni, il nostro spazio era diventato così piccolo che anche le pietre avevano un nome. A Nkokolani bevevamo tutti dallo stesso pozzo, una sola goccia di veleno sarebbe bastata a uccidere l'intero villaggio.

*

Infinite volte, ci svegliavamo con le urla di nostra madre. Dormiva e urlava, girando per la casa a passi sonnambuli. Durante quei deliri notturni, guidava la famiglia in camminate interminabili, attraversava paludi, ruscelli e chimere. Ritornava al nostro vecchio villaggio, dov'eravamo nati vicino al mare.

A Nkokolani, c'è un proverbio che dice così: se vuoi conoscere un luogo, parla con gli assenti; se vuoi conoscere una persona, ascolta i suoi sogni. E quello era l'unico sogno di nostra madre: ritornare lì, dove eravamo stati felici e avevamo vissuto in pace. Quella nostalgia era infinita. E comunque, esisterà mai una nostalgia che non sia infinita?

La fantasticheria che abita me è ben diversa. Non urlo, né deambulo per la casa. Ma non c'è notte che non sogni di diventare madre. E anche oggi ho sognato di essere incinta. La curva del mio ventre competeva con la rotondità della Luna. Questa volta, però, è successo l'inverso di un parto: era mio figlio a partorirmi. Forse è questo che fanno i nascituri: si liberano delle loro madri, si strappano da quel corpo indistinto e unico. Poi, quel figlio sognato, quella creatura senza volto e senza nome, si sbarazzava di me, in violenti e dolorosi spasmi. Mi sono svegliata in un bagno di sudore e con terribili dolori alla schiena e alle gambe.

Dopo ho capito: non era un sogno. Era una visita dei miei antenati. Portavano un messaggio: mi avvertivano che, con i miei quindici anni, ero già in ritardo per essere madre. A Nkokolani, tutte le ragazze della mia età erano già rimaste incinta. Solo io sembravo condannata a un destino arido. In fondo, non ero solo una donna senza nome. Ero un nome senza persona. Uno scarto. Vuota come il mio ventre.

*

Nella nostra famiglia, ogni volta che nasce un bambino non si chiudono le finestre. È il contrario di quello che fa il resto del villaggio: anche quando fa caldissimo, le altre mamme avvolgono i lattanti in panni spessi, barricandosi nel buio della camera. Non a casa nostra: porte e finestre rimangono spalancate fino al primo bagnetto del neonato. Quella smodata esposizione è, in fondo, una protezione: la nuova creatura si impregna di luci, rumori e ombre. Ed è così dall'alba dei tempi: solo la Vita ci difende dal vivere.

Quella mattina di gennaio del 1895, le finestre che avevo lasciato aperte fecero credere che fosse appena nato un bambino. Di nuovo, sognai che ero madre e un odore di neonato impregnava tutta la casa. A poco a poco, sentivo il sincopato strascinamento di una scopa. Non ero solo io a svegliarmi. Quel dolce rumore destava l'intera casa. Era nostra madre, impegnata a pulire il patio. Raggiunsi la porta e rimasi a vederla, elegante e magra, in un curvo ondeggiare come se danzasse e, poi, si trasformasse in polvere.

I portoghesi non capiscono la cura che poniamo a spazzare intorno alla casa. Per loro, ha senso solo spazzare spesso l'interno degli edifici. Non gli passa per la testa di spolverare la sabbia sparsa nel cortile. Gli europei non capiscono: per noi, il fuori è dentro. La casa non è l'edificio. È il luogo benedetto dai morti, quegli abitanti che non conoscono porte e pareti. È per questo che spazziamo il cortile. Mio padre non è mai stato d'accordo con questa spiegazione, secondo lui troppo inverosimile.

— *Spazziamo via la sabbia per un altro motivo, molto più pratico: vogliamo sapere chi è entrato e uscito durante la notte.*

Quella mattina, l'unica impronta che c'era, era quella di un *simba*, quei felini che, a notte fonda, seguono l'odore dei nostri pollai. La mamma andò a controllare le galline. Non ne mancava nessuna. L'insuccesso del felino si sommava al nostro fallimento: avvistata la bestiola, gli si sarebbe data subito la caccia. Il pelo a chiazze

delle genette era un ambitissimo simbolo di prestigio. Non esisteva regalo migliore per compiacere i grandi capi. Soprattutto i comandanti dell'esercito nemico, che si agghindavano fino a perdere le sembianze umane. A questo servono le uniformi: per allontanare i soldati dalla loro umanità.

La scopa, corresse, risoluta, l'audacia notturna. La memoria del felino venne cancellata in pochi secondi. Dopo, la mamma imboccò la scorciatoia, allontanandosi a raccogliere l'acqua dal fiume. Rimasi a guardarla svanire nella foresta, elegante e irta, nei suoi panni stravaganti. Io e la mamma eravamo le uniche donne a non vestire il *sivanyula*, i tessuti fatti di corteccia d'albero. I nostri abiti, comprati allo spaccio del portoghese, coprivano il nostro corpo, ma ci esponevano all'invidia delle donne e al desiderio degli uomini.

Quando arrivò al fiume, la mamma batté le mani, chiedendo il permesso di avvicinarsi. I fiumi sono dimore di spiriti. Piegata sul margine, controllò il bordo per evitare l'imboscata di un coccodrillo. Tutti nel villaggio credono che le grandi lucertole abbiano dei «padroni» e obbediscano soltanto ai loro ordini. Chikazi Makwakwa raccolse l'acqua, con la bocca della catinella rivolta verso la foce, per non contraddire la corrente. Mentre si preparava per ritornare a casa, un pescatore le diede un bel pesce che avvolse in un panno che portava annodato alla cintura.

Già vicino casa, successe l'imprevisto. Dal fitto bosco irruppe un gruppo di soldati VaNguni. Chikazi fece alcuni passi indietro mentre pensava: sono scappata dai coccodrilli per cadere nelle grinfie di mostri ancora più feroci. È dalla guerra del 1889 che le truppe di Ngungunyane avevano smesso di girare per le nostre terre. Per cinque o sei anni, abbiamo assaporato la Pace pensando che sarebbe durata per sempre. Ma la Pace è un'ombra in un terreno di miseria: basta l'accadere del Tempo perché scompaia.

I soldati circondarono nostra madre e subito si accorsero che riusciva a capirli quando parlavano in *shizulu*. Chikazi Makwakwa era nata nelle terre del sud. La lingua della sua infanzia era molto simile a quella degli invasori. La mamma era una *mabuingela*, quelli che camminano davanti agli altri per pulire la rugiada dall'erba. Quello era il nome che gli invasori davano alle persone che usavano per aprire i sentieri nella savana. Io e i miei fratelli eravamo il prodotto di questa mescolanza di storie e culture.

Dopo anni, gli intrusi ritornavano con la stessa minacciosa arroganza. Ribadendo vecchie paure, quegli uomini accerchiavano mia madre con la stessa strana ebbrezza che sentono gli adolescenti soltanto per il fatto di essere in molti. Le spalle in tensione di Chikazi sostenevano, con vigore ed eleganza, il carico d'acqua sulla testa. Così mostrava la sua dignità contro la minaccia degli sconosciuti. I soldati compresero l'affronto e sentirono, ancora più vivida, l'urgenza di umiliarla. All'istante, rovesciarono la brocca e fecero festa, urlando, per il modo in cui si ruppe contro il pavimento. E risero, vedendo l'acqua inzuppare il corpo magro di quella donna. Dopo, i militari non ebbero bisogno di sforzarsi per strapparle i vestiti, ormai trasparenti e stracciati.

— *Non mi fate male, implorò. Sono incinta.*

— *Incinta? A quest'età?*

Scorsero la piccola prominenza sotto i panni, dove segretamente conservava il pesce regalato. E, di nuovo, il dubbio le venne sputato in faccia:

— *Incinta? Tu? Di quanti mesi?*

— *Sono incinta di vent'anni.*

Voleva dire che i figli non erano mai usciti da dentro di sé. Che conservava nel ventre tutti e cinque i figli. Ma si trattenne. Invece, infilò le mani tra i panni alla ricerca del pesce impacchettato. I soldati rimasero a guardare il modo in cui, da sotto la *capulana*, percorreva i luoghi segreti del suo corpo. Senza che nessuno se ne accorgesse, con la mano sinistra afferrò la prominente spina dorsale del pesce e la usò per lacerarsi il polso della mano destra. Aspettò che il sangue fluisse e, dopo, cominciò ad aprire le gambe, come se stesse partorendo. Da sotto i panni, spingeva fuori il pesce come se stesse affiorando dalle sue viscere. Dopo, sollevò il pesce con le braccia coperte di sangue e dichiarò:

– *Ecco, mio figlio! È nato il mio bambino!*

I soldati VaNguni fecero alcuni passi indietro, atterriti. Quella non era una semplice donna. Era una *noyi*, una maga. E non esisteva discendenza più sinistra che potesse aver generato. Un pesce era, per gli occupanti, un animale tabu. Alla bestiola proibita si aggiungeva, in un unico istante, la più grave delle impurità: sangue di donna, quella sporcizia che inquina l'Universo. Quell'olio doppio e scuro le colò lungo tutte le gambe fino a ottebrare l'intera terra attorno a lei.

Il racconto di questo episodio sconvolse schiere dei nemici. Si dice che molti soldati disertarono, impauriti dal potere della maga che partoriva pesci.

*

E fu con gli abiti e l'anima strappati, che mia madre, Chikazi Makwakwa, rientrò a casa intorno a mezzogiorno. Sulla porta raccontò l'accaduto senza lacrime né emozione. Il sangue le gocciolava dal polso come se il racconto fosse sillabato goccia a goccia. Io e mio padre l'ascoltavamo senza sapere come reagire. Alla fine, mentre si lavava le mani, la mamma mormorò, con una voce irrecognoscibile:

– *Bisogna fare qualcosa.*

Mio padre, Katini Nsambe, aggrottò il sopracciglio e sostenne che rimanere zitti e buoni sarebbe stata la miglior risposta. Eravamo una nazione occupata e conveniva passare inosservati. Noi, i Vathxhopi avevamo perso quella terra che era nostra e dei nostri antenati. Non ci sarebbe voluto molto a che i nostri invasori mettessero piede nel cimitero dove seppellivamo placente e stelle.

La mamma reagì con fermezza: *Le talpe vivono al buio*. Mio padre scosse la testa e replicò in sordina:

– *A me piace il buio. Al buio non si notano i difetti del mondo. Ho sempre sognato di essere una talpa. Per come vanno le cose nel mondo, dobbiamo solo ringraziare Dio di essere ciechi.*

Furiosa, la mamma sospirò rumorosamente mentre si chinava sul fuoco per rimescolare la *ushua*. Bagnò la punta del dito a far finta di verificare il calore della pentola.

– *Un giorno sarò come le talpe. Avrò il terreno intero sopra di me, bisbigliò papà, con anticipato rammarico di quel preannunciato destino.*

– *Tutti ce l'avremo*, disse la mamma.

– *Ci manca poco che parto per le miniere. Farò come mio padre, me ne andrò da qui e mi rifarò una vita nell'Africa del Sud. Questo farò.*

Non era un preavviso. Era una minaccia. Tirò fuori dalla tasca un pizzico di tabacco e una vecchia cartina. Con l'attenzione di un chirurgo iniziò lentamente a rollare una sigaretta. Nessun nero in tutto il villaggio poteva vantare di farsi da fumare in quel modo. Solo lui. Con un atteggiamento da re si avvicinò al fuoco e prese un tizzone per accendere la sigaretta. Dopo, molto irto e con il mento all'insù, soffiò il fumo in faccia alla sua indifferente moglie.

– *Tu, mia cara Chikazi, insulti le talpe sapendo che in questo modo offendi il mio defunto padre.*

Mia madre canticchiò una vecchia canzone, un *ngodo* tradizionale. Era un pianto di donna, che si lamentava di essere nata già vedova. Risentito, mio padre si discostò rumorosamente.

– *Me ne vado da qui, dichiarò.*

Voleva far vedere di essere ferito, la moglie non era l'unica che sanguinava. Si separò dalla sua stessa ombra e se ne andò accanto al grande termitaio dove, assentandosi, credeva di diventare più visibile.

Dopo, lo vedemmo fare un giro intorno alla casa, per poi allontanarsi in direzione della valle. La piccola incandescenza della sua sigaretta si esauriva nel buio, come se fosse l'ultima lucciola a questo mondo.

*

Rimanemmo sedute, io e la mamma, in un ordire di silenzi di cui solo le donne sono capaci. Le sue dita magre smuovevano la sabbia come a comprovare una certa intimità con il terreno. La sua voce aveva un accento terroso quando chiese:

– *Hai preso del vino dal portoghese?*

– *Ne sono avanzate ancora alcune bottiglie. Hai paura che papà ti picchi?*

– *Ormai lo sai com'è: prima beve e poi mi picchia.*

Mistero che prescinde da ogni comprensione: il modo in cui papà conciliava in sé anime talmente opposte. Da sobrio, la sua delicatezza era come quella di un angelo. Offuscato dell'alcool, si trasformava nella più malvagia delle creature.

– *È incredibile come papà non abbia mai sospettato che fingi.*

– *Perché, io fingo?*

– *Certo che lo fai. Quando ti picchia e tu piangi dal dolore. Non fingi?*

– *Questa malattia è un segreto, tuo padre non lo sospetta neanche. Quando mi picchia pensa che le mie lacrime siano vere.*

La malattia era congenita: Chikazi Makwakwa non sentiva dolore. Mani e braccia, segnati da continue ustioni, facevano stranire il marito. Tuttavia, credeva che quella insensibilità derivasse da amuleti commissionati a Rosi, la cognata. Solo io sapevo che si trattava di un difetto di nascita.

– *E l'altro dolore, mamma?*

– *Quale?*

– *Il mal d'anima.*

Si mise a ridere, scrollando le spalle. Quale anima? Quale anima le rimaneva dopo che le erano morte due figlie e dopo che due figli erano andati via di casa?

– *Anche tua madre veniva picchiata?*

– *La nonna, la bisnonna e la trisnonna. È così da quando la donna è donna. Preparati a esserlo anche tu.*

Una bambina non mette in dubbio le certezze dei più vecchi. Imitai il suo gesto e nella conca della mano mantenni sospeso un pugno di sabbia che, dopo, lasciai cadere a cascata. Quella sabbia gialla era, secondo l'usanza della nostra gente, alimento delle gestanti. Mi scorreva tra le dita lo spreco della mia esistenza. Chikazi Makwakwa interruppe i miei pensieri:

– *Sai com'è morta tua nonna? E non aspettò la risposta. Fulminata. Morì a causa di un fulmine.*

– *E come mai ti è venuto in mente ora?*

– *Perché è così che voglio morire anch'io.*

Era l'epilogo che pretendeva per sé: senza corpo, senza peso, senza rimasugli da seppellire. Come se una morte non sofferta cancellasse tutta la sofferenza di una vita.

*

Ogni volta che si abbatteva una tempesta, nostra madre usciva di corsa nei campi e rimaneva lì con le braccia alzate, imitando un albero secco. Aspettava la scarica elettrica fatale. Ceneri, polveri e fuliggini: era quello che sognava di diventare. Era questo il destino tanto desiderato: diventare pulviscolo indistinto, leggero, così leggero che il vento l'avrebbe fatto viaggiare per il mondo. Il mio nome trovava giustificazione in quel desiderio della nonna. Questo è quello che la mamma voleva ricordarmi.

– *Mi piace il nome Cinza, le dissi. Mi fa venire in mente gli angeli, non so perché.*

– *Ti ho dato quel nome per proteggerti. Quando si è cenere, niente può far male.*

Gli uomini potevano anche picchiarmi, ma non esisteva nessuno capace di ferirmi. Era questo l'intento di quel battesimo.

Le sue mani rastrellavano il terreno: quattro fiumi di sabbia cadevano tra le dita. Rimasi in silenzio, sotterrata da quella polvere che sgorgava dalle sue mani.

– *Adesso, vai a cercare tuo padre. È geloso di noi.*

– *Geloso?*

— *Di me, perché non gli do tutte le mie attenzioni; di te, perché sei stata educata dai preti. Appartieni a un mondo in cui lui non potrà mai entrare.*

Così sono gli uomini, spiegò: hanno paura delle donne quando parlano, e ancora di più quando rimangono in silenzio. Lo dovevo capire: mio padre era un brav'uomo. Aveva solo paura di non essere grande come gli altri uomini.

— *Tuo padre è uscito di casa arrabbiato. Impara una cosa, figlia mia. La cosa peggiore che una donna possa dire a un uomo è che lui deve fare qualcosa.*

— *Vado a cercare papà.*

— *Non dimenticarti del vino.*

— *Non ti preoccupare, mamma. Ho già nascosto le bottiglie.*

— *Giusto il contrario, figlia mia. Porta con te una bottiglia da fargli bere.*

— *Non hai paura che, poi, ti picchi?*

— *Quel vecchio testone non può certo dormire nel bosco. Riportalo a casa, sobrio o ubriaco. Il resto poi si vedrà.*

Dopo, la mamma rientrò nella tristezza, come un animaletto domestico che ritorna al suo recinto. Quando già camminava, riprese a dire:

— *Chiedigli se andiamo a vivere a Makomani, chiedigli di ritornare in riva al mare. A te, ti ascolta. Chiediglielo, Imani, per l'amor del cielo!*

Bibliografia

BORGES COELHO João Paulo (2015), *Abrir a fábula: Questões da política do passado em Moçambique*, «Revista Crítica de Ciências Sociais», n. 106, 2015, p. 153-166. “Consultato il 07/04/2022” URL: <<https://journals.openedition.org/rccs/5926>>.

COUTO Mia (2005), *Pensatempos*, Lisboa, Caminho.

— (2015), *Mulheres de Cinza*, Lisboa, Caminho.

— (2016), *Sombras de Água*, São Paulo, Companhia das Letras (ed. digitale).

— (2018), *O Bebedor de Horizontes*, Lisboa, Editorial Caminho (ed. digitale).

SAID Edward introduzione a GUHA Ranajit e SPIVAK Gayatri Chakravorty (2002), *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo*, Verona, Ombre corte, p. 19-27.

SEGRE Cesare (1991), *Intrecci di voci*, Torino, Einaudi.

WHITE Hayden (2020), *Forme di storia*, Roma, Carocci Editore.

La formazione del lessico medico-farmaceutico nell'ambito dell'antico occitano con riferimenti all'area iberoromanza

Erminio Maraia

erminio.maraia@gmail.com

ABSTRACT The study of a selection of terms relating to the pharmaceutical medical field of the ancient Occitan language allows us to describe the formation of the Provençal lexical heritage, which, more than others, is marked by heterogeneity. The oral dissemination of ancient recipes, the literary tradition of the Occitan medical school, the Latin heritage and the Catalan, Arab and Hebrew contributions constitute the foundations of the ancient Occitan medical pharmaceutical lexicon. The present work singles out the semantic relationships existing between the different names of plants and also the linguistic phenomena that underlie the formation and dissemination of this particular terminology, with specific regard to the Iberian Romance area.

PAROLE-CHIAVE: formazione lessicale, lessicologia, letteratura provenzale, lessici settoriali, iberistica.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Maria Sofia Corradini, docente di **Linguistica romanza**.

Introduzione, stato dell'arte e obiettivi

Il patrimonio lessicale medico farmaceutico dell'antico occitano è costituito da un insieme eterogeneo dal punto di vista formale e semantico. I motivi si possono innanzitutto riscontrare nel contatto areale con altri domini romanzi come il catalano, lo spagnolo e il francese, che a loro volta hanno visto lo sviluppo di una letteratura di testi pratici. In questo variegato panorama lessicale emergono anche elementi provenienti da lingue precedenti all'occitano, quali il latino e il greco antico, o derivanti da ambiti linguistici diversi dal sistema romanzo, come l'arabo e l'ebraico. La formazione del lessico medico farmaceutico, dunque, è frutto di un processo lungo ed articolato: gli studi relativi alla botanica e all'applicazione delle piante in campo medico si devono, in prima istanza, ai trattati greci del *Corpus Hippocraticum*, agli studi di Diocle di Karystos (IV sec. a.C.) ed a quelli di Crateua, medico del re del Ponto Mitridate VI (II sec. a.C.) e di Galeno (II sec.). Tali studi hanno visto una prosecuzione con Dioscoride nel I sec. d.C. e successivamente, sempre in epoca classica, con Plinio il Vecchio, autore del trattato *Historia naturalis*. Proprio grazie a quest'ultimo è stato avviato un primario processo di sistematizzazione e denominazione delle piante, le cui forme lessicali sono, talvolta, arrivate sino ai nostri giorni. In epoca medievale, poi, si assiste alla fioritura di scuole mediche; tra le più importanti ricordiamo la Scuola di Medica Salernitana e la Scuola di Montpellier. Il Medioevo, dunque, segna un momento di forte sviluppo della letteratura dei testi pratici costituita in larga parte da collezioni di ricette mediche o trattati sulle proprietà farmaceutiche delle piante; sempre in questo periodo la civiltà araba e quella ebraica vedono una specializzazione degli intellettuali in discipline quali la matematica, l'alchimia e la medicina. Gli spostamenti di popolazioni dovuti a motivi commerciali, sociali o politici hanno fatto sì che la conoscenza proveniente dall'area semitica si

fondesse con gli studi fioriti in ambito romanzo e desse vita, dunque, a quel peculiare patrimonio lessicale così eterogeneo e così ricco di particolarità grafiche, fonologiche e semantiche.

Nel secolo scorso si devono soprattutto a Paul Meyer¹ e a Clovis Brunel numerose edizioni di testi medico-farmaceutici in antico occitano, consistenti per la maggior parte in raccolte eterogenee di ricette, che furono realizzate anche con lo scopo di indagare il lessico scientifico. Negli ultimi trent'anni le ricerche nel settore della Fachliteratur si sono via via incrementate; già a partire dagli anni '90 sono state condotte edizioni ed eseguiti commenti linguistici da parte di Gerrit Bos, Guido Mensching e Maria Sofia Corradini. Sulla base di tale produzione critico-editoriale è stato concepito il DiTMAO², un importante strumento lessicografico finalizzato all'interpretazione del materiale lessicale afferente alla sfera medico-farmaceutica dell'antico occitano e che oggi si trova in fase di avanzata elaborazione. Il corpus è costituito da testi medico-farmaceutico scritti sia in alfabeto latino che in alfabeto ebraico; è a partire da tali dati, opportunamente valutati e comparati con altri provenienti da ambiti linguistici differenti, che è stato condotto lo studio oggetto della mia ricerca.

Il presente lavoro si pone l'obiettivo di classificare i lemmi secondo diversi criteri di indagine. In prima istanza, infatti, il patrimonio lessicale è raggruppato a partire dalla genealogia linguistica: prestiti e calchi dal latino, occitanismi puri, lemmi che hanno subito fenomeni di interferenza tra il latino e l'antico occitano e, per concludere, gruppi di parole afferenti all'adstrato catalano ed ebraico e penetrati in occitano secondo vie diverse. All'interno di questi macro-raggruppamenti, poi, si sviluppa un'ulteriore classificazione sulla base dei fenomeni linguistici che operano nel tempo e che contribuiscono all'evoluzione lessicale e intralessicale del patrimonio medico-farmaceutico occitanico e alla sua conseguente cristallizzazione. La presente operazione viene condotta mediante la redazione di schede lessicali che forniscono in prima battuta una panoramica delle attestazioni lessicali riscontrabili nei dizionari etimologici presi in rassegna³ e successivamente presentano una vera e propria comparazione con i diversi sinonimi provenienti dall'area iberica; infine, mediante tali schede sono state formulate ipotesi e considerazioni circa l'origine etimologica dei lemmi e i rapporti semantici che intercorrono tra essi.

Si è scelto, come già accennato, di fare un paragone con il lessico del medesimo settore che afferisce all'area iberica per i seguenti motivi:

- il continuum linguistico esistente tra l'area occitanica e l'area catalana che Bec definisce occitano-romanzo⁴, nonché la massiccia presenza di lemmi appartenenti all'ambito medico.
- l'esistenza, nel panorama ispanico, di un tesoro della lingua spagnola medica medievale anche in questa seconda zona; si tratta del DETEMA, dizionario redatto da Maria Teresa Herrera sulla base della terminologia medico botanica estrapolata dalle edizioni condotte specificatamente al fine di redigere le voci del dizionario, perlopiù risalenti al XV secolo.

¹ Meyer (1874); Meyer (1880); Meyer (1889).

² *Dictionnaire des Termes Médico-botaniques de l'Ancien Occitan*, a cura di Bos, Corradini, Mensching. Si tratta del progetto 'An XML-based Information System for Old Occitan Medical Terminology', finanziato dalla DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft).

³ Per l'inventario dei dizionari consultati per la stesura del presente elaborato, si rimanda alla bibliografia in calce.

⁴ Con l'espressione "occitano-romanzo" in Bec (1970) ci si riferisce al sistema di idiomi, non necessariamente compresi all'interno dei confini geografici dell'Occitania, che condividono tra loro alcuni tratti linguistici. Per questo motivo il catalano può essere interpretato come idioma ibero-romanzo se si fa riferimento alla sua collocazione geografica o come facente parte del sistema occitano se si pensa ai fenomeni della lingua.

La composizione del lessico medico-farmaceutico dell'antico occitano

I latinismi

Le prime considerazioni derivanti dallo studio puntuale del lessico rilevano una sostanziale stratificazione dovuta ai diversi contributi che si sono sommati nel corso del tempo: gli studi di Dioscoride e Plinio hanno portato alla ricezione di forme greche e latine che si sono cristallizzate nel tempo, alcune per via regolare; come, ad esempio: *abrotonum*, *thapsus barbatus*, *galbanum*; altre, invece, hanno seguito un iter anomalo che ha visto la fissazione di forme al genitivo, quali *papaveris* e *antimoni*. Si può sostenere che tali forme costituissero uno dei due elementi di un sintagma che, con molta probabilità, conteneva come testa un elemento tipo *seme di* (papavero), *vernice di* antimonio. Tra i latinismi degni di nota troviamo *agnus castus*⁵ (*Vitex agnus castus*, L.) che, di fatto, si classifica come replicazione tautologica. Tale composto è una formazione lessicale nata dalla confusione fonetica tra la forma greca *ἄγνός* (*hagnós*: ‘casto’, ‘puro’) e *ἄγνος* (‘agnocasto’), lemma che designava propriamente la pianta. Plinio attuò una sovrapposizione semantica tra le due parole (simili per suono) trasponendo il significato di gr. *ἄγνός*, ‘casto’, ‘puro’ al nome della pianta; soprattutto a causa degli usi che le matrone ateniesi ne facevano al fine di preservare la loro castità cospargendo i letti con le foglie di *Vitex agnus castus*, L. Di seguito si indicano gli esiti in alcune lingue moderne: pt. *agno-casto*, *anho-casto*, *agno-puro*, *árvore-da-castidade*; it. ‘agnocasto’; ingl.: *chaste tree*, ted.: *Keuschlamm* (‘agnello puro’); cat.: *agnocast*; fr.: *gattilier*; sp.: *sauzgatilio*. Queste corrispondenze ci forniscono il pretesto per formulare alcune considerazioni: tutti i lemmi, ad eccezione delle forme francesi e spagnole conservano o traducono la traccia latina nata, come si è detto, dall’uso che anticamente si faceva di tale pianta. Da notare, poi, che le forme in francese e in spagnolo (simili tra loro perché la prima deriva dalla seconda) invece, sembrano non avere nessun legame con l’effettiva origine latina. A questo proposito è utile ricordare che talvolta la nomenclatura botanica si basa sulla mera morfologia della pianta stessa; nella fattispecie, l’agnocasto possiede una parte pelosa riconducibile al gatto; da qui, dunque, l’origine della forma moderna in spagnolo.

Il patrimonio occitanico puro

L’evoluzione linguistica, fenomeno che ha dato vita alle lingue moderne, porta con sé, fra gli altri, mutamenti di tipo fonologico, grafico e morfosintattico; tuttavia, non è questo il luogo in cui dilungarsi nella trattazione dettagliata dei mutamenti linguistici che investono l’antico occitano. Di seguito, menzionerò alcune questioni particolari, quali, ad esempio, la presenza di forme dittongate e non dittongate ed alcune questioni di tipo grafico.

Com’è noto, l’occitano non presenta il dittongamento della tonica in sillaba libera; tuttavia, il verificarsi del fenomeno di dittongamento è causato da alcune evoluzioni condizionate, tra cui quella dovuta alla presenza di -c preceduta, appunto, da vocale tonica: *fuoc* per ‘fuoco’ è dunque l’esito atteso. Esiste d’altra parte una variante che nel medesimo contesto fonologico non presenta il dittongo: è il caso di a.occ.: *foc*; fenomeno appartenente solo all’area occitanica occidentale, fino alla zona narbonese⁶. La nascita di nuovi suoni consonantici, quali le affricate, ad esempio o i fenomeni di lenizione delle occlusive intervocaliche presenti in area oitanica e iberica danno vita ad una discrasia nella grafia di alcuni suoni, i quali, a seconda del contesto fonologico in cui si trovano vengono rappresentati in maniera diversa. Di seguito si esemplificherà il caso dell’affricata post alveolare sorda:

⁵ La prima attestazione del lemma risale al XIV secolo e si riscontra in medio francese, cfr. FEW: 24:266b.

⁶ Arthur (1955), p. 19; Monfrin (1955), p. 305; Ronjat (1930), sez. 102; Zufferey (1987), p.137.

/tʃ/. Tale suono si origina dalla palatalizzazione di /k/ iniziale seguito da /a/ (es., a. occ. *chantar*, *chevaler*, *chat*), caso specifico dei dialetti occitanici settentrionali, e dalla trasformazione di nessi quali *-tʰk-*; *-kt-*; *-pj-*; *-kj*. In antico occitano questa consonante viene graficamente rappresentata in maniera differente, ad esempio mediante i nessi *-ch-*, *-tg-* oppure con i grafemi *-g/ig-*; *-h*⁷. A titolo di esempio vale la pena parlare brevemente del composto a. occ. *cubeba salvatge* (FEW: 19:97a). Tale sintagma è totalmente appartenente al patrimonio occitanico ma è il risultato di un'azione evolutiva degna di nota.

In primo luogo, va detto che la forma originaria era l'arabo *kabbāba* dalla quale proviene *kubbāba*; il FEW testimonia che fosse già presente in epoca mediolatina la forma CUBEBA, frutto della lenizione dell'occlusiva geminata intervocalica. Si può pensare con ferma certezza che tale lemma fosse a capo di un composto quale CUBEBA SALVATICUM. Il secondo termine del sintagma ha subito le mutazioni di cui sopra (trasformazione del nesso *tʰk*) dando origine proprio alla forma occitanica *salvatge* che si riscontra in molti altri composti di ambito medico.

Fatti di interferenza linguistica

La presenza di materiale lessicale formato dal contatto diretto tra il latino e l'antico occitano dà origine a lemmi caratterizzati da una reciproca interferenza linguistica. Tra i casi più significativi si riscontra il lemma a.occ.: *tenaceti* che si origina dal latino *tanacetum*. Questo lemma presenta una terminazione in *-i*, dovuta alla cristallizzazione del genitivo latino (cfr. ANTIMONI) ed un vocalismo romano che influenza la parola originaria e genera *TENACETUM⁸. Degno di nota è il fatto che in area iberica il tanaceto è detto *herba/hierba lombriguera* a causa delle sue proprietà vermifughe. La forma spagnola, tuttavia, corrisponde sia all'antico occitano *tenaceti* sia al latino *abrotonum*. Ciò costituisce una questione di polisemia, tipica del lessico di cui si sta trattando e che verrà affrontata più nel dettaglio nelle pagine successive. Tra gli altri esempi di interferenza linguistica si riscontrano le voci in lat./a.occ.: *morsus galina* e *filis terra*. Questi ultimi rappresentano due casi di enunciazione mistilingue, ossia di composti che contengono materiale afferente a lingue diverse. Ambedue i lemmi, infatti, presentano una testa in latino ed una coda in antico occitano che, come si vede, ha perduto la marca del genitivo della prima declinazione.

Alcuni fenomeni di adstrato

L'adstrato del patrimonio lessicale medico-farmaceutico è dato dal contatto con lingue contemporanee all'occitano medievale e che via via erano andate specializzandosi in questo settore. Si tratta del catalano, dell'arabo e dell'ebraico. Il caso del catalano si è già esposto nelle righe precedenti: la presenza di materiale linguistico nel lessico occitanico è dovuta principalmente a motivi di contatto areale⁹; tra i catalanismi principali si può individuare *malola*. Tale lemma, che ha il significato di *vite giovane*, appare, in realtà, nel corpus preso in esame come sinonimo della forma occitanica *camomilla* a causa della somiglianza morfologica tra le due piante. Sinonimo di a.cat *mezolala*, sin. di sp. *manzanilla*; a titolo di esempio e per corroborare quanto appena affermato si riporta

⁷ Grafstrom (1958).

⁸ DeCat 8:254a.

⁹ In merito ai catalanismi, proprio Maria Sofia Corradini Bozzi (2019) oltre a descrivere in modo puntuale i motivi della presenza di materiale linguistico alloglotto in occitano, indica e commenta, a titolo di esempio, una lista di lemmi provenienti dall'ambito catalano e percepiti, in un primo tempo, come forestierismi; tali lemmi sono, in seguito, entrati a far parte a pieno titolo del patrimonio della lingua d'oc. Cfr.: Corradini Bozzi (2019).

un passo del *Thesaurus pauperum*: *lo suc de camomilla, qui es dita malola, dat a beure [...] jamb ayga aperfieta*¹⁰.

Come detto nelle righe precedenti, il lessico medico farmaceutico dell'antico occitano presenta un considerevole numero di termini arabi; tale questione è dovuta anche alla traduzione di molte importanti opere mediche islamiche, peraltro eredi a loro volta della scienza greca, permettendo così il tramandarsi delle conoscenze mediche arabe che implementarono la fioritura della Scuola Medica Salernitana, punto di convergenza delle cognizioni classiche con il sapere arabo. Rispetto alla presenza di arabismi nel patrimonio lessicale medico botanico dell'occitano antico si deve specificare che alcuni di essi sono parole arabe scritte in caratteri ebraici delle quali viene fornita la corrispondenza in latino, greco arabo, romanzo. Nel tempo, tuttavia, alcune di queste forme si sono acclimatate dando vita ad esiti dalle caratteristiche fonologiche tipiche dell'occitano; a titolo di esempio è opportuno citare: a.occ. *argeirolu* "azzeruolo", derivante dalla forma araba *al 'zorūra* (*Crataegus azzeruolus*, L.). Si può inoltre notare come dall'arabo *'azm al huqq* si arrivi all'a. occ. *malu, maru*; alp. *amalu(c)* ('osso iliaco' o 'testa del femore' degli animali domestici, continuato poi in a. occ. *mal/malleu*: 'anca della coscia').

I motivi concernenti la presenza di materiale ebraico nel patrimonio lessicale occitano sono ben indicati da Gerrit Bos e Guido Mensching, i quali in un articolo del 2008 spiegano che in epoca medievale molti medici ebrei furono costretti a trasferirsi e a stabilirsi in altri Paesi di lingua diversa. A causa delle invasioni berbere degli almohadi e degli almoravidi molti di questi medici furono costretti a trasferirsi nel sud della Francia. La necessità di non somministrare medicine errate portò alla nascita di glossari comprendenti le principali tecniche e i nomi dei farmaci in ordine alfabetico. In questo ambito risalta la figura del medico ebreo Shem Tov Ben Isaac de Tortosa, che ha compilato una nutrita lista di sinonimi di medicinali e tecniche. Tra questi lemmi risaltano alcuni sintagmi, relativi, ad esempio, ai fiori o agli olii, dalla particolare forma costituita da testa in ebraico e coda in antico occitano. Da una prima analisi si può notare che è espresso in lingua occitanica sempre l'elemento da cui, ad esempio, si estrae l'olio o di cui si ricava il fiore, mentre il prodotto stesso è rappresentato in lingua ebraica. Volendo dilungarsi ancora un poco nella speculazione linguistica si rileva un'altra particolarità morfosintattica delle parole che si stanno descrivendo: la mancanza totale della preposizione; questa avrebbe la funzione di rendere il secondo termine del sintagma un complemento di specificazione. Si può ipotizzare, quindi, che il concetto di stato costruito¹¹, presente nella lingua araba e nell'ebraico sia così rappresentato. Tale complemento è reso in ambedue le lingue privando il sostantivo che viene specificato (olio o fiore) dell'articolo determinativo ed elidendo la preposizione: ecco che "fiore quercia" assume il significato di "fiore di quercia". Di seguito presento alcuni esempi: *PRH olivier*: 'fiore di olivo'; *PRH robde*: 'fiore di quercia'; *ŠMN blanca*: 'olio di violacciocca rossa' e *ŠMN bagas*: 'olio di alloro'. Quest'ultimo sintagma non possiede solo particolarità morfosintattiche e linguistiche, bensì anche semantiche. Si tratta, infatti, di un caso di metonimia: la forma antico occitanica *bagas* designa normalmente le bacche di qualsiasi pianta, dunque il significato del composto dovrebbe essere 'olio di bacche'. Il lemma in questione, tuttavia è attestato con il significato di 'olio di alloro' e ciò ci induce a pensare che *bagas* abbia subito un processo di slittamento semantico da parte di pianta verso la pianta intera. Tale percorso si è compiuto attraverso i seguenti passaggi: a.occ. *baga*: 'bacca'; m.fr. *baie*: "*menu fruit de certains arbustes (notamment du laurier)*"(DMF); m.fr. *bai-baie* "frutto dell'alloro" (Gloses de Raschy). a.norm. *bai*: "alloro". Ingl. *bay*: "alloro". "*Bay-leaf is from 1630s. Bay-berry (1570s) was coined after the sense of the original word had shifted to the tree*" (AND).

¹⁰ Thes, XXXIX.7, ms C.

¹¹ Veccia Vaglieri (2011), p. 102.

Risultati della ricerca

Dallo studio condotto risultano sostanzialmente tre aspetti degni di nota: la poliglossia, la polisemia e la sinonimia. La prima, dovuta ai motivi già elencati nelle pagine precedenti, consiste oltre che nella presenza di materiale alloglotto, anche in fenomeni di interferenza linguistica che portano ad una non uniformità grafica e alla coesistenza di forme con esiti fonologici diversi, quali ad esempio: *noze/nos/notz*, oppure i già citati *foc, fuoc, fuec*.

La seconda questione, dovuta ai diversi metodi di indagine applicati nelle diverse epoche nell'approccio ai nomi di piante è, assieme alla sinonimia, uno dei fatti più rilevanti e apparentemente anomali di questo tipo di lessico; a titolo di esempio si cita la forma a. occ. *morsus galina* che designa contemporaneamente l'anagallide (*Anagallis arvensis*, L.) e il centocchio (*Stellaria media*, L.). In questo caso si assiste ad una sovrapposizione semantica nella denominazione di due piante diverse, causata, nel caso di specie, dalla sostanziale uguaglianza delle infiorescenze che differiscono tra loro solo nel colore. Un altro rilevante esempio di polisemia si riscontra nella forma lat. ACORUS che designa sia l'*Iris pseudacorus*, L. che l'*Acorus calamus*, L.; in questo caso la pluralità di significati nasce dall'uso che nel Medioevo si faceva di questa pianta; si riporta di seguito la definizione tratta dal dizionario DETEMA 28: A:

Plantas de hojas semejantes a las del lirio cárdeno, raíz nudosa, blanquecina y amarga, y flores amarillas; por semejanza de forma y eficacia se denominan así plantas diferentes. En las boticas se da porácoro una especie de iris de flor amarilla.

Come detto in precedenza, alla polisemia si contrappone la sinonimia; come è noto, tale fenomeno mette in relazione due lemmi appartenenti allo stesso dominio linguistico, tra cui, ad esempio: a. occ. *brona* o *veroina*, che a loro volta sono sinonimi della forma latina, penetrata in antico occitano, *abrotonum*. Proprio la correlazione tra gli aspetti semantici del lessico e la varietà di lingue che compongono il patrimonio medico farmaceutico medievale, dà vita a questioni di sinonimia interlinguistica: si riscontrano spesso casi di relazioni di significato tra parole provenienti da lingue diverse, come ad esempio l'antico occitano e il catalano; è il caso di *camomilla* vs *malola*, lemmi usati indistintamente nei testi pratici in lingua d'oc con il medesimo significato.

Vi sono, in ultimo, altri due aspetti emersi dalla ricerca che rivestono un certo interesse:

- lo slittamento semantico;
- la riformulazione linguistica.

Ambedue le questioni sono legate, a mio avviso, alla forte tradizione orale delle proprietà delle piante e ad una massiccia diffusione areale del loro impiego in ambito farmaceutico. Circa lo slittamento del significato deve essere menzionata la già discussa forma *bagas*, che nella diffusione geografica subisce uno scivolamento semantico sul modello della sineddoche; nella fattispecie tale forma rientra, in qualità di sintagma, nel patrimonio lessicale medico farmaceutico con la sua nuova designazione, vale a dire la pianta di alloro.

Il caso dello slittamento semantico, tuttavia, non si ferma al panorama galloromanzo, bensì coinvolge anche l'ambito iberico romanzo; con questa considerazione ci si riferisce alle varianti castigliane di a.occ. *iorsmarinis*, quali, ad esempio: *rosa marina*, *rosas marinas*, *rosas marjnas*. Nei presenti sintagmi si nota uno slittamento dal significato originale ROS, RORIS (rugiada) verso il termine che designa la rosa; tale fenomeno è probabilmente dovuto alla somiglianza nella morfologia delle parole. In merito alla riformulazione linguistica, invece, l'esempio principale è l'a.occ. tasso barbasso che possiede una molteplicità di denominazioni. Il suo nome scientifico, ad esempio, condivide dei tratti con la verbena, a causa, probabilmente, della forma della pianta che evoca una frusta (VERBER). Tuttavia, a Dioscoride questa specie era conosciuta come *Phlomos* (fiamma) di cui si

riscontra anche una variante medievale (*flosmus*). Col tempo, però, e per cause non del tutto chiare, si arrivò a designare questa specie con il nome di tasso barbasso, riformulando, in definitiva, l'originale denominazione a partire da una caratteristica: la presenza di una peluria simile alla barba.

Lo studio condotto ha messo in luce, altresì, un aspetto che mi ha particolarmente colpito: se è vero che da una parte molte delle piante impiegate nella farmacopea medievale sono ancora utilizzate per scopi farmaceutici, dall'altra, però, alcuni esemplari, pur con proprietà medicamentose, sono considerate, ormai, come "erbacce" nell'opinione comune e nel mondo della botanica.

Bibliografia

ADAM Edward Larrabee (1913), *Word formation in provençal*, Londra, Macmillan and Co.

AESCHIMANN David et alii (2004), *Flora alpina*, Bologna, Zanichelli.

ALSTON Charles (1770), *Lectures on the materia medica: containing the natural history of drugs, their virtues and doses: also directions for the study of the materia medica and an appendix on the method of prescribing*, Londra, E. and Ch. Dilly.

ARTHUR Ingrid (1955), *La Vida del glorios Sant Frances, version provençale de la Legenda Major Sancti Francisci de Saint Bonaventure*, Uppsala, Almqvist & Wiksells.

BEC Pierre (1973), *Manuel pratique d'occitan moderne*, Parigi, Picard.

– (1968), *Les interférences linguistiques entre gascon et languedocien dans les parlers du Comminges et du Couserans*, Parigi, P.U.F.

– (1967), *La langue occitane*, Parigi, P.U.F.

BOS Gerrit, MENSCHING Guido (2015), *Arabic-Romance Medico-Botanical Glossaries in Hebrew Manuscripts from the Iberian Peninsula and Italy*, «Aleph, Historical Studies in Science & Judaism», vol. 15, 1, p. 9-61.

– (2011), «Une liste de synonymes médico-botaniques en caractères hébraïques avec des éléments occitans et catalans», In: Rieger, A. (Hrsg.): *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981-Aix-la-*

Chapelle 2008: Bilan et perspectives, 2 Bde, Aachen, Vol. 1.

– (2005), *Hebrew Medical Synonym Literature: Romance and Latin Terms and their Identification*, «Aleph, Historical Studies in Science & Judaism», vol. 5, 1, p. 169-211.

BOS Gerrit, MENSCHING Guido, HUSSEIN Martina, SAVELSBERG Frank (2011), *Medical Synonym Lists from Medieval Provence: Shem Tov Ben Isaac of Tortosa, Sefer ha-Shimmush*, Book 29, Part 1: Edition and Commentary of List 1 (Hebrew-Arabic-Romance/Latin), Leida, Brill.

BOS Gerrit., MENSCHING Guido e ZWINK Julia (2017), *Medical Glossaries in the Hebrew Tradition: Shem Tov Ben Isaac, Sefer Almansur: With a Supplement on the Romance and Latin Terminology*, Leida, Brill.

BRUNEL Clovis (1966), *Recettes pharmaceutiques d'Avignon en ancien provençal*, «Romania», vol. 87, p. 505-542.

– (1959), *Recettes médicales d'Avignon en ancien provençal*, «Romania», vol. 80, p. 145-190.

– (1956), *Recettes médicales, alchimiques, et astrologiques du XV siècle en langue vulgaire des Pyrénées*, Tolosa, Privat.

– (1926-1952), *Les plus anciennes chartes en langue provençale : recueil de pièces originales*

antérieures au XIIIe siècle / publiées avec une étude morphologique par Clovis Brunel, Parigi, Picard.

CORRADINI Bozzi Maria Sofia (2019), «Il corpus testuale medico-farmaceutico in occitano medievale: pluralismo culturale ed articolazione lessicale», In: G. Pérez Barcala, *Cui tali cura vel remedio subvenitur. De animales y enfermedades en la Edad Media europea*, Avellino, Sinestesia.

– (1997), *Ricettari medico-farmaceutici medievali nella Francia Meridionale*, vol. 1, Firenze, Olschki.

DAEMS Frans William (1993), *Nomina simplicium medicinarum ex sinonimariis medii aevi collecta*, Colonia, Brill.

GRAFSTROM Ake (1958), *Étude sur la graphie des plus anciennes chartes languedociennes avec un essai d'interprétation phonétique*, Uppsala, Almqvist e Wiksells Boktryckeri ab.

LEMERY Nicolas (1716), *Pharmacopée universelle*, Parigi, D'Hourry.

MENSCHING Guido (1994), *La sinonimia de los nombres de las medicinas griegas latinas e arauigas*, Madrid, Arco Libros.

Dizionari

ALCOVER Antoni Maria; MOLL Francesc (1930-1962), *Diccionari català - valencià - balear*, Palma di Maiorca, Moll.

ALF = GARCÍA GONZÁLEZ Alejandro (2007), (ed. critica) *Alphita*, Firenze, Sismel.

ANDRÉ Jacques (1991), *Le vocabulaire latin de l'anatomie*, Parigi, Les Belles Lettres.

AND = ROTWELL William (2005), *Anglo-norman dictionary*, Londra, MHRA.

BATELLI Vincenzo (1851), (a cura di) *Dizionario delle scienze naturali nel quale si tratta metodicamente dei differenti esseri della natura, considerati*

MEYER Paul (1889), *Recherches linguistiques sur l'origine des versions provençales du Nouveau Testament*, «Romania», XXVII.

– (1880), *Traité catalans de grammaire et de poétique*, «Romania», IX.

– (1874), *Recueil d'ancien textes bas-latins provençaux et français accompagnés de deux glossaires*, Ginevra, Slatkine.

MONFRIN Jacques (1955), «Notes sur le chansonnier provençal C, BN Fr. 856», In: *Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel*, Parigi, Société de l'École de Chartes.

RONJAT Jules (1930-4), *Grammaire istorique (sic) des parlars provençaux modernes*, Montpellier, Société des langues romanes.

VECCIA VAGLIERI Laura (2011), *Grammatica teorico-pratica della lingua araba*, vol.1, Roma, Istituto per l'oriente.

ZUFFEREY François (1987), *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Ginevra, Droz.

o in loro stessi, secondo lo stato attuale delle nostre cognizioni, o relativamente all'utilità che ne può risultare per la medicina, l'agricoltura, il commercio, e le arti, Firenze, Batelli e Figli.

DE NEBRIJA Antonio (2001), *Carrera de la Red Avellina* (a cura di), *Dictionarium medicum*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

CEBRIÁN Jordi (2002), *Diccionario integral de plantas medicinales*, Madrid, RBA Libros.

DITMAO = *Dictionnaire des termes médico-botaniques de l'Ancien Occitan*, a cura di BOS Gerrit, CORRADINI Maria Sofia, MENSCHING Guido (in prep.)

Si veda: <https://www.uni-goettingen.de/en/487498.html>

DCECH = COROMINAS Joan, PASCUAL José Antonio (1980), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.

DE CANTALUSA Joan (1990), *Diccionari fonamental occitan lengadocian illustrat*, Rodés, Romieg e Canitrot.

DECAT = COROMINAS Joan (1980), *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, Barcellona, Curial edicions catalanes.

DU CANGE Charles Du Fresne (1954), *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, L. Favre (a cura di), Graz, U Verlängansalt.

FEW = Von WARTBURG Wilhelm (1922), *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Bonn-Lipsia-Tubinga-Basilea, Klopp-Helbing & Lichtenhahn-Zbinden.

GILLIERON Jules, EDMONT Edmond (1902-10), *Atlas linguistique de la France*, Parigi, Champion.

HERRERA Maria Teresa (1996), *Diccionario español de términos médicos antiguos*, Madrid, Arco Libros.

LEMERY Nicolas (1716), *Dictionnaire ou traité universel de drogues simples*, Amsterdam, Compagnie.

— (1716), *Pharmacopée universelle*, Parigi, D'Hourry.

LITTRÉ Émile (1886), *Dictionnaire de Médecine, de chirurgie, de pharmacie, de l'art vétérinaire et des sciences qui s'y rapportent*, Parigi, J.B. Baillièrre et fils.

— (1880), *Dictionnaire de la langue française abrégé du dictionnaire de E. Littré - Avec un supplément d'histoire et de géographie par A. Beaujean*, Parigi, Hachette.

MÉNAGE Gilles (1750), *Dictionnaire etymologique de la langue française nouvelle édition*, Parigi, Briasson.

MISTRAL Frédéric (1968), *Lou Tresor dou Felibrige ou dictionnaire provençal-français, avec un supplément établi d'après les notes de Jules Ronjat*, Barcellona, Edicioun Raomoun Berenguié.

NORRI Juhani (2016), *Dictionary of medical vocabulary in english, 1375-1550, Body Parts, Sicknesses, Instruments, and Medicinal Preparations*, Londra, Routledge.

NORWOOD Frances (1974), *The fourteenth-century medico-botanical glossary of Raimon de Castelnou*, «Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society», XV.

REW = MEYER-LÜBKE Wilhelm (1911), *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, C. Winter.

PASQUALINO Michele (abate) (1745), *Vocabolario siciliano etimologico italiano e latino*, Palermo, Reale Stamperia.

SCONOSCIUTO (1841), *Dizionario delle scienze naturali nel quale si tratta Nel Quale Si Tratta Metodicamente Dei Differenti Esseri Della Natura, Considerati O In Loro Stessi, Secondo Lo Stato Attuale Delle Nostre Cognizioni, o relativamente all'utilità che ne Può risultare per la medicina*, Firenze, Battelli.

SMEDLEY Edward et alii (1845), (a cura di) *Encyclopaedia Metropolitana, or Universal Dictionary of Knowledge*, Londra, William Clowes and Sons, vol. XXV.

TLF = IMBS Paul (1971), *Trésor de la langue française*, Parigi, Centre national de la recherche scientifique.

Odi et amo – Gli inglesi visti dagli spagnoli fra Otto e Novecento

Gaia Polidori

polidorigaia@gmail.com

ABSTRACT This article is an excerpt from my Master's Thesis, which aims not only to analyze the relationship between Spain and England during the 19th and 20th centuries, but also to reconstruct the image of England from the point of view of five Spanish travellers, namely Eugenio de Ochoa (1815-1872), Emilio Alcalá-Galiano y Valencia (1831-1914), Benito Pérez Galdós (1843-1920), Pío Baroja (1872-1956), and Carmen de Burgos (1867-1932). After giving a general overview of the relations between the two countries, this paper focuses on a comparative analysis of the travel accounts by the authors mentioned above, trying to detect their thematic constants as well as a series of revealing observations concerning the Spanish attitude towards the British.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Daniela Pierucci, docente di [Letteratura spagnola](#).

PAROLE-CHIAVE: Spain, England, relationships, culture, travel accounts.

Premesse storiche

Spagna e Inghilterra hanno da sempre mantenuto una relazione ambivalente, nella quale si intrecciano l'ammirazione e il disprezzo. Tale rapporto affonda le proprie radici nel XV secolo, quando il monarca d'Inghilterra, Enrico VII Tudor, decise di stipulare un accordo con i Re Cattolici allo scopo di sconfiggere la Francia, nemico comune. Ben presto, però, i due Paesi iniziarono a rivaleggiare, principalmente a causa del crescente desiderio da parte di entrambi di ampliare il proprio dominio coloniale. A partire dal XVI secolo, infatti, si susseguirono una serie di guerre che videro l'Inghilterra prevalere tendenzialmente sulla Spagna; non ultima fra queste fu la famosa battaglia di Trafalgar, combattutasi il 21 ottobre 1805, in cui l'alleanza franco-spagnola, a sostegno di Napoleone, fu sconfitta in una battaglia navale dalla flotta britannica, guidata dall'ammiraglio Nelson.

A seguito delle ripetute sconfitte subite, la Spagna divenne negli anni a cavallo fra il XVIII e il XIX secolo una nazione remissiva ed estremamente fragile, che non poteva far altro che "invidiare" la propria rivale dato che, grazie alle numerose vittorie belliche e al governo della Regina Vittoria (1837-1901), l'Inghilterra era considerata una potenza egemone a livello mondiale, soprattutto dal punto di vista industriale, politico, sociale e civile.

È doveroso ricordare però che le frizioni fra i due Paesi si allentarono quando, durante la Guerra d'Indipendenza spagnola (1808-1814), l'Inghilterra decise di inviare truppe allo scopo di aiutare e sostenere l'esercito spagnolo contro Napoleone. Sebbene inizialmente gli alleati anglospagnoli non furono in grado di ottenere successi definitivi, nel 1813 Arthur Wellesley, duca di Wellington, militare e politico britannico, riuscì a sconfiggere

definitivamente le truppe napoleoniche che furono costrette a ritirarsi in Francia, accompagnate peraltro da molti *afrancesados*¹.

Dopo quasi un decennio di lotta armata contro i francesi, la Spagna era riuscita finalmente a sconfiggere la propria avversaria, non curante del fatto che, in realtà, sul proprio territorio si nascondeva un nemico ancora più perfido: Fernando VII. Nel 1814, infatti, il re spagnolo, dopo aver restaurato la monarchia borbonica, tentò di sottrarre spazio agli ideali liberali perorati dalla Rivoluzione francese per riportare in auge, così, non solo le vecchie strutture politiche e sociali, ma anche la morale, la cultura e tutti i valori del passato. Il tentativo fu, tuttavia, fortemente contrastato dal popolo spagnolo che insorse forzando il sovrano a concedere ai propri sudditi rappresentanze parlamentari; Fernando VII fu costretto, infatti, a far appello alla Santa Alleanza² per soffocare le rivolte liberali sul territorio e nel 1823 ci riuscì definitivamente, obbligando i liberali all'esilio (1823-1834).

Fu allora che entrò di nuovo in gioco l'Inghilterra, unica nazione europea disposta ad accogliere i liberali spagnoli, in quanto l'Europa continentale, coalizzata nella Santa Alleanza, non aveva alcun interesse ad accettare sul proprio territorio esuli portatori di ideali contrari ai principi assolutistici. La durata dell'esilio si protrasse per circa dieci anni e nell'occasione emigrarono non solo chi, in prima persona, aveva combattuto nell'esercito liberale per porre fine alla monarchia borbonica, ma anche politici, commercianti, esponenti della borghesia liberale, musicisti, cantanti e scrittori. Inizialmente, la meta dell'emigrazione fu Londra, vero centro politico e intellettuale, simbolo degli ideali liberali; in particolare, gli esuli scelsero come residenza un quartiere periferico della capitale, dove, già qualche anno prima, si erano rifugiati gli emigrati francesi della Rivoluzione: Somers Town (Llorens 1968: 42). Altri spagnoli, circa quattrocento, decisero invece di dirigersi verso Jersey, isola del Canale della Manica, attratti principalmente dal clima più favorevole e dalla vita più economica.

La permanenza forzata degli esuli spagnoli in Inghilterra apportò notevoli cambiamenti sia in ambito letterario sia in quello politico. È da sottolineare, infatti, che l'esilio permise la diffusione di ideali romantici, allora in voga in Inghilterra, nella penisola iberica, soprattutto grazie al lavoro di mediazione fra i due Paesi attuato da José María Blanco y Crespo (1775-1842), conosciuto come Blanco White per la sua anglofilia, il quale spinse gli autori esiliati a Londra a interessarsi alla letteratura inglese: «en Inglaterra [Blanco White] hizo de vínculo entre el Romanticismo inglés y los liberales exiliados en Londres, y es muy probable que sus artículos influyesen en el cambio de orientación crítica de los emigrados» (Pujante e Campillo 2007: 67).

Gli esiliati spagnoli, inoltre, furono spinti a cercare di comprendere a fondo anche la politica inglese, di cui erano appassionati fin dal XVI secolo, allo scopo di poter riuscire, una volta tornati in Spagna, a gettare le basi di un governo simile, visti gli innumerevoli successi a cui il governo parlamentare aveva portato: durante una prima fase, corrispondente ai primi anni dell'immigrazione, prevalse un atteggiamento propositivo che sfociava in riunioni clandestine volte a discutere i modi attraverso i quali poter rovesciare la monarchia assoluta in Spagna. A seguito, però, dei moti indipendentisti degli anni 1830 e 1831, e in particolare della Rivoluzione parigina del luglio del 1830, gli emigrati spagnoli decisero di prendere le armi: a più riprese, essi tornarono in Spagna organizzando insurrezioni e rivolte, ognuna delle quali fu però soffocata con violenza dall'esercito assolutista.

L'anno della morte del sovrano spagnolo Fernando VII, il 1833, costituì probabilmente una sorta di spartiacque nelle relazioni fra Spagna e Inghilterra: se prima di allora, a eccezione dell'aiuto inglese offerto durante la Guerra

¹ Termine con cui si fa riferimento ai borghesi appartenenti all'élite amministrativa e intellettuale, che consideravano la presenza francese nel territorio un'opportunità per un cambiamento della rigida società spagnola.

² Coalizione creatasi nel 1815 fra Russia, Austria e Prussia, di cui fecero parte successivamente anche la Francia, i Paesi Bassi, la Svezia e il Regno di Sardegna. Lo scopo della coalizione fu quello di reprimere le rivolte liberali e restaurare l'assolutismo in Europa.

d'Indipendenza e durante l'esilio, esse erano state prevalentemente tormentate, da lì in poi l'Inghilterra cercò di placare i rapporti con lo storico nemico, sostenendo la Spagna, o parte di essa, e tentando rapporti diplomatici allo scopo di impedire il ritorno della monarchia assoluta nel Paese. In quell'anno, infatti, la morte del sovrano e l'osteggiata successione al trono di Isabella aprirono un lungo periodo di guerra civile: le guerre carliste, così chiamate dal nome del "legittimo" erede Don Carlos Isidro, si protrassero dal 1833 al 1876, anno in cui vi pose fine la monarchia restaurata di Alfonso XII. Di fronte allo scontro dinastico, l'Inghilterra si schierò a favore di Isabella, spinta anche dal timore di ulteriori mire espansionistiche in America di Don Carlos, di cui conosceva perfettamente lo spirito reazionario e antinglese. Negli stessi anni, l'Inghilterra non solo cercò, attraverso la diplomazia, di risolvere i conflitti in cui la Spagna si trovava implicata ma tentò anche una campagna di modernizzazione, inviando sul territorio spagnolo operai britannici che avrebbero potuto incentivare l'industrializzazione e fornire gli aiuti sanitari necessari a causa della diffusione del vaiolo, «auténtico mal de la época» (Armario Sánchez 1984: 139).

Nella seconda metà del XIX secolo, invece, l'Inghilterra non prese parte diretta alle questioni politiche della Spagna: se la prima potenza rappresentava il liberalismo e un tipo di commercio all'avanguardia, la seconda era una nazione che aveva avuto velleità liberali, ma che aveva fallito, proprio perché le varie vicissitudini erano approdate in una Restaurazione monarchica e in un forte legame fra Stato e Chiesa. Alla fine del secolo poi, la Spagna, in quello che venne definito come «el desastre del '98», perse durante la guerra ispano-americana gli ultimi domini coloniali d'oltremare, Cuba, Porto Rico e le Filippine, e ciò portò il Paese a rivolgere le proprie ostilità verso una sorta di nuovo nemico, ovvero gli Stati Uniti. I rapporti con l'Inghilterra iniziarono, da quel momento, a basarsi principalmente su scambi di opinioni e considerazioni di vario tenore sulla rispettiva gestione politica interna o estera, nello specifico coloniale. Tali relazioni si presentarono talvolta tutt'altro che distese, in particolare, a proposito di due questioni: il possedimento di Gibilterra, la cui posizione, al confine del territorio spagnolo, e il cui controllo, nelle mani del governo britannico, ponevano i due Paesi in un rapporto di continua tensione; la guerra anglo-boera combattuta in Sudafrica a inizio Novecento, quando l'opinione pubblica spagnola tese a considerare inumane le condizioni in cui erano recluse le famiglie boere nei campi di concentramento istituiti dall'esercito inglese.

Alla scoperta dell'Inghilterra

Se, da un lato, la visione inglese della Spagna è stata ampiamente discussa, visto l'assiduo interesse dei britannici nel documentare la situazione del territorio mediante le numerose opere a noi pervenute, non è possibile sostenere lo stesso per quanto riguarda la visione inversa, in quanto «hay un vacío sobre la visión de otras culturas europeas desde la perspectiva española, especialmente durante el siglo XIX» (Nadales Ruiz 2009: 426).

È doveroso affermare che la curiosità e l'interesse nei confronti dell'Inghilterra è, in realtà, rilevabile in alcuni racconti di viaggio, scritti in un arco temporale compreso fra il 1861 e il 1944, da cinque viaggiatori spagnoli: Eugenio de Ochoa, Emilio Alcalá-Galiano y Valencia, Benito Pérez Galdós, Pío Baroja e Carmen de Burgos. Trattandosi di racconti di viaggio basati sull'esperienza diretta di ciò che gli autori hanno visto in Inghilterra, inevitabilmente essi presentano alcune tematiche in comune dovute, forse, ad affinità culturali e ideologiche. Certe differenze sono da attribuire, oltre alla distanza temporale, agli obiettivi che l'autore si è proposto: *París, Londres y Madrid* (1861) è una guida di viaggio che Eugenio Ochoa potrebbe aver voluto scrivere per schernire le convenzioni letterarie tipiche del genere e a cui si è sempre dimostrato avverso; *En Inglaterra, Portugal y España de 1856 á 1860* (1905) è un diario di viaggio che, presumibilmente, Emilio Alcalá-Galiano y Valencia scrive, su commissione del governo, per testimoniare il compimento delle sue mansioni, poiché è inviato in Inghilterra in

funzione di secondo segretario della legazione spagnola; Carmen de Burgos, in quanto giornalista, scrive *Peregrinaciones: Suiza, Dinamarca, Suecia, Noruega, Alemania, Inghilterra, Portugal* (1916) per descrivere, tramite i suoi articoli pubblicati nell'*Heraldo de Madrid*, il quadro generale dei vari Paesi europei durante la Prima Guerra mondiale. *Desde la última vuelta del camino. Final del siglo XIX y principios del XX* (1944) di Pío Baroja, *La casa de Shakespeare* (1894) e *Nuevos viajes (Memorias de un desmemoriado)*, 1915) di Benito Pérez Galdós, invece, sono tre opere la cui stesura è dovuta a un viaggio intrapreso per motivi letterari e, nello specifico, alla volontà di rendere omaggio e conoscere meglio gli scrittori inglesi: Charles Dickens, nel caso di Baroja, e William Shakespeare, nel caso di Galdós.

Per ricostruire non solo la visione della cultura inglese ma anche l'immagine collettiva dell'Inghilterra da parte dei viaggiatori spagnoli, ho deciso di seguire la differenziazione adottata da Linton in *The cultural background of personality* (1945) tra elementi materiali della cultura e comportamenti culturali espliciti:

It can be seen from the foregoing discussion of culture that the concept includes phenomena of at least three different orders: material, that is, products of industry; kinetic, that is, overt behaviour (since this necessarily involves movement); and psychological, that is, the knowledge, attitudes and values shared by the members of a society. For our present purposes the phenomena of the first two orders may be classed together as constituting the overt aspect of a culture. Those of the third order, that is, psychological phenomena, constitute the covert aspect of a culture (Linton 1947: 25).

Elementi materiali della cultura

Il tema dei mezzi di trasporto è presente in tutte le opere analizzate, probabilmente a causa del forte contrasto esistente fra lo sviluppo delle infrastrutture in Inghilterra e l'eccessiva arretratezza della Spagna. Come sostiene lo storico britannico Carr, «Spain was distinguished by the tardiness, the sporadic incidence of development. Railways, the great begetters of a progressive and unified economy, came late» (Carr 1985: 430). Fra le opere prese in esame, *París, Londres y Madrid* di Eugenio de Ochoa è quella che, più delle altre, descrive dettagliatamente i vari mezzi di trasporto utilizzati dai britannici: gli omnibus, i taxi (*cabs*), le carrozze (*hamson-cab*), i calessi e le navi. L'autore afferma però che ognuno di essi presenta tanti benefici quanti svantaggi: se da un lato le navi e gli omnibus sono piuttosto economici, dall'altro il viaggio potrebbe richiedere più tempo del dovuto, date le numerose soste previste nei tragitti; allo stesso modo, i taxi, i calessi e le carrozze sono molto più rapidi, ma il prezzo, già elevato di per sé, viene spesso incrementato da scelte personali dell'autista. Galdós è l'unico a parlare delle difficoltà che un viaggiatore potrebbe dover affrontare nel Paese: di fatto, egli sottolinea che, se da un lato non si può che ammirare l'abbondanza di reti ferroviarie, dall'altro la loro numerosità potrebbe indurre alcuni viaggiatori inesperti, come lo sono gli spagnoli, a compiere errori e sbagliare direzione.

A confermare l'idea della superiorità inglese in merito ai trasporti vi sono anche i numerosi commenti sull'espansione dei porti britannici e, in particolare, quelli londinesi. Curioso è il fatto che tutti gli autori utilizzino il sostantivo *docks* anziché il termine equivalente *muelle*: probabilmente questo si deve al fatto che i porti inglesi sembrerebbero non essere neppure paragonabili a quelli spagnoli. Questo aspetto è sottolineato nell'opera di Ochoa, il quale afferma che «si se hubiera de designar a las ciudades con nombres emblemáticos, Roma pudiera denominarse Artístópolis, la ciudad de los artistas y de los anticuarios, Londres, la de los industriales y los comerciantes, Traficópolis» (Ochoa 1861: 22).

Un ulteriore elemento che secondo i viaggiatori spagnoli rende l'Inghilterra egemone è l'efficienza riscontrabile nei servizi pubblici, soprattutto in relazione al servizio postale e municipale. Carmen de Burgos nota che ovunque

a Londra vi sono indicazioni per raggiungere i servizi pubblici principali, motivo per cui, a suo parere, «así se explica que pasen tantas gentes mirando al suelo, como si buscaran algo» (Burgos 1916: 304). L'autrice, inoltre, in quanto osservatrice particolarmente attenta alla condizione femminile, chiama in causa il servizio domestico, che contrasta *in toto* con quello spagnolo: in particolare, fa riferimento alle cameriere che lavorano presso la pensione in cui ella soggiorna a *Torrington Square*, le quali, oltre a essere estremamente ordinate, si prendono cura dei propri clienti con gentilezza.

Una tematica comune è la tradizione culinaria britannica, ritenuta da tutti gli autori poco varia e attraente per uno spagnolo, soprattutto a causa degli ingredienti principali utilizzati. È interessante sottolineare il fatto che Ochoa sostiene perfino che, in ambito culinario, gli inglesi si mostrano arretrati rispetto agli altri Paesi europei: «[Los ingleses] no han adelantado un paso desde el siglo XII acá; comen como comían sus antepasados los sajones y los normandos del tiempo de la conquista, en calidad y en cantidad» (Ochoa 1861: 252). Data la sua ampia diffusione nel Paese, gli autori commentano, inoltre, la tradizione di bere il tè nel pomeriggio: essi non criticano quella che per gli inglesi è divenuta una vera e propria istituzione, ma si limitano a notare che essa risulta indegna; i giudizi negativi riguardano principalmente i *puddings* e le salse, soprattutto quelle piccanti, utilizzate per accompagnare i pasti principali.

Grazie alle numerose descrizioni riguardanti l'aspetto fisico, è possibile delineare un'immagine omogenea degli inglesi, che vengono presentati come di bell'aspetto, con i capelli biondi, gli occhi chiari e la pelle candida. A rendere ancor più uniforme la descrizione, vi sono numerosi commenti sull'abbigliamento; a emergere è l'eleganza degli abiti, presi a modello in tutta Europa, nonostante il livello sembri impossibile da raggiungere. Alcalá-Galiano descrive, in particolar modo, gli abiti indossati durante le riunioni di carattere diplomatico o le cerimonie a cui egli stesso partecipa. In occasione dell'apertura del Parlamento, egli osserva il lusso mostrato dalla maggior parte delle persone e, in contrapposizione, la presenza di abiti semplici:

Concurrieron a esta ceremonia el Cuerpo diplomático extranjero, de uniforme en su tribuna, los Lores con manto de púrpura y arminio; sus madres, hermanas, mujeres e hijas, descotadas y de manga corta, sentadas en los escaños de la Cámara. Los miembros de la de los Comunes, que acudieron a la barra con su Presidente, llamados por el ujier de la vara negra [...] llevaban traje de calle. Las tribunas, exceptuando la de los periodistas, y la mayor parte de la galería alta, ocupadas estaban también por señoras vestidas de sociedad (Alcalá-Galiano y Valencia 1905: 15-16).

Curioso, a tal proposito, è il commento di Ochoa, che si stupisce dell'uniformità dell'abbigliamento fra le diverse classi sociali: le persone povere si vestono con gli scarti dei ricchi, mentre questi si differenziano dai poveri solo per la pulizia. Significative sono anche le considerazioni di Carmen de Burgos sull'abbigliamento femminile; in particolare, l'autrice allude all'abitudine di fare toilette e vestirsi elegantemente prima di pranzare, in presenza o meno di ospiti.

Gli aspetti culturali espliciti

I numerosi riferimenti degli autori alle tradizioni del Paese danno la possibilità di delineare un profilo culturale britannico. Uno dei temi che emerge è il carattere degli inglesi, descritti come freddi e seri, sempre corretti e sinceri negli affari, costantemente preoccupati di adempiere alle buone maniere; essi, inoltre, sono fortemente patriottici, aspetto che gli autori spagnoli ritengono talvolta eccessivo, in quanto ciò porta gli inglesi a denigrare e disprezzare le persone di diversa provenienza, soprattutto gli italiani, i tedeschi e i francesi (Baroja 1949: 770). Un altro elemento evidente è il coraggio britannico, dimostrato soprattutto in occasione dei conflitti bellici: ricordiamo che gli spagnoli hanno potuto osservare questo tratto del carattere britannico non solo *in loco*, ma

anche durante la Guerra d'Indipendenza (1808-1814), quando la presenza dell'esercito inglese è stata determinante nel risultato.

Significativi sono i commenti di Eugenio de Ochoa, che descrive i britannici come persone molto formali, che non si prodigano amorevolmente per gli ospiti, nonostante nutrano un profondo rispetto per gli altri, e di Carmen de Burgos, la quale sostiene che quella inglese sia «una raza firme y tranquila; esforzada, algo nómada, y atenta siempre a velar por su poderío y su justicia de un modo digno, serio, fundamental, después de haber pasado los períodos burrascosos» (Carmen de Burgos 1916: 286).

I cinque autori considerano l'Inghilterra come la patria delle libertà, caratteristica che essi percepiscono fin dal loro arrivo nel Paese, data la mancanza di controlli presso le dogane e sui mezzi di trasporto. Probabilmente come conseguenza di questo atteggiamento senza costrizioni, gli autori sottolineano anche l'elevato rispetto civile e la preoccupazione del popolo inglese di non arrecare disturbo agli altri, tanto che per le strade di Londra «no se grita, que no se estorba, y que así cada uno tiene su independencia» (Burgos 1916: 298). È la figura del *police-man* che contribuisce maggiormente a rendere possibile un tale rispetto dell'ordine e delle regole; egli viene descritto come il rappresentante dell'autorità e provoca stupore in tutti gli spagnoli, i quali notano la sua figura imponente, l'aspetto fisico e la sensazione di sicurezza che trasmette ai cittadini.

Un altro elemento preso in considerazione dagli autori spagnoli è il club. Tutti gli autori affermano che si tratta di un'invenzione inglese e che nonostante vi siano imitazioni in tutt'Europa, Spagna compresa, le altre nazioni hanno solamente falsato l'originale, che risulta ineguagliabile. L'espansione dei club a Londra si deve probabilmente al raggiungimento dei pieni diritti civili conseguenti ai *Reform Acts*³; i britannici, infatti, credono che essere soci di un club consenta loro di diventare parte integrante della società stessa. Di quest'istituzione, gli autori spagnoli mettono in risalto gli eccellenti e lussuosi allestimenti, i ristoranti e gli altri servizi di cui i membri possono beneficiare.

Un ulteriore elemento tipicamente britannico è il riposo domenicale. Molti autori evidenziano il contrasto fra i giorni lavorativi e la domenica; è considerato un giorno triste e malinconico, solitario, durante il quale le persone solitamente non passeggiano per le strade; tutti i negozi sono chiusi, così come i musei:

réstame recordar un rasgo muy característico de la sociedad inglesa, y es el aspecto singular que adquieren todas sus poblaciones, en especial Londres, los domingos. El puritanismo inglés ha tomado al pie de la letra el precepto del reposo dominical, y esta ciudad en tales días parece un cementerio: todas las tiendas están herméticamente cerradas, cesa casi por completo el movimiento de carruajes y de transeúntes por las calles, y ni es lícito tocar un piano ni reírse de una manera bulliciosa. El pueblo inglés, siempre de suyo muy taciturno, lo es doblemente los domingos: cada vecino de Londres se convierte por veinticuatro horas en fraile trapense o en viva imagen del Convidado de piedra (Ochoa 1861: 262-263).

Infine, ad attrarre l'attenzione del lettore sono i commenti sul sistema educativo britannico. A differenza dell'Inghilterra, Paese ritenuto come uno dei più civilizzati a livello di istruzione, la Spagna si trova in una posizione di svantaggio: nel 1860, il numero di analfabeti ruota, infatti, attorno all'ottanta per cento e ciò conferma la sua situazione di arretratezza. L'impressione degli autori spagnoli è senza dubbio positiva, tanto che considerano l'educazione britannica un modello di innovazione e modernità da dover seguire. È necessario affermare però

³ Con il termine *Reform Acts* si fa riferimento alle leggi approvate dal Parlamento nel corso del XIX secolo allo scopo di modificare il sistema di elezione dei membri della Camera dei Comuni. Nello specifico, furono emanati tre Reform Acts: il primo nel 1832, il secondo nel 1867 e il terzo nel 1885, grazie al quale si permise alle classi lavoratrici agricole di votare.

che essi si concentrano sulla situazione educativa delle classi sociali privilegiate; come dimostra lo storico Hobsbawm, fino al 1870, in Inghilterra l'insegnamento primario non è universale e le scuole pubbliche, istituite a partire dal 1840, sono principalmente destinate all'educazione dei figli degli uomini d'affari più influenti o dei membri della nobiltà (Hobsbawm 1982: 163, 79). Anche nelle scuole secondarie – *grammar school* –, la percentuale di alunni appartenenti alla classe operaia è molto ridotta, motivo per cui lo storico dichiara che «los ingleses entraron en el siglo XX y en la época de la ciencia y tecnología modernas como un pueblo patéticamente mal instruido» (Hobsbawm 1982: 163). È possibile dunque sostenere che seppur la situazione educativa inglese sia in realtà lacunosa, agli occhi dei viaggiatori spagnoli, provenienti da una realtà ancora retrograda, essa risulti sviluppata e progredita.

Considerazioni finali

I cinque racconti di viaggio, volti ad analizzare l'ottica adottata dagli spagnoli nei confronti del popolo inglese tra il XIX e il XX secolo, hanno rivelato una visione tendenzialmente omogenea. Da quanto emerso, infatti, si evince che gli autori spagnoli ammirano in particolar modo gli aspetti materiali della vita britannica: essi elogiano la modernità e il progresso delle infrastrutture, l'efficienza dei servizi pubblici e anche il servizio domestico; commenti altrettanto positivi sono rivolti all'aspetto fisico e all'abbigliamento, malgrado gli autori sottolineino un'usanza inglese, ritenuta inspiegabile, come l'uniformità vestiaria fra ricchi e poveri. L'unica critica è diretta alla tradizione culinaria britannica, considerata antiquata e insensata; in quanto al tè, si mostrano rispettosi dell'istituzione ma non possono fare a meno di considerarla una bevanda mediocre. Molta ammirazione suscita l'indole degli inglesi, insieme all'alto grado di patriottismo e di libertà. Si apprezzano, inoltre, l'importanza di appartenere a un club per divenire un membro integrante della società e il sistema educativo inglese, considerato innovativo e moderno rispetto a quello spagnolo, seppur lo storico Hobsbawm abbia dimostrato che, in realtà, esso mostra forti carenze se paragonato ad altri Paesi europei.

Tra gli aspetti peculiari dei singoli autori, un commento che contribuisce a evidenziare la differenza tra le realtà dei due Paesi è quello relativo a Londra, una metropoli sconfinata, inesistente fino a quel momento sul territorio spagnolo:

o sino, dígaseme, ¿dónde empieza, dónde acaba Londres? Una vasta extensión de terreno más o menos poblado, sin límites conocidos, sin principio ni fin, a la que unos atribuyen cincuenta millas de circuito, otros mucho más y otros mucho menos, no realiza de manera alguna la idea que los europeos nos formamos de una ciudad, o sea de un terreno circunscrito por algo, ya este algo se llame murallas, puertas, barreras o siquiera campos o monte o tierras de pan llevas. Nada de eso hay en Londres (Ochoa 1861: 243).

Un ulteriore commento è quello che Alcalá-Galiano y Valencia e Galdós scrivono in relazione al sistema politico britannico; probabilmente a causa dei personali trascorsi politici, essi esprimono un apprezzamento particolare nei confronti del sistema bipartitico: «el sistema político inglés [...] es admiración y debiera ser ejemplo de todo el mundo» (Galdós 2020: 143).

La visione di insieme degli autori spagnoli, dunque, si mostra estremamente positiva, sebbene essi non si esimano dal criticare alcuni aspetti: la nebbia, che rende difficile apprezzare e godere *in toto* le bellezze dell'Inghilterra; il contrasto inspiegabile fra ricchezza e miseria; l'importanza e la necessità di conoscere la lingua inglese per poter comunicare coi britannici, probabilmente perché questi ultimi nutrono una sorta di avversione nei confronti delle altre culture oltre a un elevato orgoglio nazionale.

Risulta importante sottolineare che, a mio avviso, emerge una radicata convinzione da parte degli autori spagnoli che l'emulazione del modello britannico potrebbe portare a migliorare quegli aspetti che in Spagna risultano essere ancora arretrati. Ciononostante, ritengo che gli scrittori reputino l'estrema operosità inglese come un'arma a doppio taglio: la concentrazione sul lavoro, sulla produttività e sul progresso porta gli uomini alla diffidenza e alla difficoltà nello stringere relazioni che esulino dal mero interesse mercantile. Potrebbe esserne una dimostrazione la tristezza e la malinconia provata durante la domenica, giorno in cui i britannici, al riparo dalla frenesia dei giorni lavorativi, avvertono ciò che Baroja sostiene essere la malattia di Londra, ovvero «el aburrimento» (Baroja 1949: 782). Dietro questa valutazione però si nasconde, ancora una volta, un plauso: la laboriosità spinge l'uomo a rifugiarsi nella vita domestica e nelle comodità, descritte nelle opere con l'utilizzo del forestierismo *comfort*: «en ninguna parte se entiende el bienestar interior como en Inglaterra. La palabra inglesa (*comfort*) con que se expresa ese perfecto bienestar, no tiene equivalente en ningún país, y no es extraño, porque en ninguno existe la cosa con que ella se representa» (Ochoa 1861: 252).

Attraverso il percorso che ho tracciato si evince come il rapporto odio-amore fra le due nazioni sia effettivamente, fin dalla fine del XV secolo, una costante: nonostante prevalga una sorta di atteggiamento reverenziale verso un Paese che ha raggiunto un indubitabile grado di progresso in diversi ambiti, non solo a livello tecnico, ma anche nella vita sociale, a mio avviso, le critiche, seppur in quantità ridotta, sono principalmente dovute al tradizionale attrito fra i due Paesi nonché a un certo senso di inferiorità degli spagnoli, consapevoli di vivere in una realtà retrograda rispetto a quella britannica. Da tutto questo emerge come lo scopo dei viaggi effettuati in Inghilterra fra il diciannovesimo e ventesimo secolo dagli spagnoli sia valso a rigenerare il proprio Paese d'origine oltreché a comprendere la propria identità (Sánchez García 2016: 325).

Bibliografia

ARMARIO SÁNCHEZ Fernando (1984), *Las Relaciones Entre España Y Gran Bretaña Durante La Regencia De Espartero* (1840-1843), «Cuadernos De Historia Moderna Y Contemporánea», vol. 5, Madrid, Ed. Univ. Compl.

ALCALÁ-GALIANO Y VALENCIA Emilio (1905), *En Inglaterra, Portugal y España de 1856 á 1860*, Madrid, Impr. de Fortanet.

BAROJA NESSI Pío (1949), *Memorias. Desde la última vuelta del camino. Final del siglo XIX y principios del XX*, in Baroja Nessi, Pío, *Obras Completas*. Vol. VII, Madrid, Biblioteca Nueva.

BURGOS SEGUÍ Carmen DE (1916), *Peregrinaciones. Suiza, Dinamarca, Suecia, Noruega, Inglaterra, Portugal*, Madrid, Imprenta de Alrededor del Mundo.

CAPRA Carlo (2004), *Storia moderna (1492-1848)*, Firenze, Le Monnier Università.

CARR Raymond (1985), *Spain 1808-1975*, Oxford, Clarendon Press Oxford.

HOBBSAWM Eric John Ernest (1982), *Industria e Imperio. Una historia económica de Gran Bretaña desde 1750*, traduzione di G. Pontón, Barcelona, Ariel.

LINTON Ralph (1947), *The cultural background of personality*, London, Kegan Paul and Co, LTD.

LLORENS Vicente (1968), *Liberales y románticos – una emigración española en Inglaterra 1823-1834*, Madrid, II ed., Castalia.

NADALES RUIZ Marta (2009), *Publicaciones de viajeros españoles a Reino Unido: Documentos para definir la identidad inglesa*, «Boletín de ANABAD», vol. LIX, p. 425-436.

OCHOA Eugenio DE (1861), *París, Londres y Madrid*, París, Baudry.

PÉREZ GALDÓS Benito (2007), *La casa de Shakespeare*, Madrid, Rey Lear.

— (2020), *Memorias de un desmemoriado*, prólogo de Gabriel Neila, Biblioteca de la Memoria, Serie Menor n.91, Sevilla, Renacimiento.

PUJANTE Ángel-Louis e CAMPILLO Laura (2007), *Shakespeare en España: Textos 1764-1916*,

Granada: Universidad de Granada-Murcia, Universidad de Murcia.

SÁNCHEZ GARCÍA Raquel (2016), *Españoles por Europa: los escritores isabelinos y la modernidad*, «Cuadernos De Historia Contemporánea», n. 38, p. 323-33.

Leichte Sprache und Standardsprache im Vergleich von Textpaaren

Giulia Milani

giulia.milani@live.it

ABSTRACT This article investigates *Leichte Sprache*, a recent but increasingly important simplified linguistic variety of German. Complex texts, taken especially from several technical fields (such as politics, medicine, administration etc.), are conveyed by using strategies of simplification. *Leichte Sprache* is mainly – but not exclusively – addressed to people with reading and learning difficulties, so as to give them access to texts which, due to their complexity, would otherwise be difficult to understand. This paper underlines the social, political and cultural role of this simplified variety of German, through which an active and conscious participation of primary addressees in society is achieved. Moreover, this work explores the linguistic features that, identifiable at the lexical, syntactic and structural levels, make a *Leichte-Sprache-Text* recognizable and different from a *Standardtext*. In order to fulfil this aim, a linguistic analysis of two pairs of text-types is carried out, so as to highlight the differences between the source text in standard German and its corresponding simplified form (*Übertragung*). In the last section, some problematic issues of *Leichte Sprache* are also taken into consideration.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Marianne Hepp, docente di [Lingua tedesca](#).

PAROLE-CHIAVE: Leichte Sprache, sprachliche Vereinfachung, erhöhte Verständlichkeit, Inklusion, linguistische Textanalyse, Textpaare, Leichte-Sprache-Texte, Standardtexte.

Leichte Sprache als linguistisches und gesellschaftliches Phänomen

Wenn Menschen mit Lern- und Leseschwierigkeiten einem schriftlichen Text gegenüberstehen, kann dies unter Umständen bestimmte Schwierigkeiten mit sich führen. Gerade in solchen oder anderen Situationen hilft die Leichte Sprache. Die wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen im Translation & Cognition (TRA&CO) Center der Johannes Gutenberg-Universität Mainz Anne-Kathrin Gros, Silke Gutermuth und Katharina Oster definieren dieses relativ junge, aber zunehmend bedeutende sprachliche Konzept folgendermaßen:

Bei der Leichten Sprache handelt es sich um eine verständlichkeitsoptimierte Reduktionsvarietät des Deutschen, deren systematische Reduktion in den Bereichen Wortschatz, Satzbau und Weltwissen Rezipienten mit Kommunikationsbarrieren den Zugriff auf Inhalte standard- und fachsprachlicher Texte ermöglicht, die sonst zum größten Teil unzugänglich für sie blieben (Gros et al. 2021: 8).

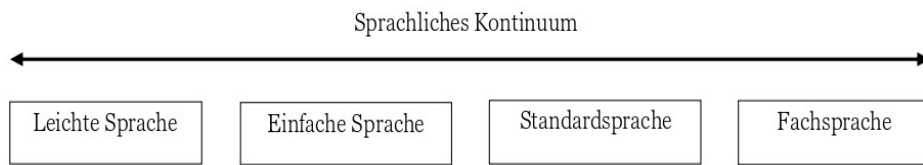


Abb. 1: Einordnung Leichter Sprache in einem Kontinuum der sprachlichen Komplexität (Gros et al. 2021: 9).

Leichte Sprache als Konstrukt basiert konzeptuell auf erhöhter Verständlichkeit: Ihre erste Zielsetzung besteht darin, den Inhalt eines Textes verständlich zu machen, insbesondere für Menschen mit Leseinschränkungen. Komplexe Texte aus unterschiedlichen fachsprachlichen Bereichen (Politik, Medizin, Verwaltung, Justiz usw.) werden für eine schneller zugängliche Rezeption durch den Schlüssel der sprachlichen Vereinfachung vermittelt. Die Leichte Sprache ist nicht nur ein sprachliches Konzept, sondern auch ein soziales und gesellschaftliches Phänomen, denn sie ermöglicht die Einbeziehung und Teilhabe von Menschen, die zuvor von der Gesellschaft und vom politischen Leben teilweise ausgeschlossen waren, weil sie Schwierigkeiten vor allem beim Lesen und Verstehen von Standardtexten hatten.

Die Leichte Sprache dient vor allem der Überwindung von Kommunikationsbarrieren unterschiedlichster Art. Dazu gehören folgende Hindernisse (Gros et al. 2021: 9; Schubert 2016; Rink 2020): Kognitions-, Sprach-, Kultur-, Fach(sprachen)-, Medien-, Motorik-, Wahrnehmungsbarrieren. Sie alle können Begrenzungen für die Textrezeption darstellen. In dieser Vermittlungs- und Brückenfunktion gilt Leichte Sprache als ein Instrument gleichberechtigter informationeller und kommunikativer Teilhabe, denn ein «Leichte-Sprache-Text» (Bredel & Maaß 2016: 9) errichtet eine Brücke zwischen den Rezipienten/-innen und dem schwierigen Text (Gros et al. 2021: 10), der aus dem Bereich der Fachsprachen und weiteren Varietäten, aber nicht weniger auch aus demjenigen der Alltagssprache und Standardsprache stammen kann. Durch das Umformulieren von unterschiedlichsten Texten und Textsorten in Leichte Sprache sollen alle Sprachteilhaber inkludiert werden und aktiv am Gesellschaftsleben teilnehmen können. Deshalb bildet die entsprechende Umsetzung eine gesellschaftlich wichtige Sprachvarietät, die weiterhin als innovativ gilt, dabei aber ständig zunimmt und stets auch qualitativ weiterentwickelt werden muss.

Die Leichte Sprache ist eine wichtige Brücke für die Alltagsbewältigung sowohl für Menschen mit Lern- und Leseschwierigkeiten (wie Legasthenie, Aphasie, Demenz) als auch für Menschen, die in ihrem Alltagsleben wenig Zugang zu Fach- und Wissenschaftstexten haben. Zu Letzteren gehören nicht nur Migrantinnen/-innen, die ihre Zielsprache noch ausbauen möchten, vielmehr durchaus auch Muttersprachler/-innen. Die Zielgruppe von Leichter Sprache ist damit sehr heterogen. Nach Bredel und Maaß (2016: 29) können die Adressaten/-innen der Leichten Sprache in drei Gruppen aufgeteilt werden: die primären Adressaten, die sekundären Adressaten und die Mittler/-innen. Zur Gruppe der primären Adressaten gehören diejenigen, die eine Leseinschränkung haben: Personen mit kognitiver Beeinträchtigung, mit Lernschwierigkeiten, mit Kommunikationseinschränkungen, mit Demenz, Legasthenie, Aphasie, mit Gehörlosigkeit; funktionale Analphabeten/-innen. Die sekundären Adressaten sind Personen, die von diesen Beeinträchtigungen nicht betroffen sind, aber aus weiteren Gründen, unter denen auch der schwächere Bildungshintergrund zu nennen ist, den Ausgangstext zu schwierig finden und in die Varietät der Leichten Sprache wechseln, falls entsprechende Texte vorhanden sind. Die Mittlerfunktion üben Experten/-innen in bestimmten Berufsfeldern (Medizin, Verwaltung, Justiz) aus, die in einer kommunikativen Situation eine Beziehung mit einem primären Adressaten haben (Bredel & Maaß 2016: 42).

Leichte Sprache sollte nicht als ein Stigma betrachtet werden, sondern als ein wirksames Mittel der Kommunikation. Sprache kann ein Hindernis in der alltäglichen Kommunikation darstellen, wenn sie unnötig kompliziert ist: Man denke nur an Unterlagen im Rahmen der Verwaltung, der Medizin und der Justiz, geschrieben mit langen Sätzen und komplizierter Syntax, die selbst für Muttersprachler schwierig sind. Textsortenexemplare aus diesen und weiteren Bereichen werden durch Leichte Sprache verständlicher und zugänglicher gemacht. Daher schlage ich vor, dieses besondere Phänomen nicht negativierend als Reduktionsvarietät, sondern neutral als Sprachvarietät zu bezeichnen.

Entstehung und Verbreitung der Leichten Sprache

Leichte Sprache als Konzept erscheint zwar gegenwärtig in Deutschland als zunehmend verbreitet, ist aber keine deutsche Erfindung. Sie stammt vielmehr aus den USA¹, wo aus den ersten Bemühungen um Chancengleichheit für Personen mit Lernschwierigkeiten oder kognitiven Einschränkungen in den 1960er Jahren die 1974 in Oregon gegründete Organisation *People First* entstand, welche verständliche Texte, geschrieben in *Plain English*, forderte (Bredel & Maaß 2016: 13).

In den neunziger Jahren kam diese Idee nach Deutschland und 2001 wurde der Verein *Mensch zuerst – Netzwerk People First Deutschland*, eine Selbstvertretergruppe von und für Menschen mit Lernschwierigkeiten, gegründet². 2008 veröffentlichte *Mensch zuerst* ein Wörterbuch zur Leichten Sprache. In Deutschland wurden außerdem rechtliche Grundlagen für die Leichte Sprache im Jahr 1994 festgelegt, indem ein wichtiger Zusatz in das *Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland* kam: «Niemand darf wegen seiner Behinderung benachteiligt werden»³. Durch diesen Zusatz wurde die Anwendung von Leichter Sprache, die zur Überwindung von Kommunikationsbarrieren dient, legitimiert (Gros et al. 2021: 13).

Auf europäischer Ebene entwickelte 1998 *Inclusion Europe* (früher Europäische Vereinigung der ILSMH, d.h. *International League of Societies for Persons with Mental Handicaps*) das erste Regelwerk zur Leichten Sprache, gerichtet an Menschen mit kognitiven Schwierigkeiten (Edler 2014: 2).

Seit 2006 entstand in Deutschland das *Netzwerk Leichte Sprache* (ab hier *Netzwerk*), ein Verein, in dem Sozialarbeiter/-innen und Menschen mit Lernschwierigkeiten als Textprüfer zusammenarbeiten, um einen Text in Leichter Sprache zu verfassen. Nur die letzteren können feststellen, ob ein Text verständlich ist. Das *Netzwerk* hat das Konzept der Leichten Sprache verbreitet, und zwar bis zu dem Punkt, dass Leichte Sprache in der Barrierefreie-Informationstechnik-Verordnung 2.0 von 2011 und im Behindertengleichstellungsgesetz von 2016 fixiert wurde (Bredel & Maaß 2016: 13-14).

Im Jahr 2009 veröffentlichte das *Netzwerk* ein Regelwerk für Leichte Sprache, das auf seiner offiziellen Website (<<https://www.leichte-sprache.org/>>) aufgerufen werden kann. Wenn ein Text mit den Leichte-Sprache-Regeln konform ist, wird er durch ein Prüfsiegel „Leichte Sprache - wissenschaftlich geprüft“ zertifiziert:

¹ Geschichte der Leichten Sprache: <<https://www.leichte-sprache.org/der-verein/die-geschichte/>>.

² Offizielle Website *Mensch zuerst*: <<http://www.menschzuerst.de/pages/startseite.php>>.

³ Artikel 3, *Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland*, Zusatz 1994.



Abb. 2: Prüfsiegel „Leichte Sprache - wissenschaftlich geprüft“⁴

Ein Text gilt als ein Leichte-Sprache-Text, wenn er diese Regeln, bzw. diese sprachlichen Eigenschaften aufweist und von Menschen mit Lern- und Leseschwierigkeiten bei der Textprüfung verstanden wird. Um Leichte-Sprache-Texte zu kennzeichnen, hat *Inclusion Europe* ein europäisches Logo geschaffen:



Abb. 3: Europäisches Logo für Leichtes Lesen von *Inclusion Europe*⁵

Leichte Sprache gewinnt eine Partizipationsfunktion (Bredel & Maaß 2016: 10): Ziel ist es, den Inhalt eines Textes verständlich zu machen, damit die gesellschaftliche Teilhabe und die gleichberechtigte Partizipation aller Menschen ermöglicht werden.

Das Äquivalenz für Leichte Sprache in Italien

Durch die Anforderungen der Leichten Sprache weisen ihre Texte auf struktureller Ebene ein bestimmtes Layout auf und sind durch eine gut lesbare Schriftart gekennzeichnet. Auf sprachlicher Ebene werden kurze Sätze, leicht

⁴ Prüfsiegel „Leichte Sprache - wissenschaftlich geprüft“ der Forschungsstelle Universität Hildesheim: <<https://www.uni-hildesheim.de/leichtesprache/forschung-und-projekte/pruefsiegel/>>.

⁵ Europäisches Logo für Leichtes Lesen von *Inclusion Europe*: <<https://www.inclusion-europe.eu/easy-to-read/>>.

verständliche Wörter, viele Erklärungen bevorzugt. Die textpragmatische Ebene enthält u.a. die direkte Anrede für einen höheren Einbezug der Rezipienten.

Texte in Leichter Sprache unterscheiden sich von Standardtexten durch Reduktionen (Strategie der Beschränkung) und Additionen (Strategie der Erweiterung). Reduktion und Additionen dienen dazu, das Verstehen auf Konzept-, Wort-, Satz-, Textebene (Bredel & Maaß 2016: 154-155) zu erhöhen. Die Reduktion der grammatischen Mittel (der Verzicht auf Pronomen, auf Fach- und Fremdwörter, die Beschränkung bei den Zeitformen und Satzarten), die Weglassung von zusätzlichen Informationen führen einerseits zu einer reinen Einzelsatzstruktur der Leichte-Sprache-Texte. Andererseits werden Wörtererklärungen, Paraphrasierungen, Bilder, Beispiele als Additionsverfahren (Bredel & Maaß 2016: 155-157) betrachtet, weshalb der Zieltext in Leichter Sprache normalerweise länger als der Ausgangstext ist.

Für Gros et al. (2021: 8) handelt es sich bei Leichte-Sprache-Texten um «[...] eine systematische Reduktion [...]», die in den Bereichen Wortschatz durch die Vermeidung von Fachwörtern, Fremdwörtern, kohäsiven Mitteln (wie Synonymen, Hyperonymen, Hyponymen, Pronomen), Metaphern, Redewendungen erfolgt, begleitet im Bereich Satzbau durch den Verzicht auf komplexe Mittelfelder.

Komplexe Texte aus unterschiedlichen fachsprachlichen Bereichen werden für eine bessere Rezeption in Leichte Sprache übertragen. Als Resultat werden Texte verfasst, die als «Übertragungen»⁶ bezeichnet werden können. Unter dem lexikalischen Eintrag „übertragen“ im *Duden Onlinewörterbuch*⁷ findet man: «Einen [literarischen] Text schriftlich so übersetzen, dass er auch in der Übersetzung eine gültige sprachliche Gestalt hat». Oft werden die Begriffe „Übertragung“ und „Übersetzung“ als Synonyme verwendet, wobei aber ein wesentlicher Unterschied besteht. Koller (2011: 9) versteht unter dem Begriff „Übersetzung“ folgendes:

Das Resultat einer sprachlich-textuellen Operation, die von einem AS-Text [ausgangssprachlichen Text] zu einem ZS-Text [zielsprachlichen Text] führt, wobei zwischen ZS-Text und AS-Text eine Übersetzungs- (oder Äquivalenz-) Relation hergestellt wird.

Bei Leichte-Sprache-Texten handelt es sich nicht um Übersetzungen, da weder in eine andere Sprache übersetzt wird noch eine lückenfreie Äquivalenz zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext aufgebaut wird (Nüssli 2018: 25). Aus diesen Gründen scheint der Begriff „Übertragung“ für diese Varietät am besten geeignet.

Wie eingangs dargestellt, erlebt die Leichte Sprache heute eine zunehmende Erfolgsgeschichte, wobei in erster Linie gesellschaftlich relevante Informationen über Politik, Verwaltung, Justiz und Medizin vermittelt werden. Mein Blick war bisher auf Deutschland gerichtet, da ich im folgenden empirischen Teil deutschsprachige Texte betrachten werde. Zuvor aber soll vermerkt werden, dass auch in Italien eine ähnliche Tendenz festzustellen ist, die in der sogenannten *riscrittura* vorliegt.

Schon im März 1958 wurde in Rom die Organisation *Anffas Onlus* von einer Gruppe von Eltern von Kindern mit kognitiven Einschränkungen gegründet. Die Arbeit von *Anffas* blieb in den letzten 60 Jahren konstant: Sie umfasst Bemühungen um die Anerkennung der Rechte von Menschen mit kognitiver Beeinträchtigung und ihrer Familien und wird dabei eingerahmt von öffentlichen Veranstaltungen zum Zweck der Visibilität und von Unterschriftensammlungen für ihre Zielsetzungen, darunter auch für Gesetzesvorschläge. *Anffas* nahm zusammen

⁶ Leichte-Sprache-Texte als Übertragungen: <<https://www.bundesfachstelle-barrierefreiheit.de/DE/Praxishilfen/Information-und-Kommunikation/Leichte-Sprache/leichte-sprachenode.html>>.

⁷ Eintrag "übertragen" im *Duden Onlinewörterbuch*: <<https://www.duden.de/rechtschreibung/uebertragengebraucht>>.

mit *Inclusion Europe* an dem *Pathways 2-Projekt* teil, das am 31. Oktober 2013 endete. Dadurch hat *Anffas* vielen Menschen die leicht lesbare italienische Sprache und das lebenslange Lernen nahegebracht⁸.

Die Zielsetzungen von *Anffas* sind denjenigen von *Netzwerk* sehr ähnlich: Es sollen vor allem Texte aus dem Bereich der Fachsprachen, der Jurisprudenz und Verwaltung vermittelt werden, die für eine gesellschaftliche Inklusion besonders wichtig sind. Die Rechtssprache des Italienischen, zusammen mit der Fachkommunikation der Bürokratie und der Verwaltung, hat – wie in allen Sprachkulturen – sämtliche Zugehörige zur Gesellschaft als potenzielle Adressaten. Dessen ungeachtet weisen gerade Texte aus diesen wichtigen Bereichen einen besonders komplexen Stil auf, der das Textverständnis behindern kann (Palermo 2015: 215). Nominalisierung, Deagentivierung, unpersönliche Ausdrücke, die in der wissenschaftlichen Kommunikation der Eindeutigkeit und der Sachlichkeit dienen, nehmen in der Fachsprache der Bürokratie und in der Rechtssprache oft den Charakter einer unnahbaren Abstraktionsebene an. Aus diesem Grund wird die Fachsprache der Bürokratie und der Verwaltung von Italo Calvino in einem Artikel in der Tageszeitung *Il giorno* im Jahr 1965 als «antilingua» beschrieben (Palermo 2015: 215). Diese Angelegenheit hat zum Nachdenken über das Umschreiben bürokratischer Texte angeregt und zur Erschaffung der praktischen Leitlinien für die *riscrittura* geführt, die Ähnlichkeiten mit denen der Leichten Sprache finden.

Die Forderungen auf Vereinfachung der Sprache der Verwaltung und der Bürokratie wurden ab 90er Jahren angenommen und führten zum *Codice di stile delle comunicazioni scritte ad uso delle amministrazioni pubbliche*, der vom damaligen Minister für den öffentlichen Dienst Sabino Cassese gefordert und 1994 veröffentlicht wurde (Palermo 2015: 216). Dieser Band enthält praktische Leitlinien und Unterlagen unterschiedlicher Art (Bekanntmachungen, Formulare, Rundschreiben usw.) mit den entsprechenden Umschreibungsbeispielen, die im Namen der Vereinfachung und Zugänglichkeit des Textes verfasst wurden (Palermo 2015: 216). *Il Codice di stile* stellt einen Versuch dar, die allgemeinen Grundregeln zu definieren, die von denjenigen befolgt werden sollten, die in der Verwaltung und im bürokratischen Umfeld arbeiten. Ziel ist es nicht, zum guten Stil zu führen, sondern Unterlagen zu verfassen, die für alle verständlich, transparent und zugänglich sind⁹, genau wie die Leichte Sprache. Um das zu erreichen, wird der Ausgangstext sprachlich und strukturell vereinfacht.

Zu den oben erwähnten Leitlinien des Umschreibens gehören die folgenden Strategien: Eine logische Reihenfolge bei der Informationsverteilung wird bevorzugt; die primären und sekundären Informationen werden durch sprachliche und grafisch-typografische Mittel hervorgehoben; auf der lexikalischen Ebene werden Wörter verwendet, die dem Grundwortschatz angehören, folglich werden archaische, veraltete und damit kaum verständliche Begriffe vermieden; Fachwörter können verbleiben, werden in diesem Fall aber durch Paraphrasierung erklärt. Die Syntaxebene bevorzugt kurze Sätze (nicht länger als 20-25 Wörter) und spärlich verwendete Nebensätze, was durch koordinierende Konjunktionen erreicht werden kann¹⁰. Anstelle von Nominalisierungen und komplexen nominalen Blockbildungen wird ein verbaler Stil bevorzugt; das Passiv und unpersönliche Formen werden vermieden. Auch die *riscrittura*, wie die Leichte Sprache, ist durch eine bestimmte visuelle Gestaltung gekennzeichnet: Der Fließtext wird in Kapitel, Absätze und Unterabsätze gegliedert; die gewählte Schriftart

⁸ Offizielle Website *Anffas Onlus*: <<http://www.anffas.net/it/chi-siamo/la-nostra-storia/>>; <<http://www.anffas.net/it/progetti-e-campagne/progetti-conclusi/pathways-2/>>.

⁹ Presidenza del Consiglio dei Ministri - Dipartimento per la funzione pubblica (1994), *Codice di stile delle comunicazioni scritte ad uso delle amministrazioni pubbliche. Proposta e materiali di studio*, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello Stato, S. 25, 37 (ab hier *Il Codice di stile*).

¹⁰ *Il Codice di stile*, S. 30.

sollte eine hohe Lesbarkeit aufweisen; es bedeutet, dass serifenlose Schriftarten empfohlen werden; außerdem kommen Aufzählungszeichen und nummerierte Listen hinzu, um das Textverständnis zu erhöhen¹¹.

Das Umschreiben von Texten aus den verwaltungsmäßigen und bürokratischen Bereichen ist nicht nur ein sprachliches, sondern auch ein ethisches und zivilgesellschaftliches Problem: Tatsächlich gewinnt die *riscrittura*, genau wie die Leichte Sprache in Deutschland, eine Partizipations- und eine Brückenfunktion, weil den Inhalt eines Fachtextes verständlich und zugänglich gemacht wird, damit die Einbeziehung und die gesellschaftliche Teilhabe aller Menschen ermöglicht werden.

Eine empirische Analyse von zwei ausgewählten Textsorten in Leichter Sprache

Nach dem vergleichenden Blick auf die italienische *riscrittura* gilt nun mein Augenmerk wieder den deutschsprachigen Texten. In der Bachelorarbeit, die diesem Artikel zugrunde liegt, habe ich mich mit einem kleinen, aber repräsentativen Korpus befasst. Daraus treffe ich die Auswahl von zwei Textsorten, und zwar dem Behördenbrief aus dem Bereich der Alltagstexte, und dem Märchen, das den literarischen Gattungen angehört. Zwei Textpaare werden betrachtet, indem jeweils das Exemplar in Standardsprache (als Ausgangstext) und der entsprechende Leichte-Sprache-Zieltext analysiert werden. Die linguistische Analyse, die hier ausgeführt wird, fokussiert auf die sprachlich-strukturelle Ebene (Lexik, Syntax und Textstruktur), um die Unterschiede zwischen dem Text in Standardsprache und dem entsprechenden Leichte-Sprache-Text herauszuarbeiten. Die linguistische Textanalyse wird anhand der folgenden beiden Textpaare ausgeführt¹²:

A.1 Behördenbrief in Standardsprache

A.2 Behördenbrief in Leichter Sprache

L.1 Das Grimm'sche Märchen *Frau Holle* in Standardsprache

L.2 Die Märchenwiedergabe in Leichter Sprache.

¹¹ *Il Codice di stile*, S. 31, 35.

¹² Die von jetzt an verwendeten Abkürzungen sind: „A“ für Alltagstext, „L“ für literarischen Text; „1“ für Standardsprache/Ausgangstext, „2“ für Leichte Sprache/Zieltext. Die Layout-Einteilung entspricht dem Original.

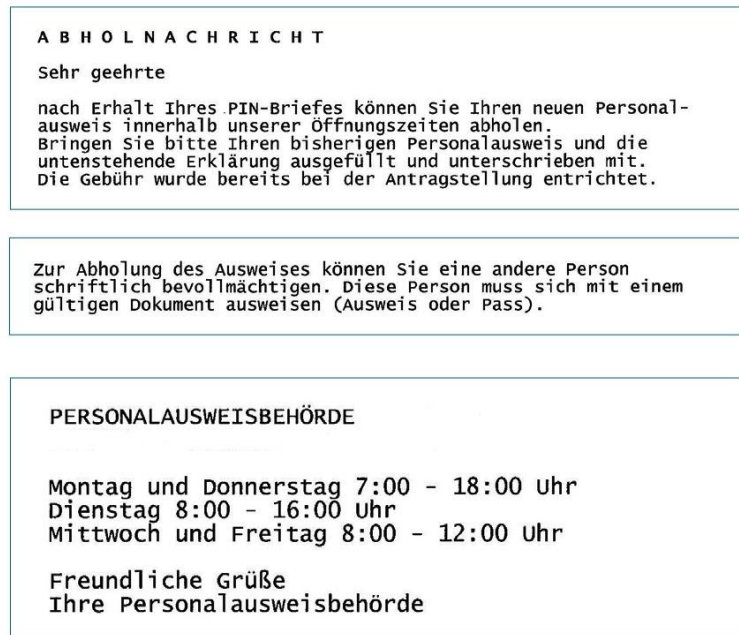


Abb. 4: A.1 Behördenbrief in Standardsprache

Abhol-nachricht

Sehr geehrte Frau...
Sehr geehrter Herr...

Sie bekommen von uns einen Brief.
In dem Brief ist eine PIN.
PIN bedeutet
persönliche Identifikations-nummer.

Eine PIN ist eine Geheim-zahl.

Zum Beispiel:
• 1234

Mit dem Brief
und der PIN können Sie
Ihren neuen Ausweis bei uns abholen.

Um den Ausweis abzuholen brauchen Sie:

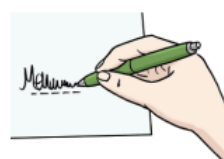
- Den Ausweis den Sie gerade haben.
- Die Erklärung unten auf diesem Brief.
- Die Erklärung müssen Sie ausfüllen und unterschreiben.

Den Ausweis haben Sie schon bezahlt.
Sie brauchen für den Ausweis
kein Geld mehr mitbringen.

Wenn Sie keine Zeit haben,
kann auch eine andere Person
für Sie den Ausweis abholen.

Die Person muss von Ihnen
eine Erlaubnis dafür bekommen.
Die Person muss einen Ausweis
mitbringen.

Sie müssen die Erlaubnis aufschreiben.
Sie müssen die Erlaubnis unterschreiben.



Dort können Sie ihren Ausweis abholen:
Personal-ausweis-behörde

Wir haben geöffnet:

Montag:
7:00 Uhr bis 18:00 Uhr

Dienstag:
8:00 Uhr bis 16:00 Uhr

Mittwoch:
8:00 Uhr bis 12:00 Uhr

Donnerstag:
7:00 Uhr bis 18:00 Uhr

Freitag:
8:00 Uhr bis 12:00 Uhr

Freundliche Grüße
Ihre Personal-ausweis-behörde



Abb. 5: A.2 Behördenbrief in Leichter Sprache

Frau Holle



Eine Witwe hatte zwei Töchter, davon war die eine schön und fleißig, die andere häßlich und faul. Sie hatte aber die häßliche und faule, weil sie ihre rechte Tochter war, viel lieber, und die andere mußte alle Arbeit tun und der Aschenputtel im Hause sein. Das arme Mädchen mußte sich täglich auf die große Straße bei einem Brunnen setzen und mußte so viel spinnen, daß ihm das Blut aus den Fingern sprang. Nun trug es sich zu, daß die Spule einmal ganz blutig war, da bückte es sich damit in den Brunnen und wollte sie abwaschen; sie sprang ihm aber aus der Hand und fiel hinab. Es weinte, lief zur Stiefmutter und erzählte ihr das Unglück. Sie schalt es aber so heftig und war so unbarmherzig, daß sie sprach: »Hast du die Spule hinunterfallen lassen, so hol sie auch wieder herauf.« Da ging das Mädchen zu dem Brunnen zurück und wußte nicht, was es anfangen sollte; und in seiner Herzensangst sprang es in den Brunnen hinein, um die Spule zu holen. Es verlor die Besinnung, und als es erwachte und wieder zu sich selber kam, war es auf einer schönen Wiese, wo die Sonne schien und vieltausend Blumen standen. Auf dieser Wiese ging es fort und kam zu einem Backofen, der war voller Brot; das Brot aber rief: »Ach, zieh mich raus, zieh mich raus, sonst verbrenn ich: ich bin schon längst ausgebacken.« Da trat es herzu und holte mit dem Brotschieber alles nacheinander heraus. Danach ging es weiter und kam zu

Abb. 6: L.1 Das Grimm'sche Märchen *Frau Holle* in Standardsprache, Incipit

Frau Holle

Es war einmal: So fangen Märchen an.
Ein Märchen ist eine sehr alte Geschichte.
Dieses Märchen heißt: Frau Holle.
Das Märchen geht so:

Eine Frau hat 2 Töchter.
Die eine Tochter ist schön.
Und fleißig.
Aber die andere Tochter ist hässlich.
Und faul.
Beide Töchter heißen Marie.



Eine Frau hat 2 Töchter. Beide Töchter heißen Marie.

Die Frau hat aber die faule Marie viel lieber.
Die faule Marie ist nämlich ihr eigenes Kind.
Die fleißige Marie hat eine andere Mutter.
Die Mutter von der fleißigen Marie ist aber schon gestorben.
Die Frau ist also nur die Stief-mutter von der fleißigen Marie.

Die Frau hat die faule Marie viel lieber.
Deshalb muss die fleißige Marie die ganze Arbeit allein machen:
Jeden Tag muss die fleißige Marie am Brunnen sitzen.
Und mit einem Spinn-rad Wolle zu einem Faden machen.
Die fleißige Marie wickelt den Faden auf eine **Spule**.
Das ist eine sehr anstrengende Arbeit.
Aber die fleißige Marie muss diese anstrengende Arbeit trotzdem jeden Tag machen.
So will es die Stief-mutter.

Abb. 7: L.2 Die Märchenwiedergabe in Leichter Sprache, Incipit

Da bestimmte sprachliche Entscheidungen getroffen werden, um Leichte-Sprache-Texte zu verfassen, werden nun die Hauptmerkmale der Leichten Sprache, die auf den lexikalischen, syntaktischen, strukturellen Ebenen erkennbar sind, dargestellt.

In Bezug auf die Lexik ist zu beobachten, dass als schwierig betrachtete Wörter¹³ und Fachwörter, die in der Standardsprache vorkommen, in Leichter Sprache bevorzugt vermieden und durch einfache und kurze Wörter ersetzt werden sollen. Ein Beispiel: Statt der Verwendung des Fachwortes des Verwaltungsbereichs *Gebühr* in A.1 in dem Satz «Die Gebühr wurde bereits bei der Antragstellung entrichtet», wird der gleiche Informationsgehalt in A.2 durch das Verb *bezahlen* und das einfachere und zugängliche Wort *Geld* übertragen «Den Ausweis haben Sie schon bezahlt. Sie brauchen für den Ausweis kein Geld mehr mitbringen»¹⁴.

Um das Verständnis und die Textrezeption zu erleichtern, werden Komposita als komplexe Wörter durch Mediopunkt oder Bindestrich segmentiert, die jeweils als «Hilfsmittel zur Leseerleichterung» (Rüber 2021: 48) gelten. Auf diese Weise werden Komposita visuell sofort erkennbar. In A.2 und L.2 wird der Mediopunkt verwendet, wie z.B. *Identifikations-nummer*, *Spinn-rad*.

Ein weiteres Wortbildungsverfahren neben der Komposition ist die Kurzwortbildung, mit der man sich auf die Bildung eines Wortes durch Kürzung einer längeren Vollform bezieht. Kurzwörter fungieren hauptsächlich als ökonomische Varianten ihrer Vollformen, sie haben ein Genus und werden flektiert (Duden 2005⁷: 741). Um Kurzwörter zu verstehen, muss man die Bedeutung der jeweiligen Vollform kennen oder das Kurzwort als selbstständige lexikalische Einheit gelernt haben (Duden 2005⁷: 742). Zu Gunsten der hohen Verständlichkeit werden Kurzwörter in Leichte-Sprache-Texten nur verwendet, wenn sie weit verbreitet und daher bekannt sind. Andernfalls wird empfohlen, sie in den entsprechenden Vollformen zu schreiben (Netzwerk 2009: 7). In A.2 kommt ein Kurzwort vor, *PIN*, das durch die entsprechende Vollform erklärt wird, und zunächst wird ein Beispiel hinzugefügt, um das Kurzwort zu verdeutlichen:

PIN bedeutet
persönliche Identifikations-nummer.
Eine PIN ist eine Geheim-zahl.
Zum Beispiel:
• 1234

Was die Lexik im Bereich der Kohäsion betrifft, stellt die Bevorzugung von identischen Wiederholungen derselben Wörter für dieselben Dinge (Netzwerk 2009: 5) einen wichtigen Aspekt dar. Es bedeutet, dass lexikalische Elemente wie Synonyme, Hyponyme, Hyperonyme, partielle Wiederaufnahmen durch Wortbildungsbestandteile eines Kompositums, Ellipsen und Pronomen¹⁵ möglichst vermieden werden sollen. Somit fallen diese von der Stilistik bevorzugten kohäsiven Phänomene, die in der Standardsprache systematisch eingesetzt werden, damit das «Variationsgebot» (Eroms 2008: 24) erfüllt und Textökonomie erzielt wird, meist weg. Um den Leser mit Lern- und Leseschwierigkeiten nicht zu destabilisieren, der sonst nicht in der Lage wäre, die Referenten dieser Wörter zu identifizieren, werden hier hauptsächlich identische Wiederholungen verwendet. Beispiele davon sind die folgenden: *Brief*, *Ausweis* (A.2); *Frau*, *Brunnen* (L.2).

¹³ Wellmann (2021: 29) beschreibt „schwierige Wörter“ folgendermaßen: «Als ‚schwierige Wörter‘ gelten in Leichter Sprache solche Wörter, die nicht zum Grundwortschatz gehören und denen meist eine Begriffserklärung mit einfachen Wörtern vorausgeht».

¹⁴ Der Infinitiv bei *brauchen* mit *zu* wird in der geschriebenen Sprache vorgezogen. Dagegen wird *zu* besonders in der gesprochenen Umgangssprache oft weggelassen (Der kleine Duden 2016: 100-101). In dem Leichte-Sprache-Text (A.2) kommt das Verb *brauchen* ohne *zu* vor, das informelle umgangssprachliche Stil und Register kennzeichnet.

¹⁵ Nur die Höflichkeitsform *Sie* ist erlaubt, mit der die Leser direkt und persönlich angesprochen werden. Außerdem wird mit der Verwendung des Pronomens *Sie* eine Beziehung zwischen dem Autor und dem Leser des Textes hergestellt, wodurch Letzterer in das Thema involviert werden soll (daher liegt in der Regel die Kontaktfunktion vor; vgl. Brinker 2014⁸).

Besonders interessant sind die Wiederaufnahmen und die Pronominalisierungen in dem Märchen. Einerseits werden Pronomen und Proformen im Standardtext entweder anaphorisch (rückweisend) oder kataphorisch (vorausweisend) verwendet, um die identische Wiederholung von Wörtern zu vermeiden und gleichzeitig Textökonomie zu erzielen (Hepp & Malloggi 2020: 23-24). Dieselbe Funktion wird auch durch Ellipsen erlangt. Andererseits werden Pronomen und Proformen in der Märchenwiedergabe möglichst vermieden, weil sie insbesondere für primäre Adressaten problematisch sein können, da Pronomen und Proformen an sich bedeutungsleer und referenziell nicht eindeutig sind. Die wichtigsten Unterschiede in der Pronominalisierungskette in diesem Textpaar stellen sich folgendermaßen dar: Die erste Hauptfigur wird durch den unbestimmten Artikel eingeführt, sowohl in der Version der Standardsprache (*Eine Witwe*) als auch in derjenigen der Leichten Sprache (*Eine Frau*), was den Beginn einer unmarkierten neutralen Referenzkette bezeichnet (Thurmair 2005: 81), wie sie insbesondere bei Märchen prototypisch der Fall ist. In L.1 wird die Vollform *Witwe* zuerst durch das Personalpronomen der dritten Person Singular *sie* und dann durch das Possessivpronomen *ihre* rückweisend wieder aufgenommen. Alle Wiederaufnahmen in der Kette referieren auf dieselbe Person, die in der fiktiven Welt existiert. Dieses zuerst auftretende Nomen in der Pronominalisierungskette ist der Referenzträger, d.h. *Witwe*. Im Laufe des Märchens (L.1) wird dann das Wort *Witwe* durch kontextuelle Synonyme (*Mutter, Stiefmutter*) wieder aufgenommen. Dagegen kann man im Incipit des Leichte-Sprache-Märchens (L.2) feststellen, dass der erste Absatz als eine Einführung betrachtet werden kann, in der erklärt wird, was ein Märchen ist. Erst der zweite Absatz bildet deswegen das eigentliche Incipit, in dem das Wort *Frau* nicht wiederholt wird, sondern die wörtlichen Wiederholungen des Wortes *Tochter* auftreten, die bei gleichem Namen (*Marie*) zwei unterschiedliche Referenten haben, einerseits die schöne und fleißige Tochter, andererseits die hässliche und faule Tochter.

Nehmen wir ein weiteres Beispiel, um die Verwendung von Pronomen und Ellipsen zu vergleichen. Ein Satzgefüge wie das folgende aus L.1 wäre für Menschen mit Lern- und Leseschwierigkeiten schwer zu verstehen, weil sie nicht unterscheiden könnten, ob diese Pronomen sich auf Frau Holle oder auf die faule Tochter beziehen, da beide im Genus Femininum sind:

Am ersten Tag tat **sie** sich Gewalt an, war fleißig und folgte **der Frau Holle**, wenn **sie ihr** etwas sagte, denn **sie** dachte an das viele Gold, das **sie ihr** schenken würde; am zweiten Tag aber fing **sie** schon an zu faulenz, am dritten noch mehr, da wollte **sie** morgens gar nicht aufstehen [...]. (Fett-
druck von mir)

Um Ambiguitäten dieser Art in L.2 zu vermeiden, wird der Referent *die faule Marie* immer durch dieselbe Vollform wiederholt:

Am 1. Tag ist die faule Marie noch sehr fleißig:
Die faule Marie kocht.
[...] Am 3. Tag arbeitet die faule Marie nicht.

Auf der Grundlage dieser Beobachtungen können wir bestätigen, dass einerseits im Text L.1 viele Pronomen vorkommen, die dem Text syntaktisch-semanticen Zusammenhang verleihen. Andererseits reduziert L.2 die Verwendung von Pronomen und bevorzugt die Vollformen, die einen präzisen semantischen Inhalt ausdrücken und dadurch leichter verständlich für die primären Adressaten sind.

Außerdem wird bei der Übertragung eine Vereinfachung der Syntax bewirkt. Um einfache und kurze Sätze zu bilden, werden komplexe Satzabfolgen in Leichte-Sprache-Texten in einfache Hauptsätze und bevorzugt Aussagesätze aufgelöst (Bredel & Maaß 2016: 101). Dabei wird zuvorderst die Anzahl der Nebensätze deutlich verringert bis teilweise annulliert, indem die Hauptsätze durch asyndetische Reihung oder durch Koordination verbunden werden, die von Konjunktionen (*und*) oder Adverbien (*dann*) ausgeführt wird. In dem Märchen L.1 werden neben Hauptsätzen viele Nebensätze (wie Kausal-, Relativ-, Temporal-, Final-, Konsekutivsätze usw.)

verwendet. So besteht z.B. das folgende Satzgefüge aus einem Hauptsatz und aus einem Kausalsatz, der von der Subjunktion *weil* eingeführt wird «Sie hatte aber die hässliche und faule, weil sie ihre rechte Tochter war, viel lieber [...]». In dem entsprechenden Leichte-Sprache-Text L.2 wird dasselbe Satzgefüge vereinfacht: «Die Frau hat aber die faule Marie viel lieber. Die faule Marie ist nämlich ihr eigenes Kind». Dem zweiten Hauptsatz wird das Adverb *nämlich* hinzugefügt, das eine kausale Beziehung vermittelt und begründet, was im ersten Hauptsatz steht.

Wie bereits erwähnt, ist die Anzahl der Nebensätze in Leichter Sprache auf ein Minimum reduziert, aber im Behördenbrief (A.2) finden wir einige Relativ-, Final-, und Konditionalsätze, die nicht in einfache Hauptsätze aufgelöst werden: «Wenn Sie keine Zeit haben, kann auch eine andere Person für Sie den Ausweis abholen», «Um den Ausweis abzuholen brauchen Sie [...]», «Den Ausweis den Sie gerade haben». Das letzte Beispiel weist einen Fehler in der Interpunktion auf, indem das Komma nach *Ausweis* fehlt.

In der deutschen Sprache ist die Standardreihenfolge der Satzglieder SPO (Subjekt, Prädikat, Objekt), aber sehr oft werden Inversionen realisiert, aufgrund derer das Subjekt nicht immer die erste Stellung besitzt. Die bevorzugte Abfolge der Satzglieder in Leichter Sprache ist SPO. Um einen Themenwechsel oder ein bestimmtes Satzglied zu unterstreichen, kann diese Reihenfolge allerdings verändert werden, wie in den folgenden Beispielen: «Die Erklärung müssen Sie ausfüllen und unterschreiben», «Den Ausweis haben Sie schon bezahlt» (A.2); «Jeden Tag muss die fleißige Marie am Brunnen sitzen» (L.2).

Weitere Aspekte, die die Syntax betreffen, sind die Diathese, der Modus und die Tempusformen. Die Diathese kann entweder Aktiv oder Passiv sein: In den Standardtexten überwiegt das Aktiv, gleichermaßen in den Leichte-Sprache-Texten, weil durch diese Diathese das Agens im Vordergrund steht und daher leichter verständlich ist (Bredel & Maaß 2016: 130). Es wird dagegen empfohlen, das Passiv in Leichter Sprache zu vermeiden, weil es Ereignisse nicht vom Handlungsträger, sondern von der Geschehensperspektive her darstellt, die auf kognitiver Ebene schwerer zu verarbeiten als die Handlungsperspektive ist (Bredel & Maaß 2016: 130).

Der bevorzugte Modus in Standardsprache und – insbesondere – in Leichter Sprache ist der Indikativ, der als neutraler Modus gilt, um einen Sachverhalt als gegeben darzustellen (Der kleine Duden 2016: 128). In Bezug auf Tempusformen werden das Präsens und das Perfekt in Leichter Sprache verwendet, um gegenwärtige wie vergangene Ereignisse darzustellen; das Präteritum und das Plusquamperfekt werden grundsätzlich vermieden, denn sie haben keine Verbindung zum Hier und Jetzt (Bredel & Maaß 2016: 140-141). Nur die Modalverben, die Hilfsverben, und das Verb *geben* können in Leichter Sprache im Präteritum konjugiert werden (Bredel & Maaß 2016: 141). Zur Darstellung von Sachverhalten in der Zukunft verwendet die Leichte Sprache tendenziell das Präsens mit Zukunftsbezug zusammen mit einer Zeitangabe (Bredel & Maaß 2016: 141).

In den Textbeispielen A.1 und A.2 wird beide Male das Präsens verwendet; nur im Ausgangstext einmal das Präteritum (*wurde [...] entrichtet*, mit Passiv Diathese) und im Zieltext das Perfekt (*haben [...] bezahlt*). In dem Märchen (L.1) wird das Präteritum benutzt, weil dieses das klassische Erzähltempus vor allem der Narration darstellt (Fandrych & Thurmair 2018: 35, 39), während die Dialoge darin Präsens und Perfekt aufweisen. In der Märchenwiedergabe (L.2) finden wir statt des Präteritums die Zeitformen Präsens, Perfekt, und auch Futur I, wobei Letzteres eine Ausnahme bildet, da, wie bereits erwähnt, die Leichte Sprache tendenziell das Präsens mit Zukunftsbezug zusammen mit einer Zeitangabe verwendet, um zukünftige Sachverhalten darzustellen (Bredel & Maaß 2016: 141).

Was den Textaufbau der Leichte-Sprache-Texte betrifft, sind A.2 und L.2 nach den Anforderungen (Netzwerk 2009: 23) durch eine besonders übersichtliche visuelle Gestaltung gekennzeichnet: Der Fließtext wird in viele einzelne Absätze aufgeteilt, wobei sich pro Zeile nur ein Satz befindet (der Behördenbrief enthält eine Ausnahme,

weil einige Sätze 2 Zeilen einnehmen), zwischen den Zeilen genug Abstand vorliegt, und keine Worttrennungen am Zeilenende eingebaut werden. Letztere könnten die Wortgestalt zerstören und würden daher von Lesern mit Lern- und Leseschwierigkeiten schwerer verarbeitet (Bredel & Maaß 2016: 177). Ein weiteres grafisches Merkmal, das in A.2 vorkommt, ist die Verwendung der Aufzählungszeichen. Zudem wird eine klare Schriftart, d.h. eine serifenlose Schrift, empfohlen, damit alle Buchstabenelemente erkennbar sind (Bredel & Maaß 2016: 175). Zierschriften wie in Abb. 8 werden daher in Leichte-Sprache-Texten vermieden (Bredel & Maaß 2016: 176).



Abb. 8: Beispiel einer Zierschrift in dem Märchen in Standardsprache (L.1)

Manchmal springen bestimmte Schlüsselwörter durch eine besondere Markierung optisch ins Auge (Bredel & Maaß 2016: 163). Die Fettdrucke werden meist verwendet, um bestimmte Wörter hervorzuheben wie der Fall in L.2, in dem nicht nur Leitbegriffe (*fleißige Marie*), sondern auch die Negationspartikel (*nicht*), negativ-indefinit Artikelwort (*kein*) markiert werden.

Bei einem Blick auf die zwei Textpaare fällt ein gewichtiger Unterschied in der Textanordnung auf: Während sich die Standardtexte horizontal entwickeln und die ganze Seite belegen, weisen die Leichte-Sprache-Texte einen vertikalen Entwicklungsverlauf auf, der sich der Form einer Textspalte annähert. Oft werden in Leichte-Sprache-Texten Bilder eingebaut. Die Hauptrolle dieses weiteren Zeichensystems liegt hier darin, zentrale Begriffe besser verständlich zu machen (Netzwerk 2009: 33) und Konkretisierungen abstrakter Konzepte zu vermitteln (Bredel & Maaß 2016: 180-183).

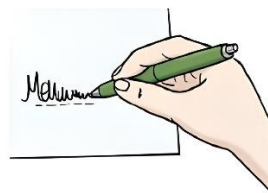


Abb.9: Unterschrift im ergänzenden Zeichensystem (A.2)

Wegen dieses besonderen Layouts, d.h. der vertikalen Textanordnung, der erhöhten Anzahl von Bildern, des Einbaus von erläuternden Beispielen und von Paraphrasierungen zur Verdeutlichung schwieriger Begriffe, sind die Leichte-Sprache-Texte viel umfangreicher als die Standardtexte. Die ausgewählten Textsorten haben diese Entscheidung getroffen, um die Wahrnehmbarkeit zu optimieren und das Textverstehen zu erhöhen.

Leichte Sprache: kritische Überlegungen

In diesem Beitrag wurde die Bedeutung der Leichten Sprache als wirksames Mittel der Barrierefreiheit unterstrichen, weil durch sie nicht nur Menschen mit Lern- und Leseschwierigkeiten, sondern alle Interessierten garantiert aktiv an der Gesellschaft teilnehmen können. Nun soll ein abschließender Blick auf das Konstrukt Leichte Sprache geworfen werden, nicht so sehr in Bezug auf ihren gesellschaftlichen, politischen und sozialen Wert, als vielmehr hinsichtlich aus sprachwissenschaftlicher Sicht, mit Blick auf ihre entsprechende Gestaltung, die künstlich nach allgemeinen Leitlinien erfolgt.

Was die gewählte Lexik betrifft, geht die erforderte Verständlichkeit des Textes in Leichter Sprache oft auf Kosten einer stilistisch abwechslungsreichen „bunten Sprache“: Die Terminologie ist oft blass und repetitiv. Der Verzicht auf kohäsive Mittel hat beträchtliche Auswirkungen auf den Stil, der Gefahr läuft, monoton und repetitiv zu werden, weil Synonymie fehlt und Pronominalisierungen, Ellipsen und andere Formen der Textökonomie nur spärlich verwendet werden. Dies ist besonders problematisch, wenn wir es mit der Märchenwiedergabe zu tun haben, weil gerade für literarische narrative Texte die Verwendung von variierenden nominalen Vollformen typisch ist. Dagegen wird eine reine Wiederholung nominaler Formen als abweichend in der Literatur angesehen (Thurmair 2005: 90-92). Wenn das Prinzip der Variation nicht befolgt wird, ist das Endergebnis zwar ein verständlicher und zugänglicher Text, gleichzeitig aber ein Zieltext ohne kreative Abwechslung und mit Stilminderungen unterschiedlicher Art.

Vor allem bei der Übertragung literarischer Textsorten besteht daher die Gefahr, dass diese ihre literarische Wesenheit verlieren. Als Gegenargument kann jedoch hinzugefügt werden, dass die auf literarische Texte angewendete Leichte Sprache Teil einer kulturellen Operation ist, die vielen Menschen, darunter vielen Kindern, den Zugang zu Märchen und Erzählungen ermöglicht, die ihnen ohne diese Sprachvarietät möglicherweise unverständlich bleiben würden. In diesem Zusammenhang sei angemerkt, dass gegenwärtig weiterhin nur wenige Märchen¹⁶ (darunter *Rotkäppchen*, *Dornröschen*) in Leichter Sprache verfügbar sind; die Klassiker der deutschen Literatur leider noch nicht, obwohl eine große Anzahl von diesen in Einfacher Sprache (vgl. Abb. 1) zur Verfügung steht.

Ein weiterer zu berücksichtigender Aspekt ist, dass die Vereinfachung auf lexikalischer und syntaktischer Ebene nicht unbedingt bedeutet, einen Text zu schreiben, der Fehler in der Interpunktion enthält (wie der des Behördenbriefs). So wie auf das Verfassen von Standardtexten geachtet wird, sollte dies auch bei Texten in Leichter Sprache der Fall sein. Aus diesem Grund kann man bestätigen, dass die Leichte-Sprache-Texte zweifellos einer größeren und tieferen Verarbeitung bedürfen und dass sie vorzugsweise von kompetenten Personen im Bereich der Sprachwissenschaft und nicht ausschließlich von Sozialarbeitern erstellt werden sollen. Heute ist es möglich, online nach Übersetzer-Berufsverbänden zu suchen, die sich auf interlinguale Übersetzung (zwischen zwei verschiedenen Sprachen) spezialisiert haben. Es wäre wünschenswert, dass es in Zukunft immer mehr Experten gibt, die Fachtexte auch in Leichte Sprache übertragen können.

In den letzten Jahren wird diese Sprachvarietät zunehmend anerkannt und legitimiert. So hat die Dudenredaktion im Jahr 2018 den Preis für die beste Fachübersetzung in Leichter Sprache ausgeschrieben¹⁷. Im Licht der Tatsache, dass die Leichte Sprache eine relativ junge, aber immer bedeutender werdende Erscheinung in der

¹⁶ Märchen in Leichter Sprache: <https://www.ndr.de/fernsehen/barrierefreie_angebote/leichte_sprache/Maerchen-in-Leichter-Sprache.maerchenleichtesprache100.html>.

¹⁷ Dudenredaktion und Leichte Sprache: <<https://www.duden.de/leichte-sprache-preis>>.

Sprachwissenschaft ist, können bestimmte Weiterentwicklungen zur Verbesserung der sprachlichen Qualität von Texten und zur Erhöhung der Übertragungen anderer literarischer Textsorten erwogen werden, um die besondere Rolle der Leichten Sprache für die Integration und Inklusion nicht nur innerhalb einer bestimmten Gesellschaft, sondern auch in einer zunehmend globalisierten und multikulturellen Welt zu schätzen und zu unterstützen.

Bibliografia

BREDEL Ursula, MAAB Christiane (2016), *Ratgeber Leichte Sprache. Die wichtigsten Regeln und Empfehlungen für die Praxis*, Berlin, Dudenverlag.

BRINKER Klaus, CÖLFEN Hermann, PAPPERT Steffen (2014⁸), *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, Berlin, Erich Schmidt.

DER KLEINE DUDEN (2016), *Der kleine Duden. Deutsche Grammatik*, 5. überarbeitete Auflage von Ursula und Rudolf Hoberg, Berlin, Dudenverlag.

DUDEN (2005⁷), *Die Grammatik. Unentbehrlich für richtiges Deutsch*, Bd. 4, Mannheim, Dudenverlag.

EROMS Hans-Werner (2008), *Stil und Stilistik. Eine Einführung*, Berlin, Erich Schmidt.

FANDRYCH Christian, THURMAIR Maria (2018), *Grammatik im Fach Deutsch als Fremd- und Zweitsprache*, Berlin, Erich Schmidt.

GROS Anne-Kathrin, GUTERMUTH Silke, OSTER Katharina (Hrsg.) (2021), *Leichte Sprache – Empirische und multimodale Perspektiven*, Berlin, Frank & Timme.

HEPP Marianne, MALLOGGI Patrizio (2020), *Linguistische Textanalyse. Theorie und Anwendungsbeispiele*, Pisa, Arnus-Edizioni il Campano.

KOLLER Werner (2011), *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Tübingen/Basel, Francke.

PALERMO Massimo (2015), *Linguistica italiana*, Bologna, il Mulino.

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI - DIPARTIMENTO PER LA FUNZIONE PUBBLICA (1994), *Codice di stile delle comunicazioni scritte ad uso delle amministrazioni pubbliche. Proposta e materiali di studio*, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello Stato.

RÜBER Meike Ursula (2021), «Komposita in Leichter Sprache – Effektivität des Mediopunkts und Bindestrichs bei Schülern mit Förderbedarf im Lernen», In: Gros A. et al. (Hrsg.), *Leichte Sprache – Empirische und multimodale Perspektiven*, Berlin, Frank & Timme, p. 43-58.

THURMAIR Maria (2005), «Wörter im Text. Textsortenspezifische Referenzketten», In: Fix U. et al. (Hrsg.), *Zwischen Lexikon und Text. Lexikalische, stilistische und textlinguistische Aspekte*, Stuttgart/Leipzig, Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, p. 80-94.

WELLMANN Katharina (2021), «Medio-punkt oder Binde-Strich? Eine Eyetracking-Studie», In: Gros A. et al. (Hrsg.), *Leichte Sprache – Empirische und multimodale Perspektiven*, Berlin, Frank & Timme, p. 23-42.

Sitografia

Dudenredaktion und Leichte Sprache, abgerufen am 11/10/2021, URL: <<https://www.duden.de/leichte-sprache-preis>>.

EDLER Cordula (2014), *Entwicklung der Leichten Sprache in Deutschland*, abgerufen am 23/06/2021, URL: <http://www.leichtesweb.de/dokumente/upload/Ge-schichte%20zur%20Leichten%20Sprache_011e8.pdf>.

Eintrag "übertragen" im *Duden Onlinewörterbuch*, abgerufen am 23/09/2021, URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/uebertragen_gebraucht>.

Europäisches Logo für Leichtes Lesen von *Inclusion Europe*, abgerufen am 23/06/2021, URL: <<https://www.inclusion-europe.eu/easy-to-read/>>.

Geschichte der Leichten Sprache, abgerufen am 23/06/2021, URL: <<https://www.leichte-sprache.org/der-verein/die-geschichte/>>.

Leichte-Sprache-Texte als Übertragungen, abgerufen am 06/08/2021, URL: <https://www.bundesfachstelle-barrierefreiheit.de/DE/Fachwissen/Information-und-Kommunikation/Leichte-Sprache/leichte-sprache_node.html?https=1>.

Märchen in Leichter Sprache, abgerufen am 03/09/2021, URL: <https://www.ndr.de/fernsehen/barrierefreie_angebote/leichte_sprache/Maerchen-in-Leichter-Sprache,maerchenleichtesprache100.html>.

Testi analizzati

A.1 Behördenbrief in Standardsprache, abgerufen am 08/09/2021, URL: <<https://sozialministerium.baden-wuerttemberg.de/fileadmin/redaktion/m->

Netzwerk Leichte Sprache (2009), *Die Regel für Leichte Sprache*, abgerufen am 23/06/2021, URL: <https://www.leichte-sprache.org/wp-content/uploads/2017/11/Regeln_Leichte_Sprache.pdf>.

NÜSSLI Nathalie Dominique (2018), *Übersetzen in die Leichte Sprache. Übersetzungsprobleme, Übersetzungslösungen und Auswirkungen auf das Textverständnis von Menschen mit Downsyndrom – am Beispiel von Texten zum Thema Gesundheit*, Winterthur: ZHAW Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, abgerufen am 06/08/2021, URL: <https://digitalcollection.zhaw.ch/bitstream/11475/16709/1/Graduate%20Papers%206_N%c3%bcssli.pdf>.

Offizielle Website *Anffas Onlus*, abgerufen am 09/10/2021, URL: <<http://www.anffas.net/it/chi-siamo/la-nostra-storia/>>; <<http://www.anffas.net/it/progetti-e-campagne/progetti-conclusi/pathways-2/>>.

Offizielle Website *Mensch zuerst*, abgerufen am 23/06/2021, URL: <<http://www.menschzuerst.de/pages/startseite.php>>.

Offizielle Website *Netzwerk Leichte Sprache*, abgerufen am 23/06/2021, URL: <<https://www.leichte-sprache.org/>>.

Prüfsiegel „Leichte Sprache - wissenschaftlich geprüft“ der Forschungsstelle Universität Hildesheim, abgerufen am 23/06/2021, URL: <<https://www.uni-hildesheim.de/leichtesprache/forschung-und-projekte/pruefsiegel/>>.

[sm/intern/downloads/Publikationen/Handreichung_Leichte-Sprache-in-der-Verwaltung_barrierefrei.pdf](https://www.uni-hildesheim.de/leichtesprache/forschung-und-projekte/pruefsiegel/)> (p. 42, 44).

A.2 Behördenbrief in Leichter Sprache, abgerufen am 08/09/2021, URL: <https://sozialministerium.baden-wuerttemberg.de/fileadmin/redaktion/m-sm/intern/downloads/Publikationen/Handreichung_Leichte-Sprache-in-der-Verwaltung_barrierefrei.pdf> (p. 43-45).

L.1 Das Grimm'sche Märchen *Frau Holle* in Standardsprache, abgerufen am 08/09/2021, URL:

<<https://www.projekt-gutenberg.org/grimm/maerchen/chap051.html>>.

L.2 Die Märchenwiedergabe in Leichter Sprache, abgerufen am 08/09/2021, URL: <https://www.ndr.de/fernsehen/barrierefreie_angebote/leichte_sprache/Frau-Holle,frauholleleichtesprache100.htm>.

Elemente der Fachsprache in *Faust als Nationalsozialist* von Alexander Kluge

Giuseppe Rà

giuseppera.gr@libero.it

ABSTRACT This article focuses on the technical language used by Alexander Kluge in one of his most important narrative fragments. As a basic premise, the article highlights the common classification of “technical languages” and then moves on to the chosen text, including a brief, fundamental overview of its author, who, more than others, grasped that intrinsic link between art and science. The focus of the article is placed on the technical terminology in *Faust als Nationalsozialist* as a means of textual coherence and an instrument capable of evoking and deconstructing the Faustian motif.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Marianne Hepp, docente di **Lingua tedesca** e del prof. Francesco Rossi, docente di **Letteratura tedesca**.

PAROLE-CHIAVE: Fachsprache, Kohärenz, Isotopieketten, Alexander Kluge, literarisches Faustmotiv.

Einleitende Bemerkungen zur Einteilung der Fachsprachen

Die Fachsprache ist eine Kategorie, die in einem bestimmten, meist akademischen Fachgebiet oder einer Branche benutzt wird. So unterscheidet man Fachsprachen der Naturwissenschaften (z.B. Physik, Chemie, Biologie), Fachsprachen der angewandten Wissenschaften (Medizin, Tierproduktion, usw.), Fachsprachen der technischen Teildisziplinen (Maschinenbau, Elektrotechnik, usw.) und die große Gruppe der geisteswissenschaftlichen Fachsprachen, so z. B. der Philologie und Ökonomie.

Zur Fachsprache gehören vor allem Fachbegriffe und Fremdwörter, die entweder außerhalb des Fachgebiets sehr ungebräuchlich sind, oder eine andere Bedeutung haben. Eine Fachsprache unterscheidet sich von der Gemeinsprache: *Gemeinsprache* ist eigentlich ein Fachwort, das für die Sprache des Alltags oder eine Sprache steht, die man einfach verstehen kann, selbst wenn man nicht ein Wissenschaftler oder ein Forscher ist. Weitere wichtige Merkmale sind eine differenzierte Verwendung von Wortbildungsverfahren (s. insbesondere Ickler 1997: 105-116) und in der Syntax das Vorherrschen des Nominalstils und der unpersönlichen Konstruktionen, die es ermöglichen, die „subjektive Rolle des Sprechers“ zu unterdrücken (Bußmann 2008: 186-87).

Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass es nicht nur eine einheitliche Fachsprache gibt, sondern eine Vielzahl von Fachsprachen, die horizontal nach verschiedenen Fächern und vertikal nach verschiedenen Abstraktions- und Kommunikationsebenen unterschieden werden können (Roelcke 2020: 41). Die horizontale Gliederung teilt die Fachsprache unter dem Gesichtspunkt der Fächer und Fachbereiche ein und richtet sich dabei nach Fächergliederungen und Fachbereichseinteilungen, die „unabhängig von innersprachlichen Erscheinungen zustande gekommen sind“ (Roelcke 1999: 34). Die Basis-Gliederung ist diejenige nach einzelnen Fachsprachen der Wissenschaft, der Technik und der Institutionen (Steger 1988). Hartwig Kalverkämper (1988: 102) hat diese Gliederung noch um zwei weitere fachsprachliche Bereiche, die Wirtschaftssprache und die Konsumtionsprache, erweitert.

Im Gegensatz zur horizontalen Gliederung zeichnet die vertikale Schichtung die Abstraktionsebenen des einzelnen Faches nach. Ischreyt (1965) als der namhafteste Begründer dieser Gliederungsform geht von drei fachlichen und sprachlichen Abstraktionsebenen aus: Wissenschafts-, fachliche Umgangssprache- und Werkstattsprache. Die zuerst angeführte, d. h. die Wissenschaftssprache, repräsentiert die oberste Stufe. Danach folgt auf der mittleren Stufe die fachliche Umgangssprache, die meist mündlich realisiert wird. Die sogenannte Werkstattsprache stellt die unterste Stufe dar, die sowohl mündlich als auch schriftlich vor allem in Produktion oder Verkauf gebraucht wird. Darauf aufbauend führt Lothar Hoffmann (1985) fünf Abstraktionsebenen an: die obere Abstraktionsebene wird von der Sprache der theoretischen Grundlagenwissenschaften eingenommen, auf der zweiten Stufe ist die Sprache der experimentellen Wissenschaften angesiedelt, die dritte enthält die Sprache der angewandten Wissenschaften und der Technik, die vierte die Sprache der materiellen Produktion und die fünfte abschließend die Sprache der Konsumtion.

Fachsprachliche Bestandteile in der Prosa von Alexander Kluge

Der Schriftsteller Alexander Kluge (14. Februar 1932 in Halberstadt), Verfasser des Erzählfragments *Faust als Nationalsozialist*, kann als eine Art Hybrid der Literatur betrachtet werden, weil er neben seiner Tätigkeit als Buchautor gleichzeitig auch ein erfolgreicher Regisseur und Drehbuchautor ist¹. Kluges philosophische und ästhetische Standpunkte rekurrieren auf Theodor W. Adorno und Walter Benjamin und sie werden zumeist unmittelbar oder mittelbar mit der kritischen Theorie der Frankfurter Schule in Verbindung gebracht. Kluge benutzt alle Ausdrucksformen, um ein möglichst großes Publikum zu beeinflussen. Seine Kunst widerspiegelt die Zersplitterung der Erfahrungen nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Ende des Kalten Krieges. Häufig stellt er den Leser vor eine Prosa, die die verschiedenen traditionellen Formen des Schreibens aufbricht. Diese Dichtungsform, ganz konzentriert auf den Vorgang des Lesens selbst, ist ein brechtianisches und ejzenštejnisches Erbe. Wenn man Kluges Werk liest, hat man ein berechtigtes Gefühl einer Verknotung des Gewebes als *textus* – das Gleiche gilt, ebenso legitim, für seine Filme. In der Tat entfernt sich sein Verständnis sowohl für literarische als auch für filmische Bereiche von den stereotypen Formen der Tradition, um neue diegetische Lösungen zu finden. Er verwendet unterschiedliche Fachsprachen sowie Graphiken, Fotos und Fußnoten, um ein breites und heterogenes Handlungsfeld zu erreichen. Es ist wichtig, die Tatsache zu berücksichtigen, dass Kluge Literatur und Wissenschaft als Einheit sieht und dass in seinem Werk diese beiden Bereiche in vielen Variationsformen koexistieren. In Bezug auf die Verwendung von Fachsprachen generell in Kluges Werk ist es notwendig zu unterstreichen, dass „diese nicht dokumentarisch als Belege für die dargestellte Wirklichkeit benutzt werden. Vielmehr wird sprachreflexiv auf sie hingewiesen, um den abstrakten Charakter dieser geschlossenen Sprachsysteme zu verdeutlichen“. (Costagli 2009: 311)

Faust als Nationalsozialist befindet sich in der Sektion *Heidegger auf Krim* der Sammlung *Chronik der Gefühle* (erschienen im Jahr 2000), die in zwei Bänden sämtliche erzählerischen Texte Alexander Kluges in einem

¹ Im Folgenden eine Aussage dieses Autors, die sehr wichtig ist, um seine Kunstauffassung zu verstehen: »Ich bin und bleibe in erster Linie ein Buchautor, auch wenn ich Filme hergestellt habe oder Fernsehmagazine. Das liegt daran, dass Bücher Geduld haben und warten können, da das Wort die einzige Aufbewahrungsform menschlicher Erfahrung darstellt, die von der Zeit unabhängig ist und nicht in den Lebensläufen einzelner Menschen eingekerkert bleibt. Die Bücher sind ein großzügiges Medium und ich traure noch heute, wenn ich daran denke, dass die Bibliothek in Alexandria verbrannte. Ich fühle in mir eine spontane Lust, die Bücher neu zu schreiben, die damals untergingen.« (*Dankesrede zum Heinrich-Böll-Preis*, 1993).

Schema versammelt, das wie die Erinnerung wirkt: von der Gegenwart rückwärts. Sein primäres Ziel in dieser Sammlung ist, wie er im Vorwort schreibt, vielschichtig:

Was haben wir von 1945 über die Spiegel-Krise 1962, den Aufbruch von 1968, den Herbst 1977, den Beinahe-Dritten-Weltkrieg von 1981 bis 1984, über Techno, die Wiedervereinigung, Silvester 2000 nicht alles an Scheinveränderung und realen Metamorphosen erlebt (und das Gefühl, das länger empfindet, fügt Ereignisse von bis zu 6000 Jahren hinzu)! Und zugleich verändert sich das menschliche Lebewesen so wenig. Die Bibliothek von Alexandria brennt für mich noch heute. Das ist es, was ich erzählenswert finde. (Kluge 2000: 7)

Insbesondere die Sektion *Heidegger auf der Krim* reproduziert das topische Motiv des Paktes mit dem Teufel. Für den berühmten Psychoanalytiker Sigmund Freud, der das Motiv des Teufelspaktes gründlich analysierte, stellt der Teufel nichts anderes als die Projektion in die reale Welt der existierenden Elemente der Psyche von beunruhigten Menschen dar:

Die dämonologische Theorie jener dunkeln Zeiten hat gegen alle somatischen Auffassungen der „exakten“ Wissenschaftsperiode recht behalten. Die Besessenheiten entsprechen unseren Neurosen, zu deren Erklärung wir wieder psychische Mächte heranziehen. Die Dämonen sind uns böse, verworfene Wünsche, Abkömmlinge abgewiesener, verdrängter Triebregungen. Wir lehnen bloß die Projektion in die äußere Welt ab, welche das Mittelalter mit diesen seelischen Wesen vornahm; wir lassen sie im Innenleben der Kranken, wo sie hausen, entstanden sind. (Freud 2010: 21)

Obwohl die erste große literarische Bearbeitung des Faust-Mythos in der angelsächsischen Welt mit Marlowes *The Tragical History of Doctor Faustus* (1604) einsetzte, gewinnt das Motiv des Teufelspakt vom 18. Jahrhundert an immer mehr an Gewicht in der germanischen Tradition². Wenn man den vorliegenden Fall analysiert, stellt sich der Handlungsablauf in etwa so dar: im Jahr 1944 ist der Teufel ein syrischer »Kälteforscher«, der in seinem Labor in Wittenberg über eine alchemische Ausrüstung verfügt, die auf die Erzeugung von Kältewirkungen bis unter 2 Grad Kelvin spezialisiert ist. Der Protagonist der Geschichte, Wolfgang Wegeleben, hat von seinem verstorbenen Großonkel, dem Genforscher Fritz Wegeleben, gefrorene Zellen erhalten, die aus dem Labor des Syriers kommen, mit dem der Großonkel einen Pakt abgeschlossen hatte. Wolfgang und Fritz werden also zu derselben Person und die Grenze zwischen den beiden neigt dazu, sich wie eine Welle, die sich dem Ufer nähert, zu glätten:

Allmählich erkenne ich mich schattenhaft selbst. [...] Selbstverständlich bin ich mit Dr. theol. Wolfgang Wegeleben identisch, dem Großneffen des Gen-Forschers Prof. med. und theol. Fritz Wegeleben, der an der Reichsuniversität Straßburg zuletzt im Jahr 1945 gesehen wurde. SS-Standartenführer- und Ärzteführer. Nach der mehrfachen Einfügung von gefrorenen Zellen meines Verwandten in die Stellen meines Hirns, wo der Tumor saß, befinde ich mich in Auseinandersetzung meiner gewohnten Person mit einer ungewohnten Ahnung; ich empfinde mich bereits zeitweise als Fortsetzung meines nationalsozialistischen Verwandten. Es ruft in mir: ja, ich bin ein anderer, und ich wüßte nicht, wozu genau ich Ich sagen sollte. Eine Furcht oder Irritation ist damit nicht verbunden. Die Personen in mir «springen». (Kluge 2000: 488)

Wie aus dem obigen Textteil ersichtlich wird, ist ein weiterer charakteristischer Aspekt die totale und absolute Untergebenheit des Großonkels dem Nationalsozialismus gegenüber. Obwohl dieses Thema nicht als Leitmotiv der Arbeiten von Kluge bezeichnet werden kann, ist es in der Textdynamik des Autors durchaus präsent. Um

² Es gibt eine lange literarische Tradition von Lessing über Goethe und Thomas Mann bis hin zu zeitgenössischen Autoren wie Alexander Kluge selbst und Robert Menasse. Eine sehr genaue Untersuchung ist zu finden in Costagli 2013. Zur zeitgenössischen Evolutionstheorie bei Thomas Mann gibt eine wichtige Analyse in Rossi 2014 es.

nur ein Beispiel zu nennen, erscheint in *Ein Nazi der Wissenschaft* ein Hirnforscher namens P. Gartmann, von dem folgendes gesagt wird:

Gartmann war *Nationalist*. Durch Studium der *Wurzeltexte* war er *Marxist*. Seiner Parteizugehörigkeit nach war er *Sozialdemokrat*. Beruflich *Erwachsenenbilder*. Sein Lebensziel sah er: als *Wissenschaftler*. Dies kann aber, nach allem, was schon gesagt wurde, nur im anti-professionellen Sinn gelten, da man Wissenschaft nicht »haben« oder »sein« wollen kann – sie wird angeeignet, d.h. verschwindet rasch. Er ging also strikt als *Laie* vor. (Kluge 1977: 398; Kursivsetzungen im Original)

Aber wenn im Falle dieser Geschichte der Protagonist unter der Linse der Sympathie gesehen wird, ist die Situation in *Faust als Nationalsozialist* anders. Hier wird die Inklinaton zur nationalsozialistischen Ideologie negativ gewertet. Trotz der ironischen Klammern, welche die Gefahr des Fortschritts – verbunden mit einer nietzscheanischen ewigen Wiederkehr der Ideen (auch der bösen) – einschieben, wird die nationalsozialistische Ideologie in der Gestalt von Wegeleben vergegenständlicht.

Der Mythos wird in der deutschen Kultur seit jeher mit einer tiefen Ambivalenz betrachtet, und es ist kein Zufall, dass Károly Kerényi zwischen "echten" und "technisierten" Mythen unterscheidet, wobei erstere spontan entstehen und letztere von Menschen zur Erreichung ihrer Ziele eingesetzt werden (Kerényi 1994: 153-168). Der arische Mythos, der von Dr. Wegeleben weitergetragen wird, scheint in diesem Sinne unendlichen Metamorphosen und endlosen Auferstehungen unterworfen zu sein. Ebenso versucht Dr. Hoechst in der gleichnamigen *pièce* von Menasse (2009), sein Simulakrum zu verewigen, wobei hier das Experiment keinen Erfolg zeitigen wird. Wie der Protagonist Wegeleben im das Prosa-Stück abschließenden Interview behauptet, kann Liebe wegen ihrer Hinfälligkeit nicht toleriert werden. Es ist dabei aber zu unterstreichen, dass der Nationalsozialismus als Kern die Liebe für die arische Rasse hat und nach diesem Prinzip das Andere nicht akzeptiert. Kluge zeigt damit auf eindeutige Weise die Widersprüchlichkeit des nationalistischen Systems sowohl in seiner metaphorischen als auch in seiner wörtlichen Komponente.

Analyse der fachsprachlichen Lexik

Wie oben dargestellt, dringt Kluge in das semantische Feld der Psychologie ein. Sigmund Freud war der Vater der modernen Psychologie, er übernahm seine Forschungen über das Ich von Georg Groddeck, der die Theorie aufstellte, dass das Ich passiv ist und der Mensch von unkontrollierbaren Kräften erlebt wird. Laut Groddeck werden diese unkontrollierbaren Kräfte durch das Es repräsentiert, das als eine Erweiterung des Ichs betrachtet wird, das sich unbewusst verhält. *Faust als Nationalsozialist* zeigt durch das Thema des Unbewussten deutlich tiefgreifende psychoanalytische Einflüsse. Allerdings liegt der Fokus dabei, wie der Titel schon sagt, (auch) auf dem Dogma des Nationalsozialismus. Die neue Realität des Protagonisten, dem die Zellen seines verstorbenen Großvaters transplantiert wurden, wird durch den Begriff des „Hybriden“ definiert, wie der Protagonist sich im Übrigen selbst als „Hybride“ (Kluge 2000) bezeichnet. *Hybrid* ist ein Fachwort für ein Gebilde aus zwei oder mehreren Komponenten.

Unter den zahlreichen fachsprachlichen Komposita in der Erzählung verdient der philosophische Begriff *Übermensch*, den Nietzsche in der vieldeutigen Lehrdichtung *Also sprach Zarathustra* einführte, Beachtung. Im ersten Teil beginnt Zarathustra seine Tätigkeit als Lehrer mit den Worten «Ich lehre euch den Übermenschen» (Nietzsche 1883: 9) und stellt diese Lehre sogleich in den Kontext des Darwinismus, der Überwindung des Menschen und der Kulturkritik. Nur durch eine zerstörerische Kraft, die Nietzsche durch die Metapher des aufkommenden, wehenden Tauwindes symbolisiert, der den Menschen aus seiner winterlichen Starre löst und somit

alles wieder in einen Fluss bringt, kann diese Überwindung beginnen: Nietzsche entwickelt eine auf die Zukunft weisende, an der Zukunft ausgerichtete progressive Anthropologie. Der Nationalsozialismus hat dieses Konzept bekanntlich für die Vorstellung der "arischen Rasse" missbraucht und dadurch die Botschaft des deutschen Philosophen in ein falsches Licht gebracht. Kluge verwendet dasselbe missbrauchte Wort absichtlich in einem Text, der die Dogmen des Faschismus in Frage stellt: »Wie durch eine endlos lange, schraubenwandige Röhre sehe ich durch die eines anderen, der ich ebenfalls bin, in die Welt. ZUFALL MENSCH heißt das neue Buch von Gould (Januar 1977), und meine Existenz als biologisch unwahrscheinlicher Hybride (»Doppelmensch«, »Übermensch«, »Alterloser Mensch«) beruht auf einer Kette von Zufällen, die die Vorsehung gelenkt haben mag.« (Kluge 2000: 488)

Ein weiteres fachliches Kompositum in der Erzählung ist die *Welt-Eis-Theorie*, morphologisch gebildet durch die Zusammensetzung dreier Substantive. In der Erzählung wird damit die ab 1894 von Hanns Hörbiger, einem österreichischen Ingenieur, entwickelte Theorie der sogenannten Welteislehre oder Glazialkosmologie beschrieben, die davon ausging, das Universum sei zu großen Teilen aus gefrorenem Wasser zusammengesetzt. Die nur auf einem intuitiven Impuls basierende Theorie sollte zum Bestandteil der vielen ungeprüften Theorien des Nationalsozialismus werden. Ab Mitte der dreißiger Jahre wurde sie politisch gefördert, indem der SS-Reichsführer Heinrich Himmler verlangte, dass die Welteislehre in die nationalsozialistische „Forschungsgemeinschaft deutsches Ahnenerbe“ integriert werde. Damit war die Theorie nach dem Ende des Zweiten Weltkrieg diskreditiert. Die Mondlandung 1969 bewies dann definitiv ihre Absurdität. In der Erzählung ist das Konzept der Kryogenese (s.u.) sehr wichtig; es bildet eine seiner wesentlichen Isotopie-Ketten, wie in einem späteren Abschnitt näher dargestellt wird.

Der Text enthält weitere wortgebildete Fachwörter, von denen die wichtigsten im Folgenden aufgeführt werden:

<p><i>Gen-Forscher</i> ist ein Kompositum, das sich aus zwei Substantiven, nämlich <i>Gen</i> (< <i>Genetik</i>) und <i>Forscher</i>, zusammensetzt. Wolfgang Wegeleben, der Großvater von Hermann, war ein <i>Gen-Forscher</i>.</p>
<p><i>Transplantation</i> ist ein klassischer Begriff für die Handlung im Bereich der Science-Fiction. Um von einem Tumor geheilt zu werden, werden dem Patienten Großvaters <i>Zellen</i> (die kleinste lebende Einheit in einem pflanzlichen oder tierischen Lebewesen) übertragen.</p>
<p><i>Kriogenisch</i> (von griech. κρυος «Kälte, Frost»; lat. <i>cryo-</i>) ist ein Prozess des Einfrierens, der früher in Syrien zur Konservierung der Leichen benutzt wurde. Dieses abgeleitete Fachwort bezieht sich auf den semantischen Kern der <i>Welt-Eis-Theorie</i>.</p>
<p><i>Einzelkomponente</i> ist ein Kompositum, das aus einem Adjektiv (<i>einzel</i>) und einem Substantiv (<i>Komponente</i>) besteht. Dieses Fachwort nimmt den Kern der Spaltung des Unbewussten wieder auf.</p>
<p><i>Metamorphose</i> ist ein Wort, das aus dem Griechischen stammt und «Veränderung» bedeutet. Die Verwandlung von Herman in seinen Großvater ist eine Veränderung dieses Ausmaßes.</p>
<p><i>Alterslosigkeit</i> ist ein treffendes Kompositum für das Thema der Fortsetzung des intellektuellen Lebens des Großvaters im Enkel.</p>

Wortbildungen

Wortbildungen verfügen über eine binäre oder nichtbinäre Struktur. Die binären Wortbildungsarten sind Komposition, Derivation und Partikelverbbildung. Nichtbinäre Wortbildungsarten sind die Konversion und die Kurzwortbildung. Auch Rückbildungen, Kontaminationen und Reduplikationen kann man nicht in unmittelbare Konstituenten gliedern (Fleischer, Barz 2012: 83).

Die Komposition ist einer der produktivsten Bereiche der fachsprachlichen Wortbildung im Deutschen und sie ist auch ein Zeichen der sprachlichen Ökonomie³. Wie bereits erwähnt, haben wir viele Fälle von Komposition in *Faust als Nationalsozialist*. Im Text sind es überwiegend Substantivkomposita (z.B. *Doppelmensch*, *Gen-Forscher*, *Welt-Eis-Theorie*, *Einzelkomponente*). Morphologisch werden Komposita nach der Wortart des letzten Elements im Kompositum (genannt auch «Grundwort» oder «Base») klassifiziert.

Die Derivation ist die Kombination von einem frei vorkommenden Wort mit einem unselbstständigen Morphem (Fandrych, Thurmair 2018: 71). Die deverbativen Ableitungen sind zur Bezeichnung von Personen oder Geräten in der deutschen Fachsprache von besonderer Bedeutung. Dies gilt insbesondere für die Verwendung des Suffixes *-er*⁴. In der Erzählung findet sich das Wort *Seher*, das durch Hinzufügen des deverbativen Suffixes *-er* an das Verb *sehen* gebildet wird.

Unter den weiteren möglichen Derivationssuffixen, die für die Nominalisierung geeignet sind, stehen *-ung*, *-heit* und *-keit* an erster Stelle (Ickler 1997: 114). Im Text findet man viele Beispiele davon:

Forsetzung	forsetz-en + -ung
Meldung	meld-en + -ung
Industrialisierung	industrialisier-en + -ung
Auseinandersetzung	auseinander + -ung
Bedeutung	bedeut-en + -ung
Ahnung	ahn-en + -ung
Untersuchung	untersuch-en + -ung
Widerlegung	widerleg-en + -ung
Vorsehung	vorseh-en + -ung
Alterlosigkeit	alter + los-ig + -keit
Dunkelheit	dunkel + -heit
Ewigkeit	ewig + -keit

³ Im Guinness Buch der Rekorde findet man ein unglaublich langes Wort, *Donaudampfschiffahrtsgesellschaftsgewerkschaftshauptquartier*, das in der Zwischenkriegszeit auf einem Hausschild im II. Wiener Gemeindebezirk tatsächlich zu finden war. Die deutsche Sprache ist für ihre überlangen Komposita bekannt.

⁴ Das Suffix wird aus lat. *-arius* hergeleitet, woraus sich der Umlaut der Derivationsbasis erklärt.

Wie aus der Tabelle ersichtlich wird, ist das Suffix *-ung* das am häufigsten verwendete. Dies entspricht auch der Verteilung in den Fachsprachen (ebd.).

Ein weiterer Mechanismus der Wortbildung in der deutschen Fachsprache ist die Konversion, die als besonderer Ableitungsprozess ein Lexem in eine neue Lexemklasse überführt, ohne Derivations-Affixe anzufügen. Im gewählten Text fallen unter diesem Aspekt die häufigen Substantivierungen von Infinitiven auf, wie z.B. *das Schreiben, das Reisen, das Verwandeln*.

Kohäsion und Kohärenz

Kohäsion und Kohärenz sind die wichtigsten Textualitätskriterien und sind engstens miteinander verbunden, da sie die Oberflächen- und Tiefenstruktur des Textes bezeichnen.

Kohäsion »betrifft die Art, wie die Komponenten des Oberflächentextes, d.h. die Worte, wie wir sie tatsächlich hören oder sehen, miteinander verbunden sind« (De Beaugrande, Dressler 1981: 3). Die Kohäsion, um die Definition von Hans-Werner Eroms (2008: 42) zu verwenden, »bezeichnet die expliziten grammatischen Abhängigkeiten [...], sowie die lexikalischen und phonologischen Verbindungen. Dazu gehören die Einheitlichkeit des temporalen Aufbaus [...], die Rekurrenz [...] und die Verkettung durch Pro-Formen«.

Bei der lexikalisch-semantischen Kohäsion wird das Schlüsselwort hauptsächlich unter lexikalisch-semantischen Gesichtspunkten wiederaufgenommen. Hier ein kleines Beispiel aus dem ausgewählten Text:

- Sie strapazieren die Grenzen der ärztlichen Schweigepflicht. Was weiß ich (oder was weiß die Wissenschaft), ob Sie als Doppelmensch nicht zum *Mörder* werden? Wer haftet dann, Fritz Wegeleben oder Wolfgang Wegeleben?
- Wieso *Mörder*, wenn beide Einzelkomponenten der Person keine *Mörder* waren?
- Man weiß es nicht. Ein Nationalsozialist kann zum *Mörder* werden. (Kluge 2000: 488)

In diesem Fall handelt es sich um eine einfache Wiederholung mit gleicher Referenz, weil das Wort *Mörder* mehrmals wörtlich wiederholt wird. Es gibt aber auch andere Situationen, in denen die Wiederholung nicht textlich ist und es sich daher um eine partielle Wiederaufnahme handelt: »Die Voraussetzung für das Melden, nämlich eine gemeinsame Vorstellung von Meldebehörde und Meldendem über die GRUNDRISSE DER REALITÄT«. (Kluge 2000: 488).

Es ist auch möglich, auch einen Gebrauch von (partiellen) Synonymen zu finden: »Selbstverständlich ist der Teufel (Mephistopheles, Baal-Berzth, Satan, nicht dagegen: Luzifer) kein Jude.« (Kluge 2000: 486). Oder, um ein anderes Beispiel zu erwähnen:

ZUFALL MENSCH heißt das neue Buch von Gould (Januar 1997), und meine Existenz als biologisch unwahrscheinlicher Hybride («Doppelmensch», «Übermensch», «Altersloser Mensch») beruht auf einer Kette von Zufällen, die die Vorsehung gelenkt haben mag. Selbstverständlich bin ich mit Dr. theol. Wolfgang Wegeleben identisch, dem Großneffen des Gen-Forschers Prof. med. und theol. Fritz Wegeleben, der an der Reichsuniversität Straßburg zuletzt im Jahr 1945 gesehen wurde. (Kluge 2000: 488)

Ein weiterer Weg ist die Paraphrasierung:

Seit 15000 Jahren beobachten wir, sagt mein Syrer, die landwirtschaftliche Revolution. Sie ist verbunden mit einer kontinuierlichen Zunahme der Bevölkerung, ein Garten Eden, der sich auf Wanderpfad befindet. Die genbiologische Revolution und die nationalsozialistische Industrialisierung des Bewußtseins sind die nächsten Stufen der agrarischen Revolution. »Laßt 5-10-1000 Menschen in uns sein!«. Als Mediziner kann ich bestätigen, sagt Wegeleben (beide), daß ein Leib für 1000 Seelen ausreicht. (Kluge 2000: 490)

Eine andere mögliche Methode ist der Gebrauch von Hyponymen und Hyperonymen. Bei dem Hyponym handelt es sich um den Unterbegriff, bei dem Hyperonym um den Oberbegriff. In einem Kontext wie dem folgenden untersucht der Protagonist die Stadien dessen, was er als die nationalsozialistische Evolution der Gesellschaft betrachtet:

Wir Nationalsozialisten sind in erster Linie Ingenieure. Unsere Revolution ist eine Bewegung des Macherwillens. Anders gesagt, wir sind die Ingenieure der Evolution (Hyperonym). [...] Die genbiologische Revolution (Hyponym) und die nationalsozialistische Industrialisierung (Hyponym) des Bewußtseins sind die nächsten Stufen der agrarischen Revolution (Hyponym). (Kluge 2000: 490)

Bei der syntaktischen Kohäsion gibt es nur eine einzige syntaktische Wiederaufnahme durch eine Pro-Form, die anaphorisch oder kataphorisch sein kann. Hier ein Beispiel:

Wir Nationalsozialisten (Vollform) sind in erster Linie Ingenieure. Unsere (Pro-Form) Revolution ist eine Bewegung des Macherwillens. Anders gesagt, wir (Pro-Form) sind die Ingenieure der Evolution. [...] Wir (Pro-Form) können nicht annehmen, auf dieser Erde unsere (Pro-Form) Idee zu verwirklichen, deshalb scheiterten wir (Pro-Form) auch in unserem (Pro-Form) ersten Ansatz, verstrickten das Land und uns (Pro-Form) in Schuld. (Kluge 2000: 490)

Das hier gezeigte Beispiel zeigt eine anaphorische syntaktische Kohäsion, die dann eintritt, wenn ein bereits erwähntes Wort oder komplexes Element durch eine Pro-Form ersetzt wird. Bei der kataphorischen syntaktischen Konstruktion hingegen bezieht sich die Pro-Form auf ein noch nicht erwähntes Element und verweist somit auf einen nachfolgenden Satz, wie im folgenden Beispiel:

Er habe (Pro-Form), sagte mir der Syrer, in Smyrna und einigen Labors auf Sizilien bei verschiedenen Meistern gelernt. (Kluge 2000: 487)

Während sich die Kohäsion auf die Oberflächenstruktur eines Textes bezieht (Syntax, Wortschatz, Rhythmus usw.), bezieht sich die Kohärenz auf die kommunikative und logisch-semantische Substanz des Textes, auch Tiefenstruktur genannt. Wenn es um Textkonsistenz geht, kann der Begriff „Isotopie“, der aus der Chemie kommt und die Wiederkehr von Wörtern desselben Bedeutungsbereichs in einem Text andeutet, verwendet werden (Bußmann 2002: 322). Die Isotopie-Ketten sind der lexikalische Ausdruck der semantischen Kohärenz eines Textes⁵. Eroms (2008:48) präzisiert: »Unter Isotopie wird in der Textlinguistik die Identität semantischer Merkmale, die sich in den Wörtern finden lassen, verstanden«.

Was die Erzählung von Kluge betrifft, so gibt es vier Haupt-Isotopieketten:

⁵ Bei Zeitungsartikeln und –essays gehen die thematischen Haupt-Isotopieketten oft vom Titel aus (s. dazu ausführlicher Hepp 2018: 54-59).

Transplantation	Gen-Forscher, Metamorphose, Zellen, einpflanzen, usw.
Kryogen	die Welt-Eis-Theorie, sein kryologisches Laborator, von Kältewirkungen, meine Eiswasserversuche, usw.
Pakt mit dem Teufel	Mephistopheles, Satan, Luzifer, Pakt, Faust, usw.
Nationalsozialismus	SS-Schützen, Wir Nationalsozialisten, In nationalsozialistischem Geist, usw.

Schlussfolgerungen

Durch die Isotopieketten werden die einzelnen Themen und Handlungsstränge des literarischen Textes miteinander verbunden. Insbesondere sind es die Fachwörter, welche das thematische Gerüst des Textes über diese Kohärenzverkettungen aufbauen. Auf der Oberflächenseite des Textes, seiner Textkohäsion, werden dabei oft Wortbildungsverfahren (vor allem Substantivkomposition und Nominalisierung durch Derivation) verwendet, wie auch Hyponyme/Hyperonyme, Paraphrasen und die Abwechslung von Pro- und Vollformen.

In diesem Text verwendet Kluge den Faust-Stoff und erzielt seine Dekomposition unter systematischem Einbezug der Fachsprache der Medizin in Verbindung mit den fiktiven Fachsprachen des Nationalsozialismus. Kluge zeigt auf, dass der Nationalsozialismus durch seine Leichtgläubigkeit letztendlich im Kern die Wissenschaft selbst negiert. Auf diese Weise entsteht ein komplexes und vielfältiges Gewebe, jeder Referent wird in Frage gestellt und das erzählerische Thema verliert absichtlich seinen semantischen Kern, um einen anderen, mehrdeutigen oder weniger linearen zu erwerben. Dieses Verfahren, obwohl es das Lesen schwierig macht, sorgt für die Bereitstellung von Helldunkel, hinter dem die Wahrheit, der Sinn der Geschichte, unerreichbar bleibt. Der Einbezug der Fachsprache unterstützt diese moderne auktoriale Theorie.

Bibliografia

Primärliteratur

KLUGE Alexander (2000), *Chronik der Gefühle*, Bd. 1, Suhrkamp.

Alexander Kluge«, In: R. Calzoni / M. Salgaro (Hrsg.): »*Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment*«. *Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.

Fachliteratur

BUßMANN Hadumod (2008⁴ [1983]), *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart, Kröner.

DE BAUGRANDE Robert-Alain, DRESSLER Wolfgang Ulrich (1981), *Einführung in die Textlinguistik*, Berlin, De Gruyter.

COSTAGLI Simone (2009), »Unmenschliches, allzu menschlich. Experiment und Wissenschaft bei

EROMS Hans-Werner (2008), *Stil und Stilistik. Eine Einführung*, Berlin, Erich Schmidt Verlag.

FLEISCHER Wolfgang; BARZ Irmhild (2012), *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*, Berlin/Boston, De Gruyter.

FREUD Sigmund (1923), »Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert«, In: *Imago, Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*. Herausgegeben von Prof. Dr. Sigm. Freud, IX. Band, Heft 1.

HEPP Marianne (2018), *Paralleltex-te und linguistische Textanalyse*, Pisa, Arnus University Books.

– (2012), *Wortbildung als Mittel der Textkonstitution*, Pisa, Arnus University Books.

HOFFMANN Lothar (1985), *Kommunikationsmittel Fachsprache. Eine Einführung*, Tübingen, Narr.

ICKLER Theodor (1997), *Die Disziplinierung der Sprache. Fachsprachen in unserer Zeit*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.

ISCHREYT Heinz (1965), *Studien zum Verhältnis von Sprache und Technik*, Düsseldorf, Schwann.

KALVERKÄMPER Hartwig (1988), „Die Fachwelt in der allgemeinen einsprachigen Lexikographie (deutsch – englisch – französisch – italienisch).“ *Fachsprache. Internationale Zeitschrift für*

Fachsprachenforschung, Didaktik und Terminologie 10, 98–123.

KLUGE Alexander (1977), »Ein Nazi der Wissenschaft«, In: *Neue Geschichten. Hefte 1-18*, Suhrkamp.

NIETZSCHE Friedrich (1883), *Also sprach Zarathustra*, Bd. 1, Chemnitz.

ROELCKE Thorsten (2020⁴), *Fachsprachen*, Berlin, Erich Schmidt Verlag.

ROSSI Francesco (2014), *Variazioni poetiche di modelli evolutivi. Thomas Mann e l’Homo aestheticus*, »Prospero. Rivista di letterature e culture straniere«, XIX, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste.

SCHMIDT Wilhelm (1969), *Charakter und gesellschaftliche Bedeutung der Fachsprache*. In: *Sprachpflege- Zeitschrift für gutes Deutsch* 18, Leipzig, Bibliogr. Inst.

STEGER Hugo (1988), „Erscheinungsformen der deutschen Sprache. Alltagssprache – Fachsprache – Standardsprache – Dialekt und andere Gliederungstermini.“ In: *Deutsche Sprache* 16, 289–319.

ZENOBI Luca (2013), *Faust. Il mito dalla tradizione orale al post-pop*, Roma, Carocci.

Ascesa e caduta di un eroe: *Bellerophontes* di Marie Luise Kaschnitz

Margherita Braccini

margheritabraccini97@gmail.com

ABSTRACT This work presents an analysis of the short story *Bellerophontes*, from the collection *Griechische Mythen* by German writer Marie Luise Kaschnitz (1901-1974). The main character of the tale is the Corinthian hero Bellerophon, best known for slaying the Chimera. I compare Kaschnitz's rewriting of the myth with ancient literary sources, specifically the *Iliad* (VI, 119-236), Apollodorus's *The Library* (II, 3.1), and Pindar's *Olympic XIII* (47-92) and *Isthmian VII* (43-48). The goal is to ascertain how this modern version of the story follows classical tradition on the one hand, and how it partly departs from it on the other. In Kaschnitz's *Bellerophontes* the myth takes on typically modern traits, thus coming closer to the sensibility of the contemporary reader. The translation adopted here – the first Italian translation of *Bellerophontes* – was originally presented in my Bachelor's Thesis.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Maria Serena Mirto, docente di [Storia della cultura e della tradizione classica](#).

PAROLE-CHIAVE: German literature, Classical reception, Third Reich Literature.

Il presente articolo ha come oggetto l'analisi del racconto *Bellerofonte*¹ (*Bellerophontes*), tratto dalla raccolta *Griechische Mythen* (Amburgo, 1944), di Marie Luise Kaschnitz (1901-1974)², scrittrice, saggista e poetessa tedesca, che, per la sua produzione letteraria, nel 1955 vinse il prestigioso premio Büchner. Il

¹ Non ne è stata mai pubblicata una traduzione italiana; la traduzione cui faccio riferimento è quella che ho fatto per la mia tesi triennale. Il testo originale tedesco verrà invece riportato, di volta in volta, in nota (Kaschnitz 1946: 67-79).

² Marie Luise Kaschnitz nasce il 31 gennaio 1901 a Karlsruhe, città del Baden-Württemberg, dalla nobile famiglia von Holzig-Berstett. Cresciuta tra Berlino e Potsdam, dopo la Prima Guerra Mondiale si trasferisce con i genitori nella tenuta di famiglia a Bollschweil. Nel 1921 inizia il suo apprendistato come libraia a Weimar per poi lavorare in una casa editrice a Monaco fino al 1924, dove conosce il futuro marito, l'archeologo austriaco Guido von Kaschnitz Weinberg. Dopo poco però lui si trasferisce per lavoro a Roma e così lei decide di raggiungerlo nella capitale italiana, iniziando a lavorare prima in una libreria di antiquariato e poi come borsista presso il Deutsches Archaeologisches Institut, con cui inizierà poi a collaborare Guido. Nel 1925 i due si sposano e passano i primi sette anni di matrimonio a Roma. In questo periodo, influenzata anche dal marito e dai suoi studi, Kaschnitz inizia a coltivare un profondo interesse per il mondo antico. Nel 1932 i coniugi Kaschnitz tornano in Germania perché Guido ha ottenuto una cattedra di archeologia. Sempre per il lavoro di lui si trasferiscono nel 1937 a Marburg e poi nel 1941 a Francoforte, città in cui passerà la maggior parte della vita. Questi sono però anche gli anni della Germania nazista, e Kaschnitz trova rifugio nella scrittura, dedicandosi soprattutto a poesie di stampo classico e opere legate alla mitologia (*Ellissa e Griechische Mythen*). La consapevolezza di non aver fatto attivamente niente per opporsi al regime la porta, nel 1946, a pubblicare il saggio *Von der Schuld*, in cui affronta con onestà intellettuale gli errori del passato, mettendo al centro il tema del senso di colpa, che lei stessa ha intensamente provato. Con la fine della guerra si riscontra un profondo cambiamento nella produzione letteraria della scrittrice, che sente ora il bisogno di prendere le distanze dal mondo antico per confrontarsi con la realtà contemporanea. Nei primi anni Cinquanta scrive diverse raccolte poetiche, genere che predilige, saggi e radiodrammi, raggiungendo l'apice della carriera. Nel 1955 le viene assegnato il prestigioso Premio Georg Büchner. Successivamente, si dedica soprattutto alla pubblicazione dei propri scritti e a conferenze universitarie. Nel 1974 muore a causa di una polmonite.

protagonista del racconto, Bellerofonte, è un eroe corinzio celebre per alcune grandi imprese, fra cui soprattutto l'uccisione della Chimera, e che tuttavia cade infine in disgrazia perché diventato invisibile agli dèi. L'obiettivo è quello di vedere come il racconto si inserisce all'interno della tradizione, individuando le relative similarità e discontinuità con i riferimenti letterari classici (segnatamente Omero, Apollodoro e Pindaro), sia dal punto di vista narrativo che tematico. La scrittrice ripercorre infatti il mito intrecciando più fonti e rielaborandole in una vena molto personale, con un'attenzione tutta novecentesca per lo spazio dell'interiorità e per lo scorrere del tempo. Partendo dai presupposti del mito, secondo cui Bellerofonte si era macchiato di un atto di *hybris* tentando di raggiungere il cielo in groppa al cavallo Pegaso, Kaschnitz indaga con sensibilità moderna le ragioni profonde dietro la caduta dell'eroe, presentando inoltre un finale inedito alla vicenda. La storia di Bellerofonte rappresenta con delicatezza ed efficacia quell'ambivalenza intrinseca alla condizione dell'uomo, volto con lo spirito all'assoluto ma allo stesso tempo inerme di fronte alla potenza oscura e distruttrice della natura. Con questo racconto la scrittrice riconferma l'attualità del mito nella contemporaneità, in quanto serbatoio senza tempo di esperienze umane da cui attingere per raccontare i drammi dell'esistenza.

I Griechische Mythen

La raccolta *Griechische Mythen*, composta da 15 racconti a tema mitologico, fu concepita tra il 1939 e il 1940 e pubblicata nel 1944 per la H. Goverts Verlag di Amburgo. La casa editrice, fondata nel 1934 da Eugen Claassen e Henry Goverts, rimase aperta per tutta la durata del conflitto bellico; era sopravvissuta a quegli anni difficili evitando di trattare nelle proprie pubblicazioni qualsiasi argomento di attualità, senza però mai scendere a facili compromessi ideologici. Claassen dimostrò una particolare fascinazione per opere a tema antico o mitologico, in cui disse di scorgere la manifestazione di una «höhere Aktualität». Ben si spiega quindi l'interesse dell'editore per l'opera *Griechische Mythen*, che nel *Vorwort* si presenta come ricerca di un "archetipo umano", che si rinnovi col passare delle epoche. Tale archetipo sarebbe l'esito del processo di affrancamento dell'uomo dal «dunkeln Urgrund des Elementares» per giungere, attraverso l'ausilio delle proprie forze, al «lichtere Reich der homerischen Götterwelt». Il mito greco in sé è modello di questo sviluppo, in quanto risultato di quel cambiamento avvenuto nella società greca, quando si è passati dal venerare semplici elementi naturali ad un pantheon ordinato. Sempre nel *Vorwort*, Kaschnitz chiarisce che il filo rosso che lega queste riscritture del mito è la rappresentazione della «liberazione dello spirito umano dalla natura primigenia». Precisa poi che tale scopo è stato perseguito in modo del tutto *unbewusst*, ma la cosa può suscitare alcuni ragionevoli dubbi. L'autrice sembra scrivere i racconti nella consapevolezza di contrapporre al presente dominato dalla barbarie del nazismo, un mondo dello spirito e della cultura, quello della mitologia greca, a cui si rivolge perché in esso ritrova la più alta raffigurazione delle potenzialità dell'essere umano insieme ai pericoli mortali che lo minacciano. Il mondo, per Kaschnitz, appare dominato da un conflitto insolubile tra due forze: quella della natura, che agisce in modo insensato nel generare e distruggere, presentandosi come energia incontrollata che tende al disordine, e quella dello spirito umano, che attraverso l'uso della ragione vuole trionfare sulla prima ed elevarsi al di sopra del contingente, in un eterno *streben*. L'uomo si presenta così come un nuovo Prometeo, che vuole emanciparsi dalla sfera naturale per poterla controllare. Non essendo però per Kaschnitz l'uomo solo ragione, egli si sente anche attratto da quella forza irrazionale e distruttiva, "luogo dell'origine"; l'individuo si presenta pertanto come entità scissa tra due forze opposte, non soltanto esteriori ma anche interiori.

Se nel *Vorwort* la scrittrice introduce i temi centrali dell'opera, nel *Nachwort*³, aggiunto alla riedizione del 1972, parla invece di come è nata la raccolta. Racconta come abbia consultato «auf eine philologisch recht bedenkenlose Weise» diversi manuali mitografici, tra cui la monumentale Pauly-Wissowa *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, nelle biblioteche di Königsberg e Marburg, per poi scegliere, tra tutte le *Sagenfassungen* trovate, quelle che le piacevano di più, attingendo contemporaneamente a più fonti, intrecciando diverse tradizioni e dando loro un'impronta personale e moderna, così da creare un nuovo racconto. Di fatto, nei *Griechische Mythen* ci sono rimandi espliciti alle fonti (in particolare Euripide, Apollodoro, Virgilio, Ovidio, l'*Odissea* e Nevio), oppure vi si allude con espressioni generiche del tipo «wie die alte Sage erzählt», «wie die Sage berichtet» e «der griechische Mythos erzählt»⁴. Kaschnitz rivendica dunque la sua scelta, nel riprendere il materiale mitologico per le sue *Umdichtungen* con un metodo che, con le sue parole, «doveva aver fatto rabbrivire i vecchi filologi»⁵. Il suo approccio ai testi antichi non era tanto quello di una studiosa, quanto piuttosto quello di una lettrice appassionata, che si lascia trasportare durante la lettura dalle proprie impressioni e sensazioni.

Bellerophontes

Il racconto Bellerophontes narra la storia dell'eroe corinzio e del suo tortuoso percorso verso la gloria, a cui segue l'inevitabile caduta. Il racconto si presenta come rielaborazione e intreccio di varie fonti mitologiche, a cui la scrittrice aveva probabilmente attinto usando i più importanti manuali di mitologia del suo tempo. La fonte primaria del racconto di Kaschnitz è sicuramente il libro VI dell'*Iliade* (154-205), da cui sono ripresi gli eventi principali e la struttura della storia. Come in Omero, Bellerofonte viene presentato come giovane di grande bellezza, discendente dalla stirpe divina di Eolo ma, a differenza del testo iliadico, in cui dopo questa breve introduzione si passa subito a raccontare del fallito tentativo di seduzione di Antea e della conseguente cacciata da Argo, qui viene invece spiegato l'antefatto che ha portato Bellerofonte in questo luogo. Rifacendosi alla versione di Apollodoro (Bibl. II, 3,1), Kaschnitz racconta che il giovane era fuggito dalla città natale, Corinto, per sottrarsi alle conseguenze dell'omicidio accidentale del proprio fratello, andando a cercare poi protezione presso la corte di Preto, re di Argo. Ovviamente solo nella riscrittura si indugia sulla descrizione dell'effetto psicologico di tale evento sfortunato sulla psiche del protagonista: «Questo misfatto gravò anche sul resto della sua vita come un'ombra, che nemmeno tutta la luce della grazia divina sarebbe riuscita a cancellare»⁶. Fin da subito Kaschnitz mostra un interesse tutto moderno per lo spazio insondabile della mente umana. Diversamente dagli dèi, che sono pura luce, l'uomo ha dentro di sé anche degli spazi d'ombra. Bellerofonte viene descritto come un ragazzo sensibile, incline alla Sehnsucht, con alle spalle un passato di dolore e di perdita. Come nell'*Iliade*, all'accoglienza nella dimora di Preto segue l'episodio del tentativo di seduzione di Antea, che ci viene presentato qui in una maniera del tutto originale. In Omero abbiamo un narratore che si concentra sui fatti, parlandoci poco o nulla delle emozioni che animano Antea e Preto. La regina, spinta da un forte desiderio carnale per il giovane, ha tentato di sedurlo senza successo, per poi calunniarlo di fronte al marito come forma di rivalsa. Il re reagisce a questa notizia con collera; ciononostante, prende la decisione di non uccidere Bellerofonte, perché ciò comporterebbe una violazione delle regole di ospitalità imposte dalla xenia e sarebbe pertanto un atto empio. Nella narrazione

³ Kaschnitz 1946:175-176.

⁴ Galvan 2007: 85.

⁵ Kaschnitz 1946: 175.

⁶ «Lag solche Freveltat auch über seinem ferneren Leben wie ein Schatten, den alles Gnadenlicht der Götter nicht aufzuzehren vermochte» (Kaschnitz 1946: 67).

iliadica i due personaggi rappresentano essenzialmente archetipi, la cui funzione nel testo è quella di fornire un pretesto allo sviluppo della vicenda con i tratti tipici del racconto folklorico (motivo definito, con allusione all'episodio biblico di Genesi 39, della 'moglie di Potiphar'). D'altro canto, è proprio in tale universalità che risiede la forza evocativa del mito. Kaschnitz compie una scelta diversa e mette al centro della narrazione l'interiorità dei personaggi. Di Antea, Preto e Iobate la voce narrante descrive pensieri e sentimenti, caratterizzando in tal modo i personaggi in modo più marcato. Di Antea, si dice: «Pensando di essere l'oggetto di tutti i suoi pensieri e desideri, si accese lei stessa della passione che gli attribuiva, illudendosi così di poter ringiovanire nel fuoco della giovinezza e dimenticare le proprie esperienze nella pura forza dell'innocenza»⁷. Le dinamiche psicologiche che Kaschnitz delinea per motivare il comportamento della regina si possono inquadrare in una griglia interpretativa di stampo freudiano. Secondo Freud, l'Io stabilisce dei "meccanismi di difesa" per proteggersi dagli impulsi a cui è soggetto e che contrastano col Super-Io, trasformandoli in modo da renderli conformi alle norme sociali. Tra i vari possibili meccanismi di difesa identificati da Freud, a noi interessano quelli della repressione e della proiezione, che vediamo in azione nel rapporto di Antea con Bellerofonte. Antea prova attrazione sessuale per il giovane, ma, costretta a reprimere questo impulso perché lui, in modo conforme alle norme sociali, l'ha respinta, non lo cancella del tutto, ma lo proietta su Bellerofonte. La stessa esperienza psichica si applica anche ai sentimenti negativi che scaturiscono dal rifiuto: colei che insidia il giovane si descriverà come la vittima di una violenza:

[...] l'amor proprio trasformò ai suoi occhi il fanciullo in un aggressore della sua virtù, e lei stessa nella custode insidiata del proprio onore e della propria felicità; le mani vogliose di Bellerofonte le avevano strappato le vesti e, nel tentativo frettoloso di difendersi, le guance le si erano arrossate e scompigliati i capelli⁸.

Inoltre, il comportamento di Antea non viene presentato come dettato solo dal desiderio erotico: al contrario, dietro ad esso si celano la nostalgia per la giovinezza perduta e l'illusione di poterla rivivere grazie all'intimo contatto con la giovinezza di un'altra persona. Anche la reazione del protagonista è delineata in una luce diversa: in Omero egli non cede alla tentazione della regina perché guidato da un alto senso dell'onore, qui invece è l'istinto a giocare un ruolo determinante. Nel momento decisivo dell'azione Bellerofonte prova un sentimento di orrore perché scorge in Antea una persona diversa, "trasformata", una figura con un atteggiamento non più materno e rassicurante ma sessualmente aggressivo. In più, non avendo fatto ancora i conti con la propria sessualità, gli sfugge il senso di quella situazione. Per quanto invece riguarda il personaggio di Preto, sono evidenti le differenze tra la sua reazione di fronte all'accusa mossa da Antea nell'*Iliade* e nel *Bellerofonte*. In Omero Preto, in preda all'ira e istigato da una maledizione della moglie, vorrebbe uccidere Bellerofonte, ma si trattiene perché sa che altrimenti violerebbe i vincoli imposti dalla *xenia*, offendendo così Zeus, che nel mondo antico proteggeva i viaggiatori e vendicava coloro che si facevano scudo della ritualità dell'amicizia ospitale. Il conflitto tra l'imperativo della vendetta e quello della *xenia* si risolve solo nel rispetto del sacro timore degli dèi. Kaschnitz nel *Bellerofonte* prende invece un'altra direzione:

Preto non si mostrò né troppo meravigliato né oltremodo sconvolto. Prestò fede alle parole di Antea, ma era un uomo e non gli era estranea la veemenza repentina dei desideri maschili, proprio come conosceva il sorriso e il gioco di sguardi di Antea, il cui unico scopo era quello di risvegliare i

⁷«Sie glaubte sich das Ziel all seiner Gedanken und Wünsche, und von solcher angedichteter Leidenschaft selbst zur Leidenschaft entfacht, wartete sie darauf, sich in dem Feuer der Jugend selbst zu verjüngen und in der reinen Kraft der Unschuld ihre Erfahrungen zu vergessen» (Kaschnitz 1946: 68).

⁸«[...] und aus der Verwandlungskraft der Eigenliebe heraus wurde der Knabe zum Angreifer auf ihre Tugend, sie selbst zur verfolgten Hüterin ihrer Ehre und ihres Glücks. Des Bellerophon's gierige Hände hatten ihr die Kleider aufgerissen, von der hastigen Abwehr waren ihre Wangen gerötet, ihre Locken verwirrt» (Kaschnitz 1946: 68).

desideri maschili. Amava poi il ragazzo straniero e gli faceva anzi quasi piacere che i suoi primi afflitti di desiderio si fossero spinti così in alto e che egli li esprimesse in modo così energico ed esigente⁹.

Qui la psicologia di Preto non segue più lo schematismo narrativo dell'epica arcaica: l'affetto provato per il giovane e una certa solidarietà di genere diventano elementi decisivi. Da notare, inoltre, che le parole di Preto tradiscono un maschilismo di fondo, visto che, di fronte a quello che potrebbe essere stato davvero uno stupro, egli reagisce con superficialità, e minimizza l'accaduto. Pertanto, l'azione di demandare al suocero Iobate il compito di uccidere Bellerofonte non si configura più come soluzione legata ad un vincolo sacrale, ma come risposta a un'aspettativa sociale emotivamente problematica. L'ultimo personaggio secondario di una certa importanza, nel mito di Bellerofonte, è proprio il re asiatico Iobate. In Omero questi si trova, come Preto, a dover agire tra il rispetto della *xenia* e la necessità della vendetta, e cerca di risolvere questo conflitto indirettamente, inviando il giovane a combattere contro i mostri e i nemici del regno. Di fronte alle vittorie riportate dall'eroe e al fallimento dell'agguato teso a Bellerofonte da alcuni suoi guerrieri, Iobate sarà poi costretto a riconoscere che il favore divino arride al giovane e di conseguenza ad abbandonare ogni intenzione malevola per rispettare il volere dei celesti. Diversamente, per Kaschnitz la decisione di mandare il protagonista ad affrontare vari pericoli appare, proprio come nel caso di Preto, la risposta ad un vincolo sociale che non viene del tutto eluso ma demandato al destino, così preservando almeno l'apparenza del recente legame affettivo. Al ritorno di Bellerofonte dalle imprese gloriose, lo Iobate di Kaschnitz reagisce come il suo corrispettivo antico, e cioè inviando degli uomini a tendergli un agguato; questo gesto è qui però dettato da un sentimento nuovo, la gelosia:

Le notizie delle imprese liberatrici di Bellerofonte lo hanno spaventato, perché ora è diventato troppo potente per lui, e sono troppo sentiti l'amore e gli onori che già il popolo gli riserva ovunque. Sembra quasi che l'impresa salvifica conti più della dignità del lignaggio, la giovinezza più della vecchiaia; e così Iobate inizia a vedere in Bellerofonte il proprio rivale¹⁰.

Nel primo capitolo di *Mimesis*, Erich Auerbach, confrontando i diversi modi di narrare tipici della *Bibbia* e dell'*Iliade*, considera incidentalmente anche il tema della gelosia. Secondo Auerbach la vita quotidiana dei personaggi veterotestamentari è avvelenata da questo sentimento doloroso, mentre nel mondo omerico «occorrevano ragioni solide e chiare perché nascessero inimicizie e conflitti»¹¹. In effetti, nel *Bellerofonte* la figura di Iobate, con la gelosia che la caratterizza, ricorda nei tratti quella di un personaggio biblico come Saul. Va tenuto infatti presente che, pur essendo i *Griechische Mythen* dedicati a figure della mitologia greca, non mancano riferimenti a quella nordica o biblica¹². In questo racconto possiamo trovare diversi elementi di ispirazione veterotestamentaria, in forma più o meno esplicita: Kaschnitz parla per esempio di una "lettera di Uria" («Uriasbrief»), così riconducendo al modello canonico rappresentato dal testo biblico (II Sam. 11) un motivo folklorico già presente in Omero, di generica derivazione semitico-orientale; inoltre abbiamo evidenti analogie tra alcuni personaggi del *Bellerofonte* e i corrispettivi biblici. Come il personaggio di Iobate, il re d'Israele Saul sviluppa nei confronti di Davide un'invidia profonda, perché sente che il proprio potere di capo anziano è minacciato dal successo del giovane in battaglia e presso il popolo. Ma se la gelosia di Saul si inasprisce, man mano che prende

⁹ «Proitos zeigte sich weder übermäßig erstaunt, noch allzu entsetzt. Er schenkte Anteias Worten Glauben, aber er war ein Mann und die jähren Aufwallungen männlicher Begierden waren ihm so wenig fremd wie Anteias Lächeln und Augenspiel, das nur darauf abzielte, die Wünsche der Männer zu erwecken. Er liebte den fremden Knaben, fast freute es ihn, daß jener seine ersten Wünsche so hoch erhob und ihnen so nachdrücklich fordernd Ausdruck verlieh» (Kaschnitz 1946: 68).

¹⁰ «Die Kunde von den erlösenden Taten des Bellerophon hat ihn erschreckt, zu mächtig ist ihm nun jener geworden, zu innig wird er schon überall vom Volke geliebt und verehrt. Schon scheint die rettende Tat mehr zu gelten als die angestammte Würde, die Jugend mehr als das Alter, und Jobates beginnt in Bellerophon den Nebenbuhler zu sehen» (Kaschnitz 1946: 74).

¹¹ Auerbach 1956: 27.

¹² Cometa 2001: 2.

consapevolezza che Davide è eletto da Dio, quella di Iobate lascia il posto a un “timore reverenziale”, quando egli capisce che Bellerofonte è amato dagli dèi. Si può osservare anche una certa somiglianza tra il personaggio di Davide e quello di Bellerofonte: entrambi sono infatti “eletti”, da Jahvé o genericamente dagli dèi, e la loro irresistibile ascesa è favorita dall’alto. Mentre però nella Bibbia il narratore non contrappone alla paura di Saul un chiaro desiderio di impossessarsi del regno da parte di Davide, nel *Bellerofonte* invece tale desiderio traspare da ciò che la voce narrante riferisce degli intimi pensieri dell’eroe:

Allo stesso tempo, però, cominciarono a risvegliarsi in lui una certa ostinazione e rabbia, il desiderio di mettere radici, di esercitare il potere e stabilire una corte, di avere diritto a uno di quei luoghi che ogni volta aveva dovuto abbandonare. Lo allettava l’idea di rimanere qui in Licia, piuttosto che ad Argo, e di essere, come richiedeva il momento, coltivatore di una terra fertile o condottiero di schiere valorose¹³.

Il fatto che Bellerofonte voglia sposare la figlia di Iobate, Filonoe, matrimonio che in Omero era semplicemente una delle concessioni del re di Licia quando ne riconosce l’eccellenza e la statura eroica, sembra confermare ulteriormente questa ipotesi.

Ritornando ad analizzare lo sviluppo narrativo del *Bellerofonte*, possiamo osservare come, poco più avanti, l’autrice abbandoni momentaneamente il modello omerico per fare invece riferimento ad un’altra versione del mito, riferita da Pindaro nella *Olimpica* XIII (47-92). La transizione è segnalata abbastanza chiaramente: «Si mise quindi in viaggio e, come se dovesse acquisire la forza necessaria dalla terra natia, lo ritroviamo trasportato improvvisamente, come per magia, a Corinto»¹⁴. In questo passaggio, il primo inciso si configura come un tentativo dell’autrice di raccordare le due versioni del mito tra loro, presentando un quadro logicamente coerente dello sviluppo della storia. Allo stesso tempo, il riferimento alla versione pindarica è indispensabile per introdurre nella narrazione un elemento che era completamente assente nell’*Iliade*, ovvero Pegaso. Riguardo all’episodio del cavallo alato, benché la struttura del racconto sia simile a quella dell’*Olimpica*, non mancano neppure qui alcune importanti innovazioni. Colpisce particolarmente l’assenza di mediazione tra la sfera umana e quella divina; se infatti in Pindaro, dopo il primo fallito tentativo di domare il cavallo, Bellerofonte chiede aiuto all’indovino Poliido, il quale gli consiglia di dormire sull’ara della dea, qui invece l’interazione tra Bellerofonte e Atena avviene in modo più diretto, senza intermediari. La natura del sogno dell’eroe rispecchia appieno la concezione greca secondo cui l’attività onirica era una visione “esterna”, indotta dalla divinità spesso allo scopo di incoraggiare il sognatore a compiere un’azione¹⁵: «Atena gli appare e lo apostrofa come re e discendente di Eolo, obbligandolo così un’impresa straordinaria, e dandogli al contempo in mano il mezzo per compierla, la briglia d’oro»¹⁶. Ma se in Pindaro alla cattura di Pegaso segue un elaborato rito di ringraziamento ai celesti, nel *Bellerofonte* qualunque riferimento a tale cerimonia è assente. Kaschnitz vuole mettere al centro di questa conquista l’azione umana: «Ma la storia di Bellerofonte non riguarda solo il primo addomesticamento di un cavallo, ma rappresenta anche l’inizio del dominio dell’uomo sulle forze oscure della natura»¹⁷. Pegaso, in quanto frutto

¹³ «Aber es begann auch etwas in ihm aufzuwachen, Trotz und Zorn, eine Sehnsucht nach Selbsthaftigkeit und Herrschermacht, Burg und Hof und nach einem Anrecht an eine dieser Stätten, die er immer wieder verlassen mußte. Mehr noch als in Argos verlockte es ihn, hier in Lykien zu bleiben, ein Landwirt auf reichem Boden, ein Heerführer tapferer Scharen, wie es die Zeit gebot» (Kaschnitz 1946: 71).

¹⁴ «[...] er machte sich auf den Weg, und als müsse er sich auf der heimischen Erde die nötige Kraft gewinnen, finden wir ihn wie durch Zauberei mit einemmal zurückversetzt nach Korinth» (Kaschnitz 1946: 72).

¹⁵ D’Agostino 2008: 13.

¹⁶ «Athena erscheint ihm, sie ruft ihn auf als einen König und des Aeolus Sproß, und wie sie ihn damit verpflichtet zu außergewöhnlicher Tat, legt sie ihm mit dem goldenen Zaum auch das Mittel dazu in die Hand» (Kaschnitz 1946: 72).

¹⁷ «Aber nicht nur die erste Rossebändigung kommt in der Geschichte des Bellerophon zum Ausdruck, sondern aller Beginn der Herrschaft des Menschen über die dumpfen Kräfte der Natur» (Kaschnitz 1946: 72).

dell'unione di Medusa e Poseidone, è espressione della forza primordiale e violenta della natura. Pertanto, l'addomesticamento dell'animale diventa manifestazione concreta di quella che Kaschnitz chiama, nel *Vorwort* alla raccolta, la «Befreiung des Menschengesistes von der Urnatur»¹⁸. La forza del cavallo viene così piegata alla volontà umana, che può adesso usarla per i suoi scopi. L'idea che l'uomo si relazioni alla natura con uno sguardo da dominatore viene sottolineata nel testo tedesco dall'anafora del verbo *beherrscht*: «wer ihn beherrscht, der beherrscht das Reich der Lüfte und Wolken...»¹⁹. Immediatamente dopo si allude a un altro possibile significato simbolico della figura del cavallo alato: «Si è vista nella figura di Pegaso la fantasia sfrenata, addirittura la forza poetica che si innalza sopra le cose terrene»²⁰. Pegaso è ricordato infatti fin dall'antichità non solo in relazione a Bellerofonte, ma anche come simbolo della creatività e della poesia, tramite l'associazione con la fonte Ippocrene, le cui acque, secondo il mito, sgorgarono dal terreno colpito dal suo zoccolo (Pausania, *Guida della Grecia*, IX, 31, 3). Questa sorgente era diventata simbolo dell'arte poetica perché la leggenda voleva che le Muse si incontrassero qui prima di celebrare gli dèi con il canto (*Teogonia*, 1-10). Come il cavallo, grazie all'ausilio delle ali, può innalzarsi oltre gli ostacoli naturali, allo stesso modo lo spirito dell'artista, guidato dall'immaginazione e dalla forza poetica, riesce ad elevarsi al di sopra del contingente. Nel contesto di questa vicenda, però, Pegaso si configura innanzitutto come simbolo generale del favore divino. Il rapporto fra l'eroe e il cavallo appare fin da subito come un legame di reciprocità, che contribuisce a plasmare il carattere di Bellerofonte attraverso l'autodisciplina necessaria per dominare il destriero.

Riacciandosi al racconto omerico, il testo presenta poi i successi dell'eroe contro la Chimera, i Solimi e le Amazzoni, che minacciano il regno di Iobate. Dopo il fallito tentativo da parte del re asiatico di uccidere il protagonista, che, come abbiamo visto, assume qui tutt'altro significato rispetto a quello del corrispondente episodio iliadico, la storia procede seguendo la tradizione omerica: Bellerofonte sposa Filonoe, da cui avrà tre figli, e si stabilisce in Licia per vivere in una bella proprietà con campi e vigneti. Ancora sulla scia di Omero, il racconto non termina però con l'irresistibile ascesa dell'eroe, ma con la sua fine tragica. La parte conclusiva del *Bellerofonte* è introdotta da un interrogativo sulla natura del rapporto fra quel "turbamento", una forma di follia o di malinconia, a cui Omero aveva accennato nell'*Iliade* senza però esplicitarne l'origine, e una qualche punizione divina. Oltre a connettere questi due elementi, Kaschnitz propone due opzioni per colmare la lacuna omerica: il turbamento potrebbe essere stato conseguenza del giudizio dei numi, o potrebbe esserne stato invece la causa. Partendo da questa considerazione viene sviluppato il finale della storia, che vede l'eroe macchiarsi di empietà nel tentativo di superare il limite che separa l'umano e il divino:

L'antico mito racconta che Bellerofonte, giunto all'apice della sua fortuna, spronato da superbia e impulso vitale, sia montato in groppa a Pegaso per salire verso il cielo e prendere al tavolo degli dèi quel posto che credeva gli spettasse di diritto²¹.

Kaschnitz si rifà qui alla *Istmica* VII di Pindaro (43-48), secondo cui Bellerofonte, accecato dalla propria fortuna e credendo di aver diritto allo status di divinità, tenta una folle scalata al cielo in groppa a Pegaso, finendo però per precipitare a terra, disarcionato dalla sua stessa cavalcatura per volere degli dèi. La fine di Bellerofonte viene presentata come l'inevitabile conseguenza di un atto di *hybris*, colpa tipicamente eroica. Un discorso a parte va

¹⁸ Kaschnitz 1946: 8.

¹⁹ Kaschnitz 1946: 72.

²⁰ «Die schweifende Phantasie hat man im Pegasos erkannt, die Dichterkraft auch, die sich über das Irdische erhebt» (Kaschnitz 1946: 73).

²¹ «Die alte Sage erzählt, daß Bellerophon in den Tagen seines größten Glückes, von Hochmut und Lebenstrieb angestachelt, den Pegasos bestiegen habe, um aufzusteigen gen Himmel und am Tische der Götter den Platz einzunehmen, von dem er glaubte, daß er ihm gebührte [...]» (Kaschnitz 1946: 76).

fatto per la caratterizzazione della località in cui cade l'eroe, definita con l'espressione «das Feld des Irrens», locuzione che sarà stata sicuramente suggerita anche dalla lettura del manuale mitografico *Griechische Mythologie* di L. Preller²²: «einsam irrt er umher auf dem Felde der Irren [...] Jenes Feld der Irren war ohne Zweifel ein mythischer Begriff». Questo elemento, di chiara derivazione omerica, riallaccia la fine della vicenda alla versione del mito presentata nell'*Iliade*, che vede Bellerofonte vagare in solitudine per la pianura Alea. Per spiegare i motivi della caduta, Kaschnitz si distacca però dalla versione di Pindaro («die alte Sage erzählt»), proponendo un'interpretazione che, dal suo punto di vista attento alla psicologia del personaggio, può spiegare meglio la vicenda («aber es mag auch sein»):

Ma può anche essere che, come nella versione di Euripide, gli eventi si siano svolti in un altro ordine, e che la cavalcata tra le nuvole di Bellerofonte indicasse sì un'empietà, ma di altra natura. Perché forse Bellerofonte aveva già oltrepassato l'apice della sua fortuna terrena quando volle salire agli dèi²³.

Per spiegare il significato del gesto dell'eroe la scrittrice prende ispirazione dalla tragedia di Euripide *Bellerofonte*, che vedeva il protagonista intraprendere un "folle volo" in nome di quel bisogno umano di trovare risposta all'interrogativo etico sull'esistenza degli dèi. Kaschnitz non aveva letto direttamente l'opera di Euripide, giunta solo in forma frammentaria, ma si era rifatta al resoconto della vicenda dei manuali mitografici, in particolare Preller, che avrà consultato anche in questo caso, considerando le numerose coincidenze e le analoghe riflessioni sulle idee religiose di colpa e punizione. L'analisi della tragedia data da Preller ha offerto a Kaschnitz lo spunto per attribuire a Euripide l'idea di «arroganza mista a stanchezza della vita e sete di conoscenza che conosciamo da Faust e Byron»²⁴, un'interpretazione romantica, che non ha niente a che vedere con il dramma antico.

Nel suo *Bellerofonte* Kaschnitz sviluppa in modo originale e indipendente la parte conclusiva della storia, ricostruendo il percorso psicologico del protagonista, la sua fine tragica, e analizzando le cause profonde che l'hanno portato a compiere l'atto di *hybris*. Tutto sembra avere inizio con la morte dei figli, che mina la certezza del protagonista di essere benvoluto dagli dèi. Nel manuale di Preller, la versione euripidea del mito di Bellerofonte presentava la scomparsa dei figli come importante elemento nello sviluppo tragico della vicenda: «Nachdem ihm mitten im höchsten Glücke seien Kinder gestorben sind, wird ihm Trauer und Einsamkeit zu einer Schule des Zweifels und des Glaubens»²⁵. Bellerofonte inizia a guardare alla realtà non più con occhio da dominatore ma da vittima, temendo il futuro anziché riuscire a prevederne il corso e a difendersi dalle sue insidie. L'elemento oscuro, la malinconia, inizia a infiltrarsi sempre di più nel suo cuore. Mentre Omero vedeva nell'odio divino la causa scatenante del comportamento disforico di Bellerofonte, che poi gli scritti medici ricondurranò ai sintomi

²² Preller 1861: 87-88.

²³ «Aber es mag auch sein, daß, wie Euripides es darstellt, die Vorgänge sich in anderer Reihenfolge abgespielt haben und der Wolkenritt des Bellerophonates auch einen Frevel bedeutete, aber einen von anderer Art. Denn vielleicht hatte Bellerophonates, als er zu den Göttern aufsteigen wollte, den Höhepunkt seines irdischen Glückes schon überschritten» (Kaschnitz 1946: 76).

²⁴ Preller 1861: 88.

²⁵ Preller 1861: 88.

di una malattia dovuta all'eccesso di bile nera (*melancholia* da *melaïne cholé*)²⁶, Kaschnitz ce ne fornisce invece le motivazioni interiori: «Nelle notti insonni Bellerofonte vide morto anche l'ultimo dei figli, si vide abbandonato, senza prole, vecchio e incapace di difendersi dalla distruzione dell'opera di tutta una vita, che già gli sembrava avviata»²⁷. La descrizione della disgregazione psicologica di Bellerofonte è quanto mai penetrante: smarrire la fiducia nella benevolenza degli dèi lo porta a vedere ogni ostacolo come l'inizio della distruzione dell'intera opera della sua vita. La paura di perdere i figli, che più di ogni altra cosa simboleggiano tale opera, è in questo senso paradigmatica. Intravediamo in questo primo passaggio la presa di coscienza del passare del tempo e di come esso corroda inesorabilmente le conquiste dell'uomo insieme con la sua stessa esistenza. Mettendo in evidenza tale sensazione, Kaschnitz adotta una prospettiva del tutto sconosciuta al mondo antico, quando la dimensione del tempo aveva un valore oggettivo e non se ne distingueva la relatività. Tormentato nottetempo dal pensiero di una prossima rovina, Bellerofonte cerca conforto nella compagnia di Pegaso, protagonista insieme a lui delle imprese passate. Questa situazione ricorda molto quella vissuta da un altro grande personaggio dei *Griechische Mythen*, Giasone, la cui storia viene narrata da Kaschnitz nel racconto *Die Nacht der Argo*²⁸. Qui Giasone è ormai vecchio, cerca scampo dall'insonnia notturna andando a rifugiarsi sotto lo scafo della nave Argo, a bordo della quale egli aveva trascorso gli anni della giovinezza eroica, ma che ormai è ridotta a un relitto. Ma a differenza della nave Argo, che, proprio come l'eroe, ha subito l'azione del tempo, qui il cavallo Pegaso in quanto essere divino non ha minimamente cambiato aspetto.

In una seconda fase il pessimismo di Bellerofonte passa da un piano individuale ad uno esistenziale: «E lentamente si risvegliava in lui il terribile dubbio sulla sua vittoria e si domandava se tutte le paure e gli orrori degli uomini non fossero inestirpabili, se non minacciassero di rinnovarsi in un'eterna rinascita»²⁹. Dopo aver temuto che nuove disgrazie incombano su di lui, Bellerofonte inizia a temere che le sue vittorie sui mostri siano solo un'illusione e che il male in sé sia una forza da cui l'uomo non potrà mai davvero liberarsi definitivamente. La riflessione del protagonista ben si riallaccia alle considerazioni fatte da Kaschnitz nel *Vorwort* al libro, in cui si spiegava come l'obiettivo comune a tutti i racconti sia quello di raffigurare il percorso di affrancamento compiuto dallo spirito umano, attraverso la "via della ragione", dalla *Urnatur*; ma allo stesso tempo la necessità di interrogarsi sui motivi che spingono l'uomo a cedere ancora al richiamo regressivo del "luogo delle origini", dominato da forze irrazionali e violente, e a compiere di conseguenza il male³⁰. La mitologia diventa il banco di prova di questo scontro tra oscurità e luce, il cui esito, come nel caso della storia di Bellerofonte, può essere sempre ribaltato³¹. Le figure della Chimera, dei Solimi e delle Amazzoni possono essere interpretate nel racconto come

²⁶ Il tema della melanconia viene affrontato nel primo capitolo del *Problema XXX*, un testo di scuola aristotelica attribuito dalla tradizione allo stesso Aristotele, in cui Bellerofonte viene citato, insieme ad Aiace ed Eracle, come eroe afflitto da umor nero. Si veda il commento di B. Centrone, nell'edizione da lui curata di questa sezione, che contribuì a determinare la fortuna del testo pseudo-aristotelico nell'antichità proprio perché analizzava la melanconia «come affezione patologica e disposizione caratteriale suscettibile di provocare prestazioni fuori dal comune in vari ambiti del sapere», così associando genio e follia (Centrone 2018: 9). Nella nota al testo, a p. 56, si trovano i rinvii ai trattati medici che parlano delle caratteristiche di questa patologia: il trattato ippocratico *De morbo sacro* 12, dove si descrive la ricerca di luoghi solitari da parte del malato, quando avverte l'imminenza di un attacco del morbo e non vuole essere visto; Ippocrate, *Epistole* 12, dove la stessa tendenza dei melancolici a cercare luoghi deserti e rifuggire il contatto con gli altri uomini è paragonata a quella dei sapienti, che si dedicano allo studio e non vogliono essere turbati, preferendo invece la solitudine; lo scritto attribuito a Galeno, *Introductio seu medicus* 14.740-741, che probabilmente deriva dal testo del *Problema XXX* perché cita il passo omerico e il caso di Bellerofonte. Per altri riferimenti a Bellerofonte e al tema della melanconia cfr. Starobinski 2014.

²⁷ «In schlaflosen Nächten sah Bellerophonotes auch das letzte der Kinder tot, sah sich zurückbleiben, kinderlos, alt, unfähig sich zu wehren gegen die Zerstörung seines Lebenswerkes, die sich schon anzubahnen schien» (Kaschnitz 1946: 76).

²⁸ Cfr. Mirto 2020.

²⁹ «Und langsam erwachte in ihm der furchtbare Zweifel an seinem Sieg und er fragte sich, ob nicht alle Ängste und Schrecken der Menschen unausrottbar seien, ob sie nicht in ewiger Wiedergeburt sich zu erneue drohten» (Kaschnitz 1946: 77).

³⁰ Mor 2017:18.

³¹ Cometa 2001: 4.

simbolo trasparente della componente primordiale e violenta che risiede dentro l'individuo. Il sentimento di impotenza e angoscia provato da Bellerofonte di fronte al mistero del male doveva in qualche misura essere condiviso dalla scrittrice, che elaborò la raccolta nel periodo più buio della storia europea, quello della seconda guerra mondiale e del regime del Terzo Reich.

In preda ad una sempre più profonda angoscia esistenziale, Bellerofonte decide di montare per l'ultima volta Pegaso e tentare la scalata al cielo. Kaschnitz descrive con estrema chiarezza il motivo ultimo che spinge l'eroe all'azione fatale: «Voleva salire da loro, voleva vederli, e constatare ciò che fin troppo spesso gli era sembrata una pia leggenda, sulla quale gli eventi del mondo reale si stagliavano come un caos di suoni striduli su una melodia soave e sublime»³². Bellerofonte vuole fare esperienza diretta del divino, perché aspira ad ottenere una chiave interpretativa della realtà che gli permetta di risolvere quelle dissonanze apparentemente ineliminabili che dominano l'esistenza degli uomini, arrivando così a scorgere la segreta armonia che lega il cielo e la terra. Ma gli dèi non possono tollerare il suo desiderio di oltrepassare i limiti imposti alla conoscenza umana; così, proprio come nella versione della tragedia di Euripide, che si può ricostruire per grandi linee, fanno disarcionare Bellerofonte da Pegaso. Dopo la descrizione della caduta dell'eroe, segue inaspettatamente un ulteriore sviluppo della vicenda, del tutto originale.

Attraverso l'esperienza dolorosa della realtà, Bellerofonte ha raggiunto un grado di consapevolezza maggiore rispetto agli altri uomini, che gli rende impossibile reintegrarsi nella propria comunità, dove aveva conosciuto l'illusione del benessere e della felicità; così lascia il palazzo e si dedica a una vita da eremita. Egli passa gli ultimi anni fuori dal mondo, ma viene occasionalmente accolto da contadini e pastori cui fa dono di un non meglio chiarito "consiglio". Emerge da questo finale una filosofia laica, basata sull'idea di fratellanza umana, di catena sociale che fa fronte all'imperscrutabilità della natura, alla cui crudeltà fredda e irrazionale il pensiero mitologico antico aveva dato la concretezza di un mondo divino inaccessibile alla conoscenza o, quanto meno, incostante e imprevedibile. La scelta di raccontare la parte conclusiva della vita di Bellerofonte dimostra la volontà di demistificare le figure eroiche, per mostrarle ora sotto una luce più veritiera e umana. Questa operazione risulta in netto contrasto con l'uso strumentale dell'eredità greca diffuso nel contesto della propaganda del Terzo Reich. Nel tentativo di costruire una mitologia della razza ariana, infatti, l'ideologia nazista si appropriò, sistematicamente e anche in aperto contrasto con le evidenze storiche, di molte grandi civiltà del mondo antico, e in particolare di quella greco-romana. Tale appropriazione era strumentale alla definizione di un nuovo modello di comportamento e di virtù, dichiaratamente ispirato agli eroi della mitologia greca e in grado di plasmare la *Gemeinschaft* su cui il Reich si fondava³³. Se i personaggi del mito sono presentati dalla propaganda nazista come figure idealtipiche e bidimensionali, assimilabili all'*Übermensch* nietzschiano, nel caratterizzare i personaggi dei suoi racconti Kaschnitz compie un'operazione di senso opposto, quasi un piccolo atto di sovversione letteraria in sintonia con altri poeti e scrittori europei del primo Novecento (si pensi ai *Poemi conviviali* di Pascoli, o ai *Dialoghi con Leucò* di Pavese): in Kaschnitz l'eroe rivela nell'ultima parte del racconto tutta la sua fragilità di mortale, logorato esteriormente ma anche interiormente dallo scorrere del tempo. Egli si rivolge alla propria interiorità abbandonando gli impegni del mondo, e diviene così l'immagine della precarietà di ogni azione e conquista umana di fronte all'operare misterioso della natura.

³² «Zu diesen wollte er aufsteigen, wollte sie sehen und wahrhaben, was ihm nun allzu oft erscheinen wollte wie eine fromme Sage, von der die Geschehnisse der wirklichen Welt abheben wie ein schrilles Chaos von Tönen von einer sanften und erhabenen Melodie» (Kaschnitz 1946: 78).

³³ Cfr. Chapoutot 2017.

Bibliografia

- APOLLODORO (1996), *I miti greci*, a cura di Scarpi P., Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla.
- [ARISTOTELE] (2018), *Problema XXX, 1. Perché tutti gli uomini straordinari sono melancolici*, a cura di Centrone B., Pisa, ETS.
- AUERBACH Erich (1956), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi.
- CHAPOUTOT Johann (2017), *Il nazismo e l'Antichità*, Torino, Einaudi.
- COMETA Michele (2001), *Riscritture: Marie Luise Kaschnitz e il mito greco*, «Studi Germanici», XXXIX, p. 235-246.
- D'AGOSTINO Gigi (2008), *Ho visto un sogno: Io assente ed es-terno in Omero*, «Quaderns d'Italià», 13, p. 11-28.
- ESIODO (2018), *Teogonia*, a cura di Ricciardelli G., Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla.
- GALVAN Elisabeth (2007), «*Erzählen und beschreiben. Griechische Mythen von Marie Luise Kaschnitz und Friedrich Georg Jünger*», a cura di Figal G. e Knapp G., in *Mythen*, Tübingen, Narr-Francke-Attempo, p. 79-92.
- KASCHNITZ Marie Luise (1946), *Griechische Mythen*, Hamburg, Claassen & Goverts.
- MIRTO Maria Serena (2020), *Dalla parte di Giasone. Kaschnitz, Seghers, Pavese e la riscrittura del mito*, Pisa, Pisa University Press.
- MOR Lucia (2017), *Diotima. Fra antica Grecia e nazismo*, Brescia, Morcelliana.
- OMERO (1998), *Iliade*, a cura di Cerri G., Milano, BUR.
- PRELLER Ludwig (1861), *Griechische Mythologie. Zweiter Band. Die Heroen*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- PAUSANIA (2012), *Guida della Grecia, Libro IX, La Beozia*, a cura di Moggi N. e Massimo O., Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla.
- PINDARO (2018), *Le Istmiche*, a cura di Privitera G. A., Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla.
- (1981), *Olimpiche*, a cura di Lehnus L., Milano, Garzanti.
- STAROBINSKI Jean (2014), *L'inchiostro della malinconia*, Torino, Einaudi.
- WALLRATH-JANSSEN Anne (2007), *Der Verlag H. Goverts im Dritten Reich*, München, K. G. Saur.

Die Metapher als textkonstituierendes Element in der Presse. Eine Korpusanalyse zum Thema Klimawandel

Valeria Bargagna

valeria.bargagna@gmail.com

ABSTRACT The aim of this study is to highlight and briefly analyze the essential role played by metaphors in the German press. In the introduction, emphasis is laid on what metaphors are and on the meanings that they have acquired throughout history (from the Aristotelian era up to our days). The first section provides an analysis of the different text-types in journalism on the basis of their textual functions. Moreover, two different types of articles are compared, along with the so-called “top-heavy-form” or “inverted pyramid” structure. The second section deals with the relation between the use of metaphors and the coining of new words. Subsequently, in the third section, attention is drawn to some of the most significant metaphorical expressions emerging in our corpus (consisting in ten newspaper articles from FAZ.NET, a well-known German newspaper), together with their ability to build up “isotopic chains”, which give cohesion and coherence to a text. The last section of this study is a reflection on the power of metaphors to influence readers and present a certain event from positive or negative perspectives.

Questo articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof.ssa Marianne Hepp, docente di [Lingua tedesca](#).

PAROLE-CHIAVE: Metapher, Klimawandel, Textsorte, Zeitungsnachricht, Textkonstitution, Textfunktion, Isotopiekette, Meinungsbeeinflussung.

Einleitende Bemerkungen

Der Metapherbegriff wurde in der klassischen Rhetorik geprägt. Aristoteles definiert die Metapher bekanntlich als «die Anwendung eines Namens, der zu etwas anderem gehört. Die Übertragung geschieht auf ein Ding, von der Gattung auf die Art, von der Art zur Gattung, von Art zu Art oder proportional» (Aristoteles XXI,4)¹.

Auch in neuerer Zeit wird die Metapher vom aristotelischen Ansatz ausgehend betrachtet, wie eine der vielen gegenwärtigen Definitionen (Baumgarten 2007: 20) bestätigt: «Metapher (translatio). Übertragung: Der eigentliche Ausdruck wird durch einen anderen ersetzt, der aus einem anderen Sachbereich stammt. Die beiden Ausdrücke stehen in einem Vergleichsverhältnis [...]». Metaphern sind also sprachliche

¹ zit. nach dem „Philosophie Lexikon der Argumente online“, Lemma „Metapher“.

Phänomene/ Bilder, die auf einer Ähnlichkeitsbeziehung zwischen zwei Gegenständen, bzw. Begriffen beruhen. Die Bezeichnungsübertragung findet dabei auf Grund gleicher oder ähnlicher Bedeutungsmerkmale statt.

Metaphorische Übertragungen bilden sowohl Teil unserer Alltagssprache, als auch der unterschiedlichen Fachsprachen mit ihren hochspezialisierten Textsortenbereichen, darunter der Pressesprache, von der im Folgenden die Rede sein wird. Für beide Bereiche, Alltags- wie Fachsprachen, wie auch für denjenigen der literarischen Sprache (eine Ebene, deren Einbezug den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde) gilt gleichermaßen: Metaphern stehen nicht wirklich für sich alleine, sie sind vielmehr immer in sprachlich-situative Kontexte² und konkrete Textexemplare eingebettet.

Textlinguistik und Pressesprache

Die in den 60-er Jahren des 20. Jahrhunderts als neue Disziplin aufgekommene Textlinguistik betrachtet alle originären sprachlichen Zeichen als konstituierende Elemente in den Texten, in denen sie kohäsive und kohärente Netze bilden (Hepp, Malloggi 2020: 5). Für die Textlinguistik wiederum sind die Textsorten³ fundamental, sie bilden die «für das praktische Handeln der Individuen relevanten Basisklassen der Kommunikation» (Heinemann, Heinemann 2002: 156).

Jeder Text ist normalerweise in eine bestimmte kommunikative Situation eingebettet und kann eine oder mehrere Kommunikationsfunktionen erfüllen. Diese Kommunikationsfunktionen werden „Textfunktionen“ genannt; sie drücken den Zweck und die Intentionalität eines Textes aus. Brinker (2014: 106-121) hat fünf verschiedene Textfunktionen zusammengestellt, d.h.: Informationsfunktion, Appellfunktion, Obligationsfunktion, Kontaktfunktion und Deklarationsfunktion, wobei normalerweise die Textsorten und einzelnen Textexemplare nicht nur durch eine Funktion, vielmehr durch Haupt- und Zusatzfunktionen gekennzeichnet sind.

Parallel zu Brinker stellt der Medienlinguist Lüger (1995: 66-76) die Textfunktionen speziell für den Bereich der Pressesprache zusammen und identifiziert dafür folgende fünf Grundtypen, die jeweils auf der Klassifikation der Presstexte beruhen:

1. Informationsbetonte Texte: die entsprechenden Zeitungstexte haben primär die Verbreitung der Informationen über Sachverhalte zum Ziel. Der Leser⁴ soll einen bestimmten Sachverhalt zur Kenntnis nehmen.

² «Ein Löwe stürzte auf ihn» (Skirl/ Schwarz-Friesel: 2013: 11). In diesem Fall wird der metaphorische Ausdruck als gekürzter Vergleich beschrieben, d.h.: „Wie ein Löwe stürzte er auf ihn“. Die Eigenschaften, die sich normalerweise auf den Löwen beziehen, werden hier einer Person zugerechnet und deswegen metaphorisch verstanden.

³ Nach Heinemann/Heinemann (2002: 140) ist für Textsorten grundlegend: «bestimmte konkrete Textexemplare können bestimmte Merkmale aufweisen, die es rechtfertigen, sie aus praktischen Gründen zu einer Klasse von Texten, vorläufig „Textsorten“ genannt, zusammenzufassen. Die konkreten Textexemplare sind folglich gleichfalls Repräsentanten einer solchen Klasse (also z.B. der Textsorte Kochrezept), und umgekehrt erweist sich der Begriff „Textsorte“ letztlich als ein kognitives Phänomen, als ein auf einer bestimmten Menge von übereinstimmenden Merkmalen basierender Operator für Zuordnungsoperationen der Individuen; und als Ergebnis dieser kognitiven Operationen ergibt sich dann die Zusammenfassung einer bestimmten Menge konkreter Textexemplare zu einer (Text-)Klasse».

⁴ In dieser Arbeit werden aus Gründen der Sprachökonomie die maskulinen und femininen Formen abwechselnd gesetzt, wobei jeweils alle Genderformen mitgemeint sind.

2. Meinungsbetonte Texte: Es geht um Texte, die eine Einschätzung, eine Kommentierung zum Ausdruck bringen. Im Zeitungskommentar kann die Journalistin einen Sachverhalt oder ein Geschehen durch ausgewählte wörtliche Ausdrücke subjektiv gewichten und in ihre Bewertung eine positive oder negative Perspektive einbringen.
3. Auffordernde Texte: In diesem Fall geht es nicht mehr um eine Bewertung eines bestimmten Sachverhalts wie für die meinungsbetonten Texte, sondern um einen direkten Appell an den Empfänger für das Einnehmen einer bestimmten Haltung oder die Ausführung einer bestimmten Handlung. Das Ziel dieser Texte ist Meinungs- und Handlungsbeeinflussung und eine entsprechende Reaktion des Empfängers.
4. Instruierend-anweisende Texte: Normalerweise sind diese Texte durch eine zweiteilige Struktur gekennzeichnet, d.h. den Ausgangspunkt, der entweder eine nachteilige oder vorteilige Darstellung einer bestimmten Situation zur Verfügung stellt, und den Hauptteil, der auf die Vermittlung von Maßnahmen und Handlungen fokussiert. Diese Textklasse ist durch einen konditionalen Zusammenhang charakterisiert und sie teilt einige Merkmale mit den informationsbetonten Texten.
5. Kontaktororientierte Texte: Durch die sprachlich realisierte Kontaktaufnahme soll die Aufmerksamkeit der Leser auf ein bestimmtes Informationsangebot gelenkt werden.

Die Modelle von Brinker und Lüger können gut verbunden werden, indem den Textklassen 1) und 4) die Informationsfunktion zugeschrieben wird, den Textklassen 2) und 3) die Appellfunktion, der Textklasse 5) die Kontaktfunktion. Die Appell- und Kontaktfunktion sind teilweise verbunden, was neben der Wahl der Wörter und Syntaxformen auch durch graphische Mittel, d.h. die Verwendung von ausgewählten Bildmaterialien, die eine objektive Information überschreiten, geschieht. Beide Textklassen zielen darauf ab, die Aufmerksamkeit und das Interesse der Leser zu erzeugen.

Die fünf Textklassen nach Lüger umfassen unterschiedliche journalistische Textsorten (TS), darunter vor allem die TS Meldung, Nachricht, Kommentar, Bericht, Reportage, Interview und Glosse. In der vorliegenden Arbeit beschäftige ich mich mit der TS Nachricht. Mein kleines, aber repräsentatives Korpus besteht aus zehn Zeitungsnachrichten, die der Online-Fassung der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* FAZ.NET entstammen. Die im Korpus auftretenden Metaphern erfassen aktuelle Themen im Umfeld des Klimawandels, worauf später näher eingegangen wird.

Die Zeitungsnachrichten gehören zu der Textklasse der informationsbetonten Texte. Laut Lüger (1995: 94-108) unterscheiden sie sich in zwei Unterkategorien, d.h.: die harten und die weichen Nachrichten. Die harten Nachrichten werden als die klarste Informationsaufgabe des Mediums betrachtet, sie streben danach, die Informationen eines Sachverhalts in einer knappen und objektiven Weise zu vermitteln. Um dieses Ziel zu erreichen, folgen die harten Nachrichten relativ festen Prinzipien des Textaufbaus: Sie sind normalerweise durch eine Textbildung gekennzeichnet, die als *top-heavy-form* oder *inverted pyramid* bezeichnet wird. In der umgekehrten Pyramide kommt das Wesentliche, das Neue zuerst. Die neuen, wichtigsten Informationen stehen schon im Titel und im Vorspann (Lead); im Haupttext (Body) folgen Zusatzinformationen und Einzelheiten, ebenfalls in abnehmender Wichtigkeit.

In Abb. 1 wird ein Text-Incipient aus meinem Korpus im Schema der Pyramide dargestellt. Der Lead-Teil ist fett markiert:

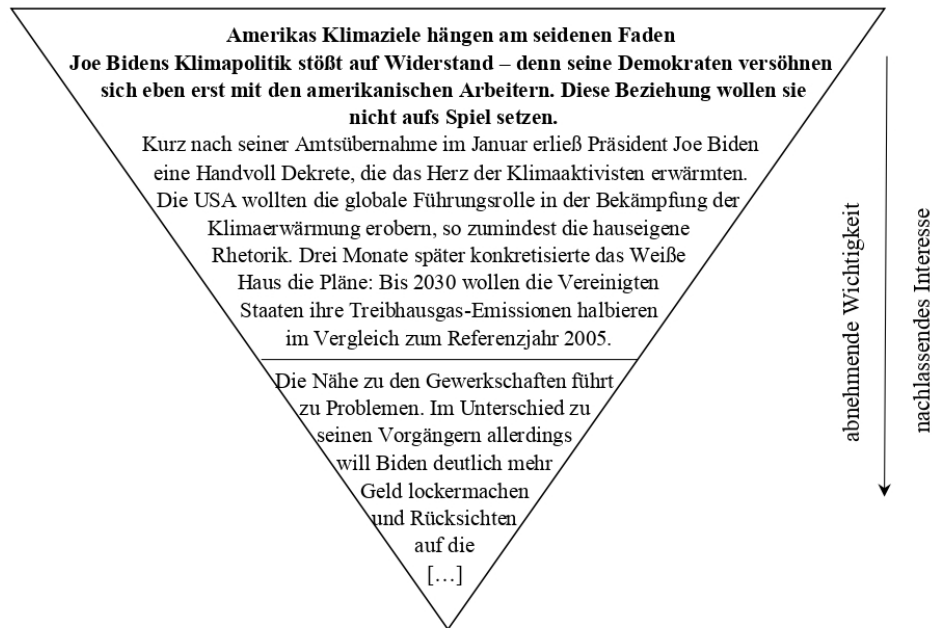


Abb. 1 Umgekehrte Pyramide der abnehmenden Wichtigkeit

Um ihre wesentlichen Ziele – d.h.: Information zu komprimieren, Sachverhalte unter verschiedenen Aspekten einzuordnen und Kommunikationsgegenstände genau identifizierbar zu machen – zu erreichen, sind harte Nachrichten durch die folgenden sprachlichen Merkmale gekennzeichnet (Lüger 1995: 101):

- die Verwendung von aus Verben abgeleiteten Nomina
- die Bildung komplexer Sätze mit zusätzlichen Attribuierungen und präpositionalen Angaben
- eine hohe Frequenz von Adverbien, Partizipien und meist nicht steigerbaren Adjektiven.

Normalerweise behandeln die harten Nachrichten politische, wissenschaftliche oder kulturelle Begebenheiten; die weichen Nachrichten dagegen die Darstellung von Unglücksfällen, Verbrechen, Naturkatastrophen, Skandalen und Einzelheiten aus dem Leben bekannter Persönlichkeiten.

In den weichen Nachrichten spielen die Texteröffnung und der Textschluss eine zentrale Rolle. In den Texteinleitungen werden häufig originelle Ereignisse, markante Zitate oder humorvolle Gags angerissen, um das Interesse der Leser zu erwecken. Diese besonderen Ereignisse werden in der Regel aber nicht im Detail dargestellt, um die Spannung bei den Lesenden zu erhalten. Typisch für den Textschluss einer weichen Nachricht ist die Verwendung von humorvollen Bemerkungen, Redewendungen oder resümierenden Formeln, um eine abschließende Pointe zu erzeugen. Im Unterschied zu den harten Nachrichten steht der Intentionstyp „informieren“ nicht im Vordergrund; die weichen Nachrichten fokussieren nicht nur auf die Vermittlung der Informationen, sie spielen vielmehr mit der Vielfältigkeit des Themas, indem sie eine Reihe von Zusatzhandlungen mit einbringen. Außerdem «sind die weichen Nachrichten temporal strukturiert, d.h. die Anordnung der Textsegmente orientiert sich an realen Ereignisabläufen» (Lüger 1995: 105).

Aus diesem Grund werden die folgenden Verknüpfungsformen häufig verwendet: Zeitadverbiale, Signale der Erzählfolge, temporale Konjunktionen und zum Schluss die Verwendung der Tempora der Vergangenheit. Weitere Mitteln, die besonders typisch für diese Art von Nachrichten sind:

- die Nutzung rhetorischer Figuren
- die Aufnahme direkter Rede
- Ironiesignale

Nach Lüger ist der wichtigste Unterschied zwischen harten und weichen Nachrichten die Objektivität/Neutralität. Die harten Zeitungsnachrichten stellen die Sachverhalte in einer objektiven Art dar und konzentrieren sich auf die Vorbereitung der Informationen, während die weichen Nachrichten eine subjektive Darstellung eines Ereignisses durch die obengenannte Mittel zur Verfügung stellen. Die weichen Nachrichten nähern sich damit dem Zeitungskommentar an, werden aber noch separat von diesem gesehen.

Mein Korpus besteht aus Zeitungsnachrichten, die eine Mischform darstellen, wie sie für die heutige Presse-landschaft charakteristisch ist: sie enthalten im Kern typische Themen der harten Nachricht (z.B. K1 „das Erreichen der CO₂-Neutralität“, K3 „das wissenschaftliche Phänomen der Eruption von Lavaströmen“, K4 „die Demonstrationen gegen die Tatenlosigkeit der Konferenz Cop26“, K8 „die politische und klimatische Situation in der USA“ usw.), sind aber alle durch die sprachlichen Merkmale der weichen Nachricht gekennzeichnet.

Metapher und Wortbildung

Unsere Welt ist in einer beständigen Entwicklung begriffen. Um neue Sachverhalte, Gegenstände und Zustände zu beschreiben, benötigen wir entsprechend ständig neue Wörter und Benennungen.

Der Wortschatz einer Sprache stellt kein festes, stabiles Inventar dar, er wird vielmehr ständig erweitert oder variiert (Weinrich 1993: 913). Dafür stehen zwei Haupt-Verfahren zur Verfügung: Einerseits können existierende Sprachzeichen, die schon zum Wortschatz einer Sprache gehören, mit einer neuen Bedeutung verbunden werden. Hier spielen die Metaphern eine wichtige Rolle, weil durch den Prozess der Übertragung eine ursprüngliche Bedeutung zu einer neuen Bedeutung verschoben oder erweitert werden kann. So wird z.B. *Strom* ›großer Fluss‹ zu *Strom* ›elektrischer Fluss‹, wobei nach erfolgter semantischer Übertragung beide Bedeutungen nebeneinander bestehen bleiben, wie es in den meisten Fällen geschieht. Andererseits kann der Wortschatz sich vergrößern, indem durch Wortschöpfung neue Lexeme geschaffen werden, wie etwa *Gas*, das sich an das griech. *Chaos* anlehnt. Quantitativ gesehen ist die Produktion völlig neuer Wortstämme und Lexeme heute eher selten der Fall. Als quantitativ höher für diese zweite Gruppe ist dagegen das Verfahren der Wortbildung zu betrachten, «das wichtigste Instrument zur Erweiterung des Wortschatzes einer Sprache» (ebd.).

Die Lexeme, die durch das Verfahren der Wortbildung realisiert werden, können in eine Skala zwischen „Motiviertheit“ und „Demotiviertheit“ eingeordnet werden. Das in einem Kontext spontan gebildete Lexem ist immer motiviert. Tatsächlich ist die Bedeutung des Lexems für die Hörer verstehbar, weil diese Bildung schon im Gedächtnis der Hörer gespeichert ist. Wenn ein Lexem in einem neuen sprachlichen oder situativen Kontext gebildet wird, geht der Zusammenhang zu dem ursprünglichen Kontext verloren. Das Lexem wird mit einer neuen, festen Wortbedeutung assoziiert und im Lexikon der Sprache aufgenommen (Weinrich: 1993: 914).

Metaphern als Bestandteil der Pressesprache: eine Korpusanalyse

Die Metaphern durchziehen die Presstexte im zusammengestellten Korpus (K1 bis K10) zum einheitlichen Thema „Klimawandel“ auf vielfältige Weise. Im Folgenden konzentriere ich mich auf die Titelmetaphern und betrachte ihre Vernetzung durch den gesamten Fließtext, d.h. ihre Fähigkeit, thematische Isotopieketten aufzubauen.

Im Titel der ersten Zeitungsnachricht (K1) tritt eine innovative Substantivmetapher, bzw. eine Kompositummetapher⁵ auf, d.h. *Klima-Hypothek*. In diesem Fall wird der Zielbereich *Klima* durch den Ursprungsbereich *Hypothek* bestimmt und auch durch das vorangehende Adjektiv *schwere* näher beschrieben.

Normalerweise wird das Lexem *Hypothek* in der Wirtschaft, genauer im Immobilienbereich, benutzt. In K1 dagegen wird die lexikalische Bedeutung des Lexems metaphorisch verschoben: Die Erde wird als ein Haus, genauer gesagt als unser Haus, betrachtet, das überhaupt nicht gut geführt wird. Wegen des zerstörerischen menschlichen Verhaltens müssen die künftigen Regierungen (und damit auch wir selber und unsere Nachfahren) eine schwere Hypothek für unser Erd-Haus leisten, d.h. eine hohe Rechnung für die von uns verursachten Klimaschäden bezahlen.

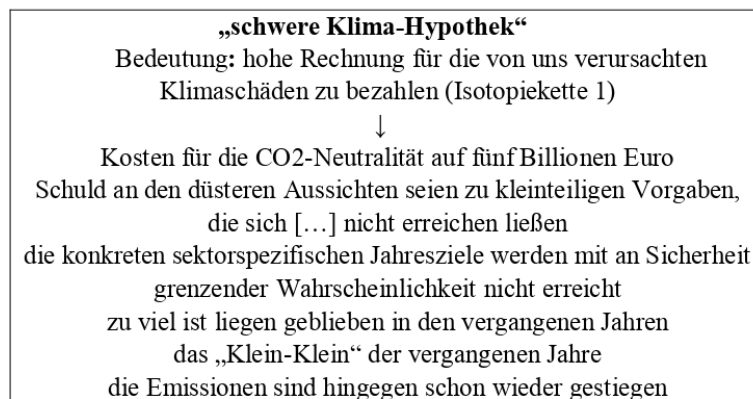


Abb. 2 Isotopiekette 1 (K1)

In der Titelmetapher des Korpusbeispiels 1 (K1) *Klima-Hypothek* wird die erste und thematisch wichtigste Isotopiekette⁶ eingeführt. Die erste Isotopiekette wird aus vielfältigen lexikalischen und syntaktischen

⁵ Die Kompositummetaphern sind durch die Form X+Y gekennzeichnet, bei deren normalerweise (aber nicht immer) das erste Nomen (X) für den Zielbereich und das zweite Nomen (Y) für den Ursprungsbereich steht (Skirl/ Schwarz-Friesel: 2013: 22).

⁶ Laut Greimas (1971: 45) kann eine Äußerung oder irgendeine Wortfolge in einem Text „Isotop“ genannt werden, wenn sie als Bestandteil mehrere Klasseme hat. [...] Die Verbindungen zwischen semantischen lexikalischen Einheiten eines Textes bilden einzelne Isotopieketten/Topikketten und die Totalität der Isotopieketten gründet das *Isotopienetz* eines Textes.

Elementen zusammengestellt, die fast exklusiv als Paraphrasen betrachtet werden können, wie die graphische Darstellung zeigt.

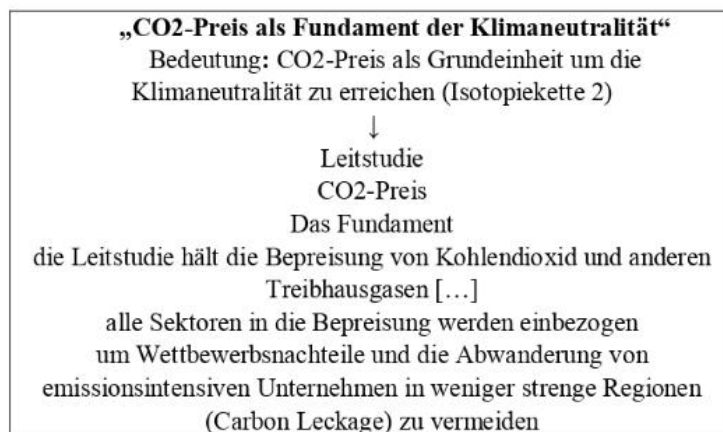


Abb. 3 Isotopiekette 2 (K1)

Die zweite Isotopiekette, die im Korpusbeispiel 1 (K1) auftritt, wird durch eine andere Titelmetapher eingeführt, d.h.: „CO2-Preis als Fundament der Klimaneutralität“. In diesem Fall wird die Klimaneutralität als ein Gebäude berücksichtigt, dessen Fundamente aus dem CO2-Preis bestehen. Die Realisierung der Klimaneutralität wird nur durch den CO2-Preis in Frage kommen, der durch eine *als*-Metapher⁷ im Text eingeführt ist. Zu der zweiten Isotopiekette gehören verschiedene Elemente, wie die Abbildung 3 zusammenfasst.

Zwischen den beiden Isotopieketten existiert eine enge Verbindung, durch welche die Vernetzung des Fließtextes verstärkt wird. Die „schwere *Klima-Hypothek*“ besteht aus Elementen menschlich zerstörerischer Handlungen, während der CO2-Preis als eine Lösung für die Emissionsverminderung der Treibhausgase betrachtet werden kann.

Ein anderes wichtiges Beispiel, das die Fähigkeit der Titelmetaphern, Isotopiekette zu bauen, unterstreicht, liegt im Titel der sechsten Nachricht (K6) vor: Das Fundament der Welt. Die Bedeutung ist folgende: „Das Fundament der Welt wird zum Feindbild“. In diesem Fall wird die Welt als ein Gebäude betrachtet, während der Zement für das Fundament der Welt steht. Der Zement wird nämlich als die Basiseinheit bzw. „das Fundament“ für die moderne Welt betrachtet, da ja tatsächlich die meisten Gebäude aus Zement gebaut sind.

Der Titel führt zwei Isotopieketten ein, als deren erste man den Zement betrachten kann, der durch die Metapher „Fundament der Welt“ eingeführt ist. Die Isotopiekette 1 besteht aus verschiedenen Lexemwiederholungen, die folgendermaßen zusammengefasst werden können:

⁷ Die *als*-Metaphern sind durch die Form X als Y gekennzeichnet sind. Das Nomen, das sich hinter der Konjunktion „als“ befindet, bezieht sich (normalerweise) auf den Ursprungsbereich (Skirl/ Schwarz-Friesel: 2013: 24).

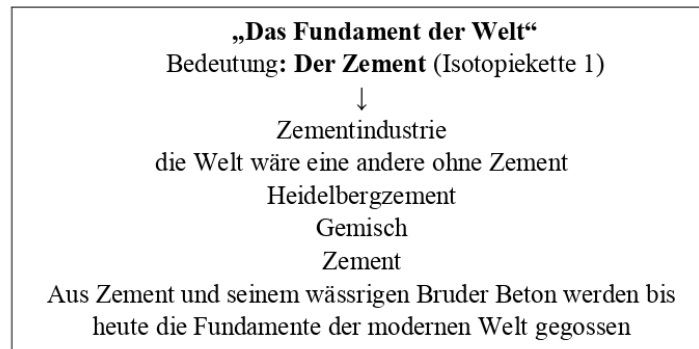


Abb.4 Isotopiekette 1 (K6)

Die zweite Isotopiekette dagegen wird durch das Lexem „Feindbild“ eingeführt. Sie beschäftigt sich mit den klimatischen Konsequenzen, die durch den Gebrauch und die Produktion des Zements verursacht werden. Wegen dieser klimatischen Konsequenzen wird der Zement als Feindbild betrachtet. Zur zweiten Isotopiekette „Feindbild“ gehören die in der folgenden Abbildung zusammengefassten lexikalischen Elemente.

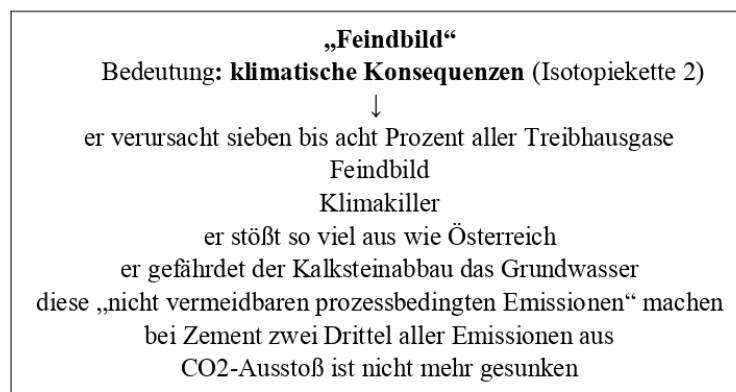


Abb. 5 Isotopiekette 2 (K6)

Die beiden Isotopieketten sind eng miteinander verbunden. Das Hauptthema der ersten Isotopiekette ist natürlich der Zement, der heutzutage zum Feindbild geworden ist.

Die Produktion und der Gebrauch des Zements verursachen ein enormes Ausmaß an CO₂-Emission und weitere negative klimatische Konsequenzen, die dem Gemisch Zement die Zuschreibung „Feindbild“ geben.

Die beiden Beispiele weisen darauf hin, dass die Metaphern, insbesondere Titelmetaphern, eine zentrale Rolle für den Aufbau eines kohäsiven und kohärenten Textes spielen. In diesen Fällen haben die Titelmetaphern die *Bausteine* für die Entwicklung des ganzen Textes gesetzt und ihre Strukturen determiniert.

Metaphern und die Meinungsbeeinflussung

Die Metaphern bilden nicht nur Aufmerksamkeitssignale in den Texten, vor allem in den Titeln und im Lead, sie nehmen vielmehr in allen Vorkommen eine wichtige Rolle für den Aufbau von Textkohärenz ein, bilden thematische Isotopieketten über alle Zeitungsartikel hinweg und stellen den roten Faden für das Textthema dar.

Zudem sind die Metaphern wie wenige andere Sprachzeichen in der Lage, das Wahrnehmen der Leser hinsichtlich eines Ereignisses, eines Zustands oder einer Nachricht zu beeinflussen. Die Wahl einer spezifischen metaphorischen Konzeptkombination spielt nämlich eine wesentliche Rolle in der Beeinflussung der Leser, weil diese Wahl eine Perspektive (im vorliegenden Fall von Seiten des Journalisten) einführt, die eher positiv oder negativ gewichtet sein kann.

Das Verfahren der Interpretation metaphorischer Ausdrücke wiederum ist ein Prozess, der ganz individuell von dem Leser entwickelt werden muss.

Als ein Beispiel können wir die metaphorischen Ausdrücke analysieren, die sich in meinem Korpus zum Thema Erderwärmung befinden.

Die folgenden metaphorischen Ausdrücke:

- Instrumente im Kampf gegen die Erderwärmung (A1)
- Die Menge marschert (A4)
- Mitstreiterin (A4)
- Tempo im Kampf gegen die Klimakrise (A4)
- Durchbrüche bei den Klimahilfen (A4)
- Zement soll deshalb im Kampf gegen den Klimawandel eine wichtige Rolle spielen (A6)
- Ihren Hut in den Ring zu werfen (A7)
- Umkämpften Klimapolitik (A7)
- Globale Führungsrolle in der Bekämpfung der Klimaerwärmung zu erobern (A8)
- Arbeiter und Leute zurückzuerobern (A8)

bezeichnen die Erderwärmung als einen Feind, der entschieden bekämpft werden muss. Das abstrakte Konzept der Erderwärmung wird darin durch das konkrete Konzept des Krieges veranschaulicht und mit einer negativen Perspektive dargestellt. Sie erlauben den Lesern die vielfältigen „Nuancen des Lebens“ aufzufassen. Aus diesem Grund können die Metaphern als grundlegende Bausteine für die Textkonstitution und –rezeption in Zeitungsartikeln betrachtet werden.

Im Bereich des Textverstehens haben sie die Fähigkeit alles zu vereinfachen, verständlicher darzustellen und die geistige Vorstellungskraft zu erhöhen. Metaphern geben den Lesern die Möglichkeit, komplizierte und abstrakte

Konzepte zu verstehen. «Sie haben kein *Geländer*» (Hanna Arendt): sie belassen die Freiheit der Interpretation, werden dabei aber vom Kontext aufgefangen und in ihrer literalen Bedeutung gestützt.

Bibliografia

BAUMGARTEN Hans (2007), *Compendium Rhetoricum: Die wichtigsten Stilmittel*, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co.

BEAUGRANDE Robert-Alain de, DRESSLER Wolfgang (1981), *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen, Niemeyer.

BRINKER Klaus (2014), *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, Berlin, Erich Schmidt.

BURGER Harald, LUGINBÜHL Martin (2014), *Mediensprache. Eine Einführung in Sprache und Kommunikationsformen der Massenmedien*, Göttingen, De Gruyter.

BUßMANN Hadumod (2008), *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart, Kröner.

DANEŠ Frantisek (1970), *Zur linguistischen Analyse der Textstruktur*, «Folia Linguistica», 4, De Gruyter.

FERET Magdalena Zofia (2018), *Zur Differenzierung zwischen konventionellen und nicht-konventionellen Metaphern*, Wrocław, CNS.

FIX Ulla, GROßE Rudolf, LECHNER Gotthard, SCHRÖDER Marianne (2002), *Leipziger Arbeiten zur Sprach- und Kommunikationsgeschichte*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH.

GREIMAS Algirdas Julien (1971 [1966]), *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen*, Vieweg, Braunschweig.

HEINEMANN Margot, HEINEMANN Wolfgang (2002), *Grundlage der Textlinguistik. Interaktion – Text – Diskurs*, Tübingen, Niemeyer Verlag.

HEPP Marianne, MALLOGGI Patrizio (2020), *Linguistische Textanalyse- Theorie und Anwendungsbeispiele*, Pisa, Arnus-Edizioni il Campano.

HEPP Marianne (2015), *Das Erfassen von semantischen Textzusammenhängen in alltagssprachlichen und literarischen Texten*, Firenze, Firenze University Press.

HERMANN Paul (1886), *Prinzipien der Sprachgeschichte*, Freiburg, De Gruyter.

KRÜGER-LORENZEN Kurt (2001), *Deutsche Redensarten*, München, Heine.

LAKOFF, George, JOHNSON, Mark (2004), *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, Koninklijke Wöhrmann, Zutphen, Carl-Auer-System-Verlag.

LÜGER Heinz-Helmut (1995), *Pressesprache 2. Neu bearbeitete Auflage*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

SKIRL Helge, SCWHARZ-FRIESEL Monika (2013), *Metapher. Kurze Einführung in die germanistische Linguistik*, Memmingen, Universitätsverlag WINTER Heidelberg.

THURMAIR Maria (2003), *Referenzketten im Text: Pronominalisierungen, Nicht-pronominalisierungen und Renominalisierungen*, Regensburg, Judikum Verlag.

WEINRICH Harald (1993), *Textgrammatik der deutschen Sprache*, Mannheim-Leipzig, Dudenverlag.

Sitografia

Digitales Lexikon Fremdsprachendidaktik, Lemma „Kognitive Linguistik“, abgerufen am 9/05/2022, URL: <<https://www.lexikon-mla.de/lexikon/kognitive-linguistik/>>.

Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS), abgerufen am 11/05/2022, URL: <<https://www.dwds.de/>>.

Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS), Lemma „grün“, abgerufen am 11/05/2022, URL: <<https://www.dwds.de/wb/gr%C3%BCn#d-1-2-5>>.

Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (DWDS), Lemma: „Feindbild“, abgerufen am 11/05/2022, URL: <<https://www.dwds.de/wb/Feindbild>>.

Duden Wörterbuch online, abgerufen am 11/05/2022, URL: <<https://www.duden.de/wörterbuch>>.

Duden Rechtschreibung online, Lemma „Eldorado“, abgerufen am 11/05/2022, URL: <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Eldorado>>.

FRIEDRICH, Lisa: *Arendt als Querdenkerin*. In: Philosophie-Magazin der LMU München, 26.11.21,

ohne Seitenangabe, abgerufen am 9/05/2022, URL: <<https://www.philomag.de/artikel/querdenken-ohne-gelaender>>.

Frankfurter Allgemeinen Zeitung, FAZ.NET, abgerufen am 13/03/2022, URL: <<https://www.faz.net/aktuell/>>.

Kleines linguistisches Wörterbuch, Lemma „Referenz“, abgerufen am 9/05/2022, URL: <<https://www.mediensprache.net/de/basix/lexikon/index.aspx?qu=Referenz>>.

Kleines linguistisches Wörterbuch, Lemma „Referent“, abgerufen am 9/05/2022, URL: <<https://www.mediensprache.net/de/basix/lexikon/index.aspx?qu=Referent>>.

Philosophie Lexikon der Argumente online, abgerufen am 9/05/2022, URL: <[https://www.philosophie-wissenschaft-kontroversen.de/details.php?id=427042&a=\\$a&autor=Aristoteles&vorname=&thema=Meta-
phern#:~:text=In%20der%20Poetik%20des%20Aristoteles,Art%20zu%20Art%20oder%20proportional%22](https://www.philosophie-wissenschaft-kontroversen.de/details.php?id=427042&a=$a&autor=Aristoteles&vorname=&thema=Meta-
phern#:~:text=In%20der%20Poetik%20des%20Aristoteles,Art%20zu%20Art%20oder%20proportional%22)>.

Redensarten-Index. Wörterbuch der Redewendungen, abgerufen am 11/05/2022, URL: <<https://www.redensarten-index.de/suche.php>>.

