

the italianist

thirty-two

2012·iii

Journal of the Department of Italian Studies, University of Reading;
the Department of Italian, University of Cambridge;
and the Department of Italian, University of Leeds

editor

Abigail Brundin

co-editors

Claire Honess, Daniela La Penna,
Adam Ledgeway, Brian Richardson,
Lisa Sampson

film issue editor

Alan O'Leary

special supplements editor

Zygmunt G. Barański

advisory board

Percy Allum *Naples*

Richard Andrews *Leeds*

Pierpaolo Antonello *Cambridge*

Zygmunt G. Barański *Notre Dame*

Teodolinda Barolini *Colombia*

Anna Cento Bull *Bath*

Rhiannon Daniels *Leeds*

Christopher Duggan *Reading*

Federico Faloppa *Reading*

Robert Gordon *Cambridge*

Verina R. Jones *Reading*

Robin Kirkpatrick *Cambridge*

Janice M. Kozma *Kansas*

Anna Laura Lepschy *UCL*

Giulio Lepschy *UCL*

Francesca Medioli *Reading*

Paola Nasti *Reading*

Lino Pertile *Harvard*

David Robey *Reading*

Helena Sanson *Cambridge*

Olivia Santovetti *Leeds*

John A. Scott *Western*

Australia

Barbara Spackman *Yale*

Silvia Gavuzzo-Stewart

Reading

Gigliola Sulis *Leeds*

Matthew Treherne *Leeds*

Nigel Vincent *Manchester*

Shirley W. Vinall *Reading*

Christopher Wagstaff *Reading*

Rebecca West *Chicago*

the italianist (ISSN 0261-4340; E-ISSN 1748-619X) is published three times a year by Maney Publishing.

Subscriptions are entered by the volume and include postage (air-speeded outside the UK).

Subscriptions must be prepaid at the rate appropriate to the location of the subscriber.

Volume 32, 2012 (3 issues):

Individual rate*: £60; North America: US\$114

Institutional print and online rate: £227; North America: US\$410

Institutional online-only rate: £204; North America: US\$376.

*Subscriptions are welcomed from individuals if prepaid by personal cheque or credit card and if the journal is to be sent to a private address. All orders must be sent to:

Customer Sales and Services, Maney Publishing, Suite 1C, Joseph's Well, Hanover Walk, Leeds LS3 1AB, UK (Fax: +44 (0)113 386 8178)

or to Maney Publishing North America, 875 Massachusetts Avenue, 7th Floor, Cambridge, MA 02139, USA (Fax: 617 354 6875).

All cheques must be made payable to Maney Publishing.

Online publication The full text of this journal (together with tables of contents and abstracts)

is available online via the IngentaConnect website. For a full list of titles and issues available,

please visit www.ingentaconnect.com/content/maney.

Access to the full text is available free of charge to current subscribers. In addition, selected free content is also available on IngentaConnect, indicated by the symbol **E** against the content concerned.

The online version of all titles also includes linked references via the CrossRef system, the cross-publisher reference linking service that turns citations into hyperlinks, thereby allowing researchers to navigate online literature interactively.

Free table of contents alerts are available via email (even without a subscription to the journal), which provide automatic notification of new content as soon as it is available online; RSS feeds are also available.

For further details about online publishing activities from Maney, and information on how to register with Ingenta and make use of the full range of available features, please visit www.maney.co.uk/online.

Advertising and general enquiries should be sent to Maney Publishing.

Copyright © The Department of Italian Studies, University of Reading and the Departments of Italian, University of Cambridge and University of Leeds, 2012. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise without the written permission of the copyright holder. Requests for such permission must be addressed to permissions@maney.co.uk or Permissions Section, Maney Publishing, 1 Carlton House Terrace, London, SW1Y 5AF, UK.

Photocopying For users in North America, permission is granted by the copyright owner for libraries and others registered with the Copyright Clearance Center (CCC) to make copies of any article herein. Payment should be sent directly to CCC, 222 Rosewood Drive, Danvers, MA 01923, USA. In the UK, the Copyright Licensing Agency, cla@cla.co.uk is mandated to grant permission to make copies.

Maney Publishing is the trading name of W. S. Maney & Son Ltd, Suite 1C, Joseph's Well, Hanover Walk, Leeds LS3 1AB.

Disclaimer Statements in the journal reflect the views of the authors, and not necessarily those of the editors or publisher.

Design and text formatting: The Design Works, 32 Upper Redlands Road, Reading RG1 5JP, UK.

All editorial correspondence should be addressed to:

Abigail Brundin, St Catharine's College, Cambridge CB2 1RL

Email: asb17.cam.ac.uk

Instructions for authors can be found at www.maney.co.uk or can be requested from the editor.

Contents

Dal plurilinguismo domestico al plurilinguismo letterario.

Casi di studio in Sicilia 321

Marina Castiglione

Well, you know, ed *anyway* in un corpus di migranti italiani 345

Margherita Di Salvo

Taboo or not taboo: swearing, satire, irony, and the grotesque in the English translation of Niccolò Ammaniti's *Ti prendo e ti porto via* 367

Brigid Maher

Dimenticare e reinventare una lingua: l'uso delle paretimologie in *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo* 385

Daria Biagi

Zeno's thingness: on fetishism and bodies in Svevo's *La coscienza di Zeno* 399

Paolo Bartoloni

A politics of emotions in the Italian Left: gender, consumption and intimacy in Lorenza Mazzetti's advice columns and novels, 1961-1969* 415

Mauro Pasqualini

Politicizing the *puttana*: changing representations of the prostitute in the works of Dacia Maraini 437

Alex Standen

WRITER'S DESKTOP

Il critico tra il poeta e la musa: due lettere inedite di Contini a Clizia* 453

Marco Sonzogni

Dal plurilinguismo domestico al plurilinguismo letterario. Casi di studio in Sicilia

Marina Castiglione

Premessa¹

La connessione – serena o conflittuale – tra la lingua madre di uno scrittore e l’elaborazione di una lingua letteraria sembrerebbe imprescindibile, almeno in molti autori dell’Italia diglottica o dialettale del dopoguerra che, superata la fase della ricerca di una lingua ‘di grado zero’,² mediana e unitaria, hanno varcato la soglia del plurilinguismo.

Infatti, le motivazioni della scelta plurilingue vanno spesso cercate in quanto dichiarato da Luigi Meneghello:

Ci sono due strati nella personalità di un uomo; sopra, le ferite superficiali, in italiano, in francese, in latino; sotto le ferite antiche che rimarginandosi hanno fatto queste croste delle parole in dialetto. Quando se ne tocca una si sente sprigionarsi una reazione a catena, che è difficile spiegare a chi non ha il dialetto. C’è un nocciolo indistruttibile di materia *apprehended*, presa coi tralci prensili dei sensi; la parola del dialetto è sempre incavicchiata alla realtà, per la ragione che è la cosa stessa, appercepita prima che imparassimo a ragionare, e non più sfumata in seguito dato che ci hanno insegnato a ragionare in un’altra lingua. Questo vale soprattutto per i nomi delle cose.³

Le considerazioni, estensibili a molti altri autori, chiamano in causa un espressionismo plurilingue per così dire ‘naturale e necessario’, frutto di un apprendistato familiare e/o storico-culturale:

I contadini della mia terra dicevano ‘O ’taliano si impara cu lu culu’. Volevano dire: a forza di botte sul sedere. Al liceo, al ginnasio, si continuava a parlare in dialetto, malgrado le proibizioni fasciste – perché il fascismo voleva che si parlasse tutti in italiano. Quindi nel momento in cui, dopo anni di teatro, dopo anni che non scrivevo niente, mi è scappata di nuovo la voglia di scrivere... [...] dissi: ‘Ma perché non la scrivo come la raccontiamo noi, e come l’ho raccontata a mio padre?’ Chi mi diede il coraggio di scriverla in quel modo fu Gadda. Qui si ferma, credo, il mio debito con lui.⁴

Il panorama italiano offre d'altra parte esempi di opere che potremmo considerare meno 'naturali' in quanto a scelte dialettali (ad esempio, il romanesco di Gadda e Pasolini),⁵ ma non per questo meno 'necessarie' in quanto ai contesti d'ambientazione delle opere stesse e alle poetiche degli autori che le hanno espresse.

La nostra tesi è che la presenza di autori con diversi gradi e diversi tipi di plurilinguismo vada cercata anche nelle abitudini familiari connotate sino a pochi decenni fa da una diglossia che coinvolgeva famiglie di varia estrazione sociale in diversi luoghi della penisola.⁶ Non è escluso che alla base della qualità dell'uso plurilingue vadano indagate anche le ideologie linguistiche di cui le famiglie sono portatrici.

L'autobiografia linguistica e le fonti per una ricostruzione biografica di fasi linguistiche

Diari, interviste, epistolari sono spesso sede di utili informazioni che illuminano sugli usi linguistici privati degli scrittori.⁷ L'autobiografia linguistica è, però, un genere autonomo più frequentato da linguisti professionisti,⁸ o ha impieghi didattici, come percorso guidato con funzione metalinguistica.⁹ Viceversa, esso non gode di ricca frequentazione letteraria. L'esempio più facile e completo ci viene dal Nobel Elias Canetti, che, in *La lingua salvata, storia di una giovinezza*, spiega il passaggio dalle lingue di prima acquisizione, bulgaro e spagnolo, al tedesco:

Quello che iniziò fu un periodo mirabile. La mamma cominciò a parlare tedesco con me, anche all'infuori delle lezioni. Sentivo di esserle di nuovo vicino dopo la morte del papà [...] Lei stessa aveva un profondo bisogno di parlarmi in tedesco, per lei il tedesco era la lingua dell'intimità e dell'affetto [...] venendo meno lui [il marito] si era taciuto per lei il colloquio d'amore in tedesco. La sua vita coniugale l'aveva infatti vissuta in tedesco. [...] La lingua del nostro amore – e che amore è stato! – fu il tedesco.¹⁰

Un altro bellissimo ma raro caso di autobiografia linguistica è quello di una scrittrice sradicata dal proprio paese, Agota Kristof, che, ne *L'analfabeta*, traccia il suo viaggio dall'ungherese al russo, dal tedesco al francese:

Parlo il francese da più di trent'anni, lo scrivo da vent'anni, ma ancora non lo conosco. Non riesco a parlarlo senza errori, e non so scriverlo che con l'aiuto di un dizionario da consultare di frequente. È per questa ragione che definisco anche la lingua francese una lingua nemica. Ma ce n'è un'altra, di ragione, ed è la più grave: questa lingua sta uccidendo la mia lingua materna.¹¹

Nelle opere, anche non esplicitamente autobiografiche, di diversi autori, da Sant'Agostino a Petrarca, da Goldoni a Alfieri, da Leopardi a De Amicis, e anche in

autori stranieri, è possibile rintracciare spie che consentono la ricostruzione delle fasi linguistiche dalla lingua di primo apprendimento, a quella/quelle scolastica/scolastiche, alla formazione di una personale lingua letteraria:

Pregio il toscano sermon che tanto abbonda
 di colti detti; co 'l parlar materno
 l'altre favelle ho parimente a scherno
 d'udir fra l'alpe e 'l mar che ne circonda.
 Ma da fonte latino in lui derivo
 per alcun nome, o ver l'adorno e fingo;
 e forse udir non è di laude indegno.
 Oh pur non spiaccia al tuo purgato ingegno
 Il peregrino stile onde solingo
 di magnanimi duci i pregi io scrivo.¹²

Con autori viventi si può approfittare per raccogliere informazioni che possano consentire una valutazione più completa delle origini e finalità del loro impasto linguistico.

La Sicilia si presta non soltanto perché ha prodotto e continua a produrre una ricca messe di scrittori, ma anche perché il primo strappo alla fiorentinità letteraria postromantica è avvenuto proprio in Sicilia da parte di uno scrittore, Giovanni Verga, sulla cui diglossia esistono testimonianze dirette:¹³

Tranne i toscani, tutti gl'italiani quando si trovano a discorrere con persone che non siano del proprio paese, traducono dal proprio dialetto, e il più delle volte traducono male. Ho notato ultimamente questo fatto nella propria persona di Giovanni Verga. Noi parlammo un giorno lungamente insieme, e io notavo lo stento e l'imperfezione del suo italiano, com'egli, certamente, si scandolezzava della sconcezza del mio. Poi andammo a mangiare delle sardelle sopra una tartana messinese ancorata nel porto di Ripa Grande; e subito il Verga cominciò a parlar siciliano coi marinai con una così facile speditezza, che io dissi in me medesimo: 'Diavolo! E perché costui non fa parlar siciliano i siciliani delle sue novelle?''¹⁴

Volendo perseguire questa ipotesi di lavoro, ci siamo proposti di indagare, a partire da autobiografie linguistiche ricostruite in base a interviste, il legame esistente tra espressionismo plurilingue e ambiente linguistico familiare di alcuni autori siciliani.¹⁵ L'autobiografia linguistica (sebbene sollecitata tramite elicitazione esterna) si è rivelata uno strumento euristicamente utile a penetrare negli usi, negli atteggiamenti ideologici del mondo contemporaneo, mondo di incontro e scontro dei codici linguistici, dei loro rapporti di potere sociale, dell'ascesa di lingue di ampia comunicazione, della perdita di varietà.¹⁶ Mondo a cui la letteratura

contemporanea si apre e partecipa fuori da imposizioni linguistiche accademiche o elitarie, nella libera ricerca di varietà antikoineizzanti.

Diversi per età, luogo di nascita e crescita, estrazione sociale, ciascuno degli scrittori (Andrea Camilleri,¹⁷ Vincenzo Consolo,¹⁸ Domenico Seminerio,¹⁹ Santo Piazzese,²⁰ Simonetta Agnello Hornby,²¹ Silvana Grasso,²² Roberto Alajmo,²³ Evelina Santangelo²⁴) racconta storie e indirizzi linguistici che ripercorrono la storia nazionale italiana e che potrebbero costituire la causa di un approdo verso scelte di lingue letterarie diverse e – forse, in ultimo – verso la rarefazione del plurilinguismo endogeno.

Lingua madre, lingua domestica e lingua letteraria

Il rapporto tra lingua madre, lingua domestica e lingua letteraria non risulta particolarmente indagato dalla critica, dalla stilistica né dalla linguistica stessa.²⁵ Sebbene la riflessione metalinguistica abbia costituito raramente il motivo ispiratore di romanzi, tracce del lavoro autoriale sono rinvenibili nei passi autobiografici di diversi scrittori, ma non sono stati fatti oggetto di attenzione specifica né di un indirizzo di ricerca.²⁶ Eppure conoscere la lingua o le lingue dalle quali uno scrittore proviene, le lingue con le quali è avvenuta la sua formazione linguistica, conoscere gli atteggiamenti ideologici personali e collettivi che stanno alla base della formazione della lingua letteraria, offre sicuramente, oltre all'aneddotica, un angolo privilegiato di interpretazione dell'opera stessa.

L'atteggiamento individuale, la corrente letteraria in cui ci si riconosce o precise condizioni storico-letterarie possono indurre a riproporre o a respingere la lingua con cui si è cresciuti.²⁷ Questo vale sia prima che dopo l'Unità d'Italia. Analoga avversione per gli usi familiari mostrano, infatti, autori distanti non soltanto temporalmente, Vittorio Alfieri e Natalia Ginzburg:

Coi compagni di viaggio si conversava sempre in francese, e così in alcune case milanesi dove io andava con essi, si parlava pur sempre francese; onde quel pochin pochino ch'io andava pur pensando e combinando nel mio povero capino, era pure vestito di cenci francesi; e alcune letteruzze ch'io andava scrivendo, erano in francese; ed alcune memoriette ridicole ch'io andava schiccherando su questi miei viaggi, erano pure in francese; e il tutto alla peggio, non sapendo io questa linguaccia se non a caso; non mi ricordando più di nessuna regola ove pur mai l'avessi saputa da prima; e molto meno ancora sapendo l'italiano, raccoglieva così il frutto dovuto della disgrazia primitiva del nascere in un paese anfibio,²⁸ e della valente educazione ricevutavi.²⁹

Con gli anni, mi sentivo indotta a respingere da me tutti i miei ricordi infantili, a fuggirne quanto più potevo lontano, a parlare un linguaggio diverso da quello che si parlava a casa mia, e a cercare, quando scrivevo, immagini e vicende che non rassomigliassero in nulla alle mie memorie.³⁰

Viceversa, altri scrittori manifestano un legame simbiotico con la lingua di cui si sono nutriti sin dall'infanzia:

Tutto può cambiare, ma non il linguaggio che ci portiamo dentro, come un mondo tutto esclusivo e alla fine paragonabile all'utero della propria madre.³¹

L'ultima citazione viene da un prosatore, Italo Calvino, che pur avendo rinunciato ad un uso spinto del dialetto, studia con attenzione la letteratura che esso ha prodotto, ne riproduce il 'sentimento' innestandolo su un tessuto italiano,³² e osserva 'le formazioni intermedie che nascono da[lla] [...] diglossia',³³ considerandole la vera novità sociolinguistica dell'Italia postunitaria: 'scrivendo il mio bisogno stilistico era tenermi più in basso dei fatti, l'italiano che mi piaceva era quello di chi "non parla italiano in casa"'.³⁴

La linguistica oggi è anche una linguistica 'ecologica',³⁵ interna e percettiva,³⁶ che interroga i parlanti sugli usi, sulle idee, sulle percezioni, e ad essi si può domandare 'di distendersi in una dimensione narrativa e di toccare in forma autobiografica molti (forse tutti) i temi che sorgono nella ricerca linguistica, psico e sociolinguistica. Già il tema fondamentale dell'acquisizione del linguaggio può, anzi deve, essere affrontato autobiograficamente'.³⁷ Gli scrittori, infatti, prima di essere scriventi, sono parlanti, e la loro riflessione linguistica ha un riflesso professionale specifico che si incarna nell'opera d'arte. Ricostruire l'identità linguistica dei letterati, nel nostro orizzonte, non ha come obiettivo quello di sovrapporre mimeticamente quanto attiene all'oralità, alla storicità della variazione a quanto è proprio della costruzione eminentemente letteraria. Occorre non correre il rischio di confondere i due piani, ma senza misconoscere (come spesso è accaduto) le reciproche influenze. Piuttosto la nostra ricostruzione è finalizzata alla comprensione dei confini dello spazio linguistico di uno scrittore per sondare quanto della sua lingua/lingue, e dell'atteggiamento linguistico entro cui è maturato sia peculiare e si travasi diventando produzione artistica.³⁸

L'attuale plurilinguismo narrativo italiano, infatti, non sembra essere più il frutto di diglossia o bilinguismo personali, quanto piuttosto l'impronta caratterizzante a cui ciascuno scrittore può scegliere di ricorrere per fini stilistici senza per questo sentirsi rappresentato da quella lingua. La più recente narrativa siciliana sia maschile (vedi Giorgio Vasta)³⁹ che femminile (si vedano alcune opere prime di giovani scrittrici come Melissa P.,⁴⁰ Anna Li Vigni,⁴¹ Irene Chias,⁴² Viola di Grado),⁴³ al più strizza l'occhio ad espressioni regionali per tentare una mimesi dell'oralità, ma è ben lontana dall'essere portavoce di una dialettalità praticata.

Se l'autobiografia linguistica può essere un sussidio integrativo per capire cosa ciascuno *si è portato dietro*, cosa *ha lasciato alle proprie spalle*, su quali elementi linguistici ha lavorato, perché 'a nessuno è passato o passa per la testa che debbano essere risciacquati in Arno *I Malavoglia* e *La coscienza di Zeno*',⁴⁴ essa certamente servirà ancor più oggi, in un contesto in cui i movimenti territoriali spingono al multilinguismo e si affacciano alla ribalta le scritture (e gli scrittori) migranti,⁴⁵ il cui repertorio linguistico e la cui tradizione culturale non potrà che lasciare traccia almeno metalinguistica nei testi:

Mamma mi parla nella nostra lingua madre. Un somalo nobile dove ogni vocale ha un senso. La nostra lingua madre. Spumosa, scostante, ardita. Nella bocca di mamma il somalo diventa miele. Mi chiedo se la lingua madre di mia madre possa farmi da madre. Se nelle nostre bocche il somalo suoni uguale. [...] Incespico incerta nel mio alfabeto confuso. Le parole sono tutte attorcigliate. [...] Ogni suono di fatto è contaminato. Ma mi sforzo lo stesso di parlare con lei quella lingua che ci unisce. In somalo ho trovato il conforto del suo utero, in somalo ho sentito le uniche ninnananne che mi ha cantato, in somalo di certo ho fatto i primi sogni. Ma poi, ogni volta, in ogni discorso, parola, sospiro, fa capolino l'altra madre [la lingua italiana].⁴⁶

Otto casi di studio in Sicilia

Un sondaggio mirato ha quindi permesso di raccogliere otto autobiografie (raccolte tra il marzo e il dicembre 2009), attraverso interviste scritte o orali,⁴⁷ successivamente sbobinate, consentendo di vagliare le variabili diacroniche, diastratiche e diafasiche della gestione dei codici, secondo il seguente specchio sintetico:⁴⁸

La scelta ha consentito di valutare la variabile diacronica (i nostri autori anagraficamente più lontani sono nati a un quarantennio di distanza), la variabile diatopica (gli scrittori sono distribuiti tra Sicilia orientale e occidentale, centri metropolitani e piccoli comuni), meno quella diastratica.

Viene da sé la considerazione che la lingua di Roberto Alajmo e quella di Evelina Santangelo, autori cresciuti tra gli anni Sessanta e Settanta in una città della costa come Palermo, abbia ricevuto una spinta verso la varietà più alta del repertorio, sopraggiunta in ritardo a Caltagirone, città di Domenico Seminerio, incastrata tra le province di Catania, Caltanissetta e Enna. Qui, centro più conservativo, perdura ad oggi, appunto, l'uso di quel dialetto dalla 'fava in bocca',⁴⁹ non ancora declassato a lingua collaterale, in tempi in cui, invece, la borghesia della costa tende (già da qualche decennio) verso una più auspicata italoфония:⁵⁰

Autore	Luogo e data di nascita	Luogo di residenza	Estrazione sociale	Lingua dei familiari	Lingua materna	Lingua della famiglia
Andrea Camilleri	Porto Empedocle (AG) 1925	Roma	Classe media	Padre: dialetto/ italiano Madre: dialetto/ italiano	dialetto/ italiano	dialetto
Vincenzo Consolo	Sant'Agata di Militello (ME) 1933	Milano	Classe media	Padre: dialetto Madre: dialetto	dialetto	dialetto
Domenico Seminero	Caltagirone (CT) 1944	Caltagirone	Classe media	Padre: dialetto Madre: dialetto	dialetto	dialetto
Simonetta Agnello Hornby	Palermo (ma vissuta ad Agrigento) 1945	Londra	Aristocrazia	Padre: italiano/ dialetto Madre: italiano/ dialetto	italiano/ dialetto	italiano/ dialetto
Santo Piazzese	Palermo 1948	Palermo	Classe media	Padre: dialetto Madre: dialetto	italiano	italiano
Silvana Grasso	Macchia di Giarre (CT) 1952	Gela	Classe artigiana	Padre: dialetto Madre: dialetto	dialetto	dialetto
Roberto Alajmo	Palermo 1959	Palermo	Classe media	Padre: italiano Madre: italiano Nonni paterni e materni: italiano	italiano	italiano
Evelina Santangelo	Palermo 1965	Torino	Classe media	Padre: italiano Madre: italiano Nonni paterni e materni: dialetto	italiano	italiano

Il dialetto, in casa, era utilizzato per la comunicazione generale o come linguaggio affettivo?

Sicuramente per la comunicazione in generale, anche perché mia nonna materna parlava il dialetto ed era molto legata al dialetto, e, devo dire, con una ricchezza lessicale che mi impressionava. Era un sistema linguistico completo, ricchissimo, e soprattutto un linguaggio figurato, c'erano metafore bellissime che mi sono portato dietro [...] [Dialetto e italiano] erano sullo stesso piano. A seconda di come ci relazionavamo con le persone si usava il dialetto o l'italiano. Anche se l'italiano si usava spesso per le relazioni fuori casa, ciò avveniva senza disprezzare il dialetto. (Domenico Seminero)

Ma è anche vero che la metropoli palermitana si presenta multiforme e variegata, per cui a quartieri socioeconomicamente, e quindi anche linguisticamente, più dinamici se ne oppongono altri più popolari e legati al dialetto. Il riferimento va a Santo Piazzese, anch'egli palermitano, la cui infanzia, occorre specificare, è stata vissuta, come da lui stesso dichiarato, nella borgata marinara Romagnolo, dominata, linguisticamente, dal dialetto dei pescatori. È la totale immersione in un universo dialettale a condizionare in senso inverso (e avverso) la politica di trasmissione linguistica del padre che, come la borghesia del tempo, ha preso atto del processo di affermazione della lingua italiana. Da qui i suoi divieti e le sue censure, sopravvissuti, in gran parte, nella lingua letteraria dello scrittore:

La mia lingua di casa era l'italiano, perché mio padre mi proibiva di parlare il dialetto. Mia madre mi parlava tranquillamente in dialetto, i miei nonni mi parlavano tranquillamente in dialetto, gli zii di parte materna mi parlavano tranquillamente in dialetto, gli zii di parte paterna seguivano le indicazioni di mio padre e quindi mi parlavano in italiano. Io il siciliano l'ho imparato sui marciapiedi del mio quartiere con gli amici con i miei compagni di gioco e poi alle elementari coi miei coetanei. Io sono nato in una [...] delle vecchie borgate storiche di Palermo, cioè Romagnolo, che esiste ancora oggi puramente diciamo dal punto di vista toponomastico, ma non ha più le stesse caratteristiche, diciamo che è stata inglobata dall'espansione edilizia che la città ha conosciuto negli anni sessanta e settanta e fino ad oggi e così si è persa quella che oggi si chiamerebbe l'identità del quartiere. (Santo Piazzese)

Luoghi diversi ed estrazioni sociali diverse sono quelle di due autrici, nella prima il siciliano (apertamente favorito dalla famiglia) è riservato alle comunicazioni con mezzadri e camerieri, nella seconda è (almeno è stata) l'unica risorsa linguistica:

A casa c'erano persone di servizio e con le persone di servizio si parlava in dialetto [...] con le persone di servizio si parlava il siciliano e un italiano *scumminatu* perché loro non lo parlavano, la mia bambinaia era ungherese perciò il siciliano non lo conosceva perciò con lei [si usava] o il tedesco o italiano. Con mamma parlavamo sempre italiano, con papà pure; a volte papà e mamma parlavano siciliano fra di loro.

I: *discorsi interi?*

M: no discorsi interi no, ma non c'era una conversazione in siciliano tra mio padre e mia madre. Quando io andavo in campagna in estate, appena andavo in campagna papà mi diceva 'devi parlare in siciliano' e giocavo con i figli dei contadini e se parlavo in italiano *avevo voci* da papà per cui dopo quattro mesi di campagna il mio siciliano era perfetto! Torno in città, e se

parlavo siciliano mi rimproveravano per cui ho sempre avuto questa cosa [questa divisione] però il siciliano l'abbiamo sempre usato a casa. Mamma, nelle cose d'affetto, [mi diceva] *nicaredda nica nica*. (Simonetta Agnello Hornby)

Il dialetto più che di casa era di *ghenos* e si spingeva fino alla terza generazione, per di più 'geograficamente' comprensivo del territorio montano etneo, del suo 'sulfurismo' mitologico – una mitologia fatta di cunti o storie vere che avevano, per la crudeltà del fatto, sapore di leggenda, indistinguibili e siamesi il fatto e la leggenda, genuinamente contaminati e contaminanti per tradizione orale. (Silvana Grasso)

Diglottiche sono state le infanzie dei due autori più anziani, Camilleri e Consolo, entrambi affabulati dalla lingua incantata delle nonne,⁵¹ almeno sino all'insorgere del fascismo:

La lingua di mio padre con quella di mia madre erano identiche. Era la lingua della piccola borghesia siciliana che parlava alternando il dialetto alla lingua a seconda delle circostanze, quindi io sono stato educato in questo modo, naturalmente quando si andava fuori, intendendo per fuori la scuola o le adunate fasciste del sabato o tutto quello che vuoi tu, si parlava in italiano perché il dialetto era rigorosamente proibito. (Andrea Camilleri)

La lingua che usavano loro [i genitori] non era assolutamente l'italiano, era il dialetto, sia per mia madre che per mio padre. Mia madre aveva un dialetto diverso da mio padre. Mio padre era proprio del paese in cui io sono nato, mentre la famiglia di mia madre veniva da San Mauro Castelverde, e quindi aveva dei vocaboli molto belli mia madre. [...] Nelle scuole elementari si imponeva l'uso di un italiano burocratico, di tipo fascistico, quindi vai a parlare il dialetto! (Vincenzo Consolo)

'Parole e cose', 'educazione e lingua' in prospettiva letteraria

Pur non volendo azzardare una tesi prestrutturalista per cui 'cosa e parola' si identificano, durante le interviste agli scrittori sono emerse alcune considerazioni metalinguistiche che riguardano appunto il rapporto tra il referente e la sua espressione verbale. Inoltre, la connessione tra lingua appresa in ambito familiare e successive scelte linguistiche di tipo letterario è stata esplicitamente e naturalmente raccontata dagli scrittori.

Riportiamo alcuni passaggi delle interviste, sottolineando come, via via che ci spostiamo dall'autore più anziano a quello più giovane, la parola 'dialetto' compaia sempre meno:

Juan Ramón Jiménez diceva che *'mi palabra sea la cosa misma'*, che la parola sia la cosa stessa. Che la parola sia la cosa stessa è possibile solo se la parola è tua, se non è tua non è mai la cosa stessa. Se tu adoperi un linguaggio che non sei riuscito a dominare e quel linguaggio è equivalente ed è possibile [usarlo] per un telegramma di condoglianze, una lettera d'amore, un esposto a un prefetto, quella *palabra* non può essere mai *la cosa misma: la cosa misma* è la parola tua la parola mia come per Meneghello è il dialetto. (Andrea Camilleri)

A proposito della lingua, io avevo scritto [il primo romanzo, *La ferita dell'aprile*] in una lingua non più comunicativa, ma in una lingua diversa. Mi avevano mandato un telegramma per convocarmi a Milano per firmare un contratto, e mi sono ritrovato di fronte Raffaele Crovi [all'epoca caporedattore della Mondadori per la letteratura italiana], con cui abbiamo letto insieme questo dattiloscritto, lui voleva che cambiassi determinate parole, che scrivessi in italiano, ma io mi sono opposto, perché il libro era stato concepito così. Sono stato durissimo, pur essendo esordiente. Alla fine mi disse: 'almeno pubblichiamo un glossario', ma io risposi: 'ma quale glossario!'. Alla fine il libro è stato pubblicato lo stesso, ha avuto buone critiche. Era un'altra lingua perché ho capito che in quel momento, nel '62 quando l'ho scritto, non si poteva più scrivere in quella lingua di comunicazione che aveva praticato la generazione degli scrittori che mi aveva appena preceduto. (Vincenzo Consolo)

Io ho cominciato a scrivere tardi, perché avevo le storie ma non avevo lo stile. È come cucinare: dato un ingrediente può venire fuori o un manicaretto, di quelli eccezionali, o una porcheria. Il segreto non è nell'ingrediente, ma nel modo di trattare quell'ingrediente, perché ognuno c'ha quel quid per cui uno diventa un piatto, diventa una prelibatezza, l'altro no. Il quid me l'ha dato l'esperienza e le molte letture, perché la mia scrittura è figlia di molti padri. Ho recuperato da Verga il discorso indiretto libero, per cui ho abolito i dialoghi; mentre la forma nominale l'ho presa un po' dagli americani, da qualche autore italiano. Ad esempio mi ha impressionato molto Fenoglio nel suo *Partigiano Johnny* [...]. Il problema è dell'industria editoriale moderna che, per raggiungere il maggior numero possibile di lettori, ha fatto sì che gli autori venissero uniformati nello stile e [...] vengono fuori prodotti con poco succo e poco sapore, finti. Un po' come la frutta cellofanata che troviamo al supermercato, magari non ha nessuna macchia, è perfetta, ma il gusto di un grappolo d'uva raccolto in campagna non c'è. [...] Purtroppo l'editoria si

è orientata verso i prodotti cellofanati, anche linguisticamente. (Domenico Seminerio)

L'italiano, il mio italiano, era un italiano pieno di sicilianismi di Palermo e poi a casa noi non parliamo mai un italiano perfetto. Per darvi un'idea io, ne *La zia Marchesa*, ero tutta contenta [di quanto avevo scritto]. Io dissi: io, qua nella prima pagina non c'è neanche... lo chiamano un regionalismo. Un amico mio dice: 'ma quando mai!', dico: 'ti sbagli! è tutto italiano', ma lui: 'leggilo meglio' e c'era una... che sai quando come si dice quando sparecchi la tavola? 'scotolare' e per me 'scotolare' era un italiano perfetto e invece non lo è! Perciò ci sono parole siciliane che io conosco e credo siano un ottimo italiano, altre no. Però quando io parlo con gli italiani, a Londra o anche qui, ci sto attenta; non uso il mio linguaggio normale, oppure dico: 'da noi si dice' 'sbummicari', per esempio. Però non dico 'sbummicò' l'amore dico: 'da noi si dice' 'sbummicare' l'amore. Per cui non ho un italiano [standard], che quando parlo italiano con gli italiani ci sto attenta perché non mi capiscono. (Simonetta Agnello Hornby)

Mio padre non mi chiedeva di scegliere tra italiano e dialetto, mi imponeva di usare l'italiano.⁵² Tra l'altro io ho avuto sempre questo pudore, non sono mai riuscito ad usare una parola in dialetto, neanche questa forma linguistica di cui parlavamo prima, di un dialetto tradotto, italianese diciamo. [...] Il dialetto per me non ha mai avuto ruolo identitario per le ragioni che le dicevo prima, io non sono nato col dialetto, il dialetto per me è venuto dopo. [...] io non riesco a valutare l'esistenza di una identità siciliana. Mi è capitato spesso, quando mi definiscono uno scrittore siciliano, di precisare che io non mi sento uno scrittore siciliano, sono sicuramente uno scrittore nato in Sicilia, che sono due cose diverse, perché questa identità soprattutto nella scrittura non sono sicuro che esista veramente, ma non soltanto in me, non riesco a trovarla neanche negli altri scrittori siciliani. Questo dovrebbe essere un fattore comune a tutti gli scrittori che scrivono, che si sentono siciliani. Non è sufficiente scrivere libri con la mafia protagonista per dire che sono libri connotati da una forte identità siciliana. Io le confesso che uno dei fattori che meglio riescono a descrivere la sicilianità probabilmente è il cibo. (Santo Piazzese)

Il linguaggio del Mare, soprattutto nei suoi frutti esposti al bancone del mercato del pesce, ha avuto e ha una risacca infinita, seppur misteriosa non intelligibile neanche a me, soprattutto là dove la mutazione pesce/uomo è stata supportata dall'orrore degli occhi e dalla contaminazione della carne, prima che da una ingegneria linguistica. Il termine 'sgricciava' rimanda a quel fiotto di sangue che, sotto il coltello del rivenditore/*riattèri*, come un'esplosione di rugiada rossa si depositava, in forma di morbillo liquoroso, sul mio piccolo corpo al mercato del pesce, di cui ero mascotte

già dai tre anni in su. [...] La fabula, ma più il contorsionismo emotivo dei personaggi e soprattutto delle geografie, è dominus, cui sottostà la lingua che segue la fabula come un modesto ballerino una grande étoile con cui balla solo in sostituzione del grande ballerino. È un diverticolo di rabbia a ruttare le sillabe non viceversa, si stacca l'intonaco da un muro umido e la 'voce' che raccoglie in parole i detriti... 'il muro *lastimìa*' nella sventratura dei calcinacci, questa la metafora. (Silvana Grasso)

[I miei genitori] cercavano di farci parlare in italiano, ma senza costrizioni particolari, senza avere l'assillo del dialetto, di non parlare in dialetto, per cui ancora oggi io mi ritrovo certe espressioni di questa mia zia che era una specie di Tina Pica e che parlava farcendo molto la sua lingua, e moltissime espressioni io me le ritrovo anche nella lingua letteraria o, quando mi servono, le adopero, anche se poi nei miei libri io adopero il dialetto quasi esclusivamente nei dialoghi. [...] Io, dal punto di vista linguistico accetto i neologismi se sono divertenti e utili, se sono troppo modaioli tendo a non adoperarli, però mi diverte usare 'mignottocrazia', per dirne una, anche perché non ho la percezione della lingua come qualcosa di statico e codificato in eterno, adesso credo che neppure l'Accademia della Crusca sia più su queste posizioni, per cui la lingua si evolve. Non sono neanche così rigido nell'adoperare il congiuntivo quando non è obbligatorio, perlomeno non considero che un dialogo ben fatto sia anche un dialogo corretto linguisticamente, la sporcatura è quello che dà il sapore alla lingua. È un po' per la lingua quello che funziona per il formaggio. Il formaggio si fa con il latte, ma, secondo me, la '*grascia*' torna utile perché specialmente certi formaggi hanno bisogno di sporcizia. Per cui quando la comunità europea dà dei precetti rigorosi per fare la ricotta, e tu la fai in un ambiente completamente asettico la ricotta non viene tanto buona. La lingua non ammette gabbie troppo rigide, deve prendere aria, bisogna aprire le finestre e fare circolare l'aria. (Roberto Alajmo)

Per me le parole sono il modo in cui le cose, i pensieri, per percezioni, le intuizioni acquistano consistenza, senso, evidenza in modo *circostanziato*. Non amo le parole che suonano e basta, ma non amo neanche le parole puramente referenziali, soprattutto se si tratta di una referenzialità generica. Amo le *parole circostanziate*, appunto, capaci di evocare *senso* (o *sensi*) o anche *nonsense*, mentre provo una certa insofferenza per espressioni generiche, approssimative o di colore. E questo perché credo che le parole siano una risorsa che non è bene sprecare o utilizzare al minimo delle sue possibilità. Credo che ogni scelta stilistica non possa che integrare tutto ciò che può contribuire a realizzare una specifica intenzione espressiva letteraria, dove il *senso* (e il *nonsense*, che è pur sempre una forma di significazione, per quanto anomala) è dato spesso proprio dal concorso di una pluralità di

elementi diversi: referenzialità, forzature o scarti rispetto al dato referenziale, andamenti ritmici, accostamenti sonori, dissonanze... Alcuni tratti sono più consustanziali della prosa, altri più della poesia, però a livello diverso (a seconda del genere o delle scelte autoriali) possono contribuire in maniera significativa alla piena realizzazione di una certa espressione letteraria, o all'evocazione di un universo. (Evelina Santangelo)

L'atteggiamento ideologico personale può essere motore per includere, ma anche per escludere. È quanto accade rispetto all'inglese, almeno stando alle dichiarazioni, che vanno dal purismo consoliano, allo spaesamento della Agnello Hornby (l'unica bilingue italo-inglese del corpus), all'apertura di Seminerio, Piazzese, e Alajmo:

I francesi hanno cercato di difendere il francese con una legge, ma con la legge, penso, non si ottenga niente. Negli anni '50 c'è stato un signore francese che ha istituito un'organizzazione che si chiama 'unione latina', a questa unione hanno fatto parte 47 paesi di lingua neolatina, quindi c'erano italiani, francesi e anche rumeni, perché anche la lingua rumena è di ceppo neolatino. C'era anche un premio letterario con una giuria, io ero presidente di questa giuria. Quest'anno non s'è fatto, perché con la recessione economica, questi non sono paesi ricchi, quindi non c'erano i mezzi per fare continuare il premio. Tutto questo per dire che i francesi l'hanno avuta una preoccupazione per l'invasione dell'americanismo in queste lingue neolatine come il francese, lo spagnolo, l'italiano. Noi, invece, non l'abbiamo avuta e quindi, se noi leggiamo i giornali sono più le parole che vengono dalla pubblicità, dalla tecnologia, ed è una cosa curiosa che all'estero, ho visto nelle università americane, europee, dove mi invitano, c'è molta richiesta dello studio dell'italiano, qui da noi va sparendo e viene studiato come lingua di cultura. Questo è un paradosso. (Vincenzo Consolo)

Io vivo all'estero ma soprattutto col siciliano tant'è vero che quando andai in campagna *mi dissiru: 'Talè comu parla antica!*' Perché il siciliano si è indebolito o si è arricchito di molte parole italiane, e io non le conosco perché io conosco il siciliano di un tempo e non le infilo perché non so che si possono infilare. Per cui, nel siciliano sono molto più all'antica dell'italiano che parlo. Però io sto molto attenta a non usare parole straniere nel mio italiano di qualunque tipo, perché non mi piace per cui, per esempio, io non dico 'week end'; direi 'fine settimana'. So cos'è il week end, perché l'inglese lo parlo; ma qui sto attenta, sto proprio attenta. Infatti, soltanto in *Boccamurata* ho tre parole inglesi. Una che mi disse il mio editor di mettere, che è interessante: io avevo messo che uno aveva la cravatta a righe e lui mi disse: 'A righe come?' Io: 'A righe.' 'A righe come?' Io: 'A righe.' 'Ma che intendi dire?' 'A righe.' 'Ma di che tipo? Descrivimela.' Mio padre veniva

dall'Inghilterra e lui: 'Questa si chiama *regimental*!' 'Come *regimental*?' dico. Lui: 'Se tu dici a righe il lettore contemporaneo non capisce, capisce a righe grosse colorate. Se tu vuoi dire che è *regimental*, devi dire *regimental*.' La cravatta a righe diventò *regimental*. È *regimental*, io lo so perché gliel compravo a papà a Cambridge, ma si chiamava cravatta a righe, e ora, in quaranta anni, diventò invece *regimental* anche in Italia! Incredibile: [cosa si fa] per copiare lo straniero! E poi c'è *receptionist*: non si può dire in italiano, non si sa come dire. La 'signorina all'ingresso' non si può dire: siamo deficienti! Queste cose a me fanno impazzire. E l'altra era, credo, *manager*. Io dico: come si dice *manager* in italiano? No! si dice *manager*. Siamo proprio cretini! (Simonetta Agnello Hornby)

Ci sono delle necessità che ti aprono per forza al forestierismo, non posso descrivere il computer con la lingua di Dante. Però, se c'è un motivo, che ben venga; ma se ho il corrispettivo italiano che funziona, allora non vedo il motivo di ricorrere al forestierismo. [...] A proposito dei neologismi, ce ne sono di belli, però ci sono neologismi che ricalcano troppo l'americano che sono un po' fastidiosetti. Se c'è un motivo artistico o di rappresentazione della verità allora va bene, ma se è una moda, tanto per dire che siamo bravi che sappiamo tutte le lingue, allora diventa una forzatura che non dice niente. (Domenico Seminero)

Dal punto di vista linguistico mi sembra che lei propenda più dalla parte di una innovazione linguistica più che di una conservazione. Un'innovazione che accetta dunque forestierismi.

Giusto, ma per me, come le dicevo prima per le altre cose, non è stata una scelta ragionata, forse è pleonastico aggiungere ragionata dopo scelta, quindi non è stata una scelta: punto. È il modo più istintivo di scrittura, una scrittura spontanea che riaffiorava alla tastiera quando scrivevo, non ho detto vediamo che scrivo, scelgo questo, tolgo questo. Credo che sia una conseguenza di tutta la mia vita, di dove sono nato, delle persone che ho incontrato, della lingua che mi è stata insegnata da bambino, di come l'ho modificata nel corso della mia infanzia, adolescenza, un riflesso della mia lingua parlata. (Santo Piazzese)

Per i forestierismi forse sono un pochino più rigido perché è più facile che rientrino nella categoria della moda. Bisogna però stare attenti a non cadere nel difetto completamente opposto, nella ricerca, un po' da ventennio fascista, di italianizzare qualsiasi stranierismo. Se devo dire *byte* io dico *byte*, non mi sforzo di trovare un equivalente italiano. (Roberto Alajmo)

Quando il plurilinguismo è ontologico-esperienziale e non stilistico

Un mondo interpretato oltre che scritto in dialetto non può che provenire dalle premesse meneghelliane, ma non sempre le motivazioni che determinano il plurilinguismo sono incarnate da questa matrice esperienziale. Salvatore C. Trovato, infatti, indica quattro cause alla penetrazione dei dialetti nella lingua letteraria: una storica, dovuta alla note vicende del formarsi della nostra lingua scritta soprattutto durante le stagioni o le parentesi antipuriste; una, che definisce ‘istanza realista’, per la quale ‘la regione non può essere comunicata senza il coinvolgimento degli strumenti espressivi della regione medesima’; una di impronta politico-sociale con funzioni di rottura rispetto ad una lingua elitaria; l’ultima, soggettiva, dovuta a scelte personali e al gusto espressionistico individuale.⁵³

Dalle nostre interviste, emergono sia urgenze individuali (Camilleri, Consolo, Agnello Hornby, Grasso) che necessità stilistiche contestuali (Seminerio, Piazzese, Alajmo, Santangelo). Gli autori del primo gruppo costruiscono la propria lingua letteraria e talora persino i propri temi narrativi, proprio a partire dal percorso linguistico personale.

Ad esempio, Silvana Grasso ci racconta il difficile passaggio dalla dialettologia all’italofonia. Nel suo caso esso avvenne con uno strappo traumatico, che la condusse ad una difficile emancipazione verso la ‘lingua alta’, che però non poteva avere i connotati dell’ ‘italianuccio’ scolastico e anemico delle sue compagne di scuola:

Il passaggio dalle elementari alla Media segnò il mio assoluto mutismo. Scrivevo benissimo, ma non parlavo perché il confronto con l’italianuccio delle compagne mi vedeva ansiosa e perdente. Parlare quella stitica lingua mi sembrava una sconfitta, un’abdicazione a quegli infiniti suoni che premevano nel mio palato linguistico, ma sottomessi dalla mia titubanza o dal mio sdegno, tacevano pur minacciando fuochi di petardi ove anche uno solo avesse preso fuoco. Nessuno prese fuoco, perché decisi di ‘parlare’ latino e greco. Erano lingue nuove per tutte, nelle quali potere dominare mi riusciva facilissimo giacché tante e più impegnative voci avevo imparato □ la rotaia con e senza ictus di treno, il pampino secco, la paglia, l’eruzione, il rutto della lava, il vento tra i noccioli della Finaita, il vento nella vigna. [...] Avevo due lingue classiche per amico: la latina e la greca oltre che l’italiano scritto, ma non ancora l’italiano parlato. (Silvana Grasso)

Tale passaggio può anche realizzarsi nella difficoltà di chi, emigrato, ha alle spalle un dialetto che non può più parlare neanche con i dialettologi (come già visto negli inserti sopra citati della Agnello Hornby) o avviene, ancora, in un certo periodo della vita per poi essere ricomposto successivamente, sebbene con un’operazione metalinguistica:⁵⁴

Dopo tanti anni passati come regista di teatro, televisione, radio, a contare storie d'altri con parole d'altri, mi venne irresistibile gana di contare una storia mia con parole mie. [...] La storia la congegnai abbastanza rapidamente, ma il problema nacque quando misi mano alla penna. Mi feci presto persuaso, dopo qualche tentativo di scrittura, che le parole che adoperavo non mi appartenevano interamente. Me ne servivo, questo sì, ma erano le stesse che trovavo pronte per redigere una domanda in carta bollata o un biglietto d'auguri. Quando cercavo una frase o una parola che più si avvicinava a quello che avevo in mente di scrivere immediatamente invece la trovavo nel mio dialetto o meglio nel 'parlato' quotidiano di casa mia. Che fare? A parte che tra il parlare e lo scrivere ci corre una gran bella differenza, fu con forte riluttanza che scrissi qualche pagina in un misto di dialetto e lingua. Riluttanza perché non mi pareva cosa che un linguaggio d'uso privato, familiare, potesse avere valenza extra moenia. Prima di stracciarle, lessi ad alta voce quelle pagine ed ebbi una sorta d'illuminazione: funzionavano, le parole scorrevano senza grossi intoppi in un loro alveo naturale. Allora rimisi mano a quelle pagine e le riscrissi in italiano, cercando di riguadagnare quel livello d'espressività prima raggiunto. Non solo non funzionò, ma feci una sconcertante scoperta e cioè che le frasi e le parole da me scelte in sostituzione di quelle dialettali appartenevano a un vocabolario, più che desueto, obsoleto, oramai rifiutato non solo dalla lingua di tutti i giorni, ma anche da quella colta, alta.⁵⁵

Il mondo narrato non può che essere espresso nella lingua dell'autore, la lingua masticata, pensata, assaporata sin dalla giovinezza, quella con cui si sono ascoltati i primi racconti e si sono espresse le prime parole d'amore, i primi concetti, le prime paure. In alternativa l'espressionismo si riduce a inserti paracadutati, a tags che mirano ad effetti stilisticamente connotati, ma che non rappresentano quasi mai la voce dell'autore:

Nel primo romanzo uso questa parola [*sperto*] perché non trovavo nessuna parola che me la sostituisse con la stessa valenza che ha nel dialetto. Io ho voluto usare questa sintassi con il verbo alla fine per dare maggiore verità di rappresentazione ai personaggi, per cui un personaggio di quelli che io ho trattato che parlasse in modo diverso non sarebbe credibile, quindi mi è sembrato di mantenere la fedeltà del personaggio [...] per evitare quello che è successo a Manzoni: l'analfabeta Lucia se ne esce con l'Addio ai monti fuggenti... manco se la torturavano poteva dire qualcosa così. È chiaro che l'autore è andato al di sopra del personaggio, lì non è il personaggio che parla, è l'autore che parla. (Domenico Seminero)

Quanto il percorso personale incida nelle scelte letterarie è inferibile da alcuni passaggi delle interviste:

Il mio primo personaggio, quello dei primi due libri, Lorenzo La Marca, ha una identità linguistica che è sovrapponibile alla mia. Anche il mio modo di scrivere, la mia scrittura è molto simile al mio modo di parlare, che poi è un modo di parlare molto comune qui a Palermo. A Palermo, ma credo che sia così ovunque ormai, anche nella buona borghesia si è affermato l'uso di miscelare il dialetto e la lingua e di creare dunque certi neologismi, per cui si traduce un termine siciliano in italiano, e questo credo sia tipicamente palermitano... ad esempio un vocabolo che presto i ragazzini imparano ad usare è *neglia*, che è la traduzione del siciliano 'nègghia', 'si na nègghia', in italiano si traduce 'sei una *neglia*'. Mentre 'nègghia' esiste nel dialetto siciliano.⁵⁶ (Santo Piazzese)

Io debbo fare parlare il personaggio per come verosimilmente parlerebbe un personaggio di quella caratura. Ne *Il cammello e la corda* ci sono registri linguistici completamente diversi. [...] Quando parla il ricco signore parla in un certo modo, il prete in un altro, la cameriera in un altro ancora. (Domenico Seminerio)

[I miei personaggi] superano la mia identità linguistica, tranne nell'ultimo magari. [...] Nel terzo romanzo [*La mossa del matto affogato*] linguisticamente mi posso identificare nel protagonista, che è un maschio adulto della mia età più o meno, borghese, e anche uno stronzo. Per cui ci tengo a dire che mi identifico linguisticamente con lui, è un intellettuale quindi parla la mia stessa lingua, però devo dirti che mi sono divertito a scrivere di più i dialoghi degli altri due romanzi [*Cuore di madre e È stato il figlio*] proprio perché mi potevo esercitare ironicamente nella riproduzione quella lingua lì [dialettale e popolare]. (Roberto Alajmo)

L'ultimo intervento dà conto della distanza ideologica che contraddistingue l'uso del dialetto negli autori citati. Nell'ultimo caso io parlerei di plurilinguismo stilistico a fine caratterizzante, la cui matrice non è esente da un certo pregiudizio antidialettale.

Dunque, in autori italofofoni non manca, specie nel contesto letterario siciliano, il dialettismo, ma talora esso non è niente più che un prestito, una citazione di altri mondi 'incavicchiati ad altre realtà', estranee, appunto, all'autore e da lui osservate dall'alto. Sono *mot souvenir*, coriandoli colorati che non emergono dal fondo di un'esperienza quotidiana, di un contesto intimamente e compattamente dialettale: piuttosto appaiono come relitti di un mondo lontano, residui identificativi, a volte ammiccanti, con cui si fissano solo elementi isolati, oggetti, cibi, personaggi, modulazioni sintattiche riconoscibili e riproducibili senza difficoltà (proprio come il verbo in posizione finale citato nel penultimo frammento dell'intervista

a Seminerio)⁵⁷ quasi spuri rispetto al più ampio tessuto linguistico: insomma, il corrispondente dell'orale 'pronuncia/cadenza'.

Non è un caso che questi prestiti spesso appaiano soltanto nei dialoghi, nel tratteggio della fisionomia linguistica – quasi macchiettistica – di alcuni personaggi o in qualche monologo interiore. In sostanza, il plurilinguismo si riduce ad uno strumento stilistico in più nella tavolozza dello scrittore, ma non rappresenta il retroterra personale dello scrittore stesso, la cui esperienza individuale lo collocherebbe in quella è stata chiamata categoria dei 'parlanti evanescenti'.⁵⁸

Tra gli elementi che potrebbero rappresentare l'identità siciliana, il dialetto che ruolo ha per lei?

È una componente nella formazione importante purché non diventi un'ossessione. È utile saper parlare le lingue purché poi uno non diventi monomaniaco. Non mi piace troppo in genere quando gli scrittori indugiano troppo nel dialetto, anche perché il dialetto si porta dietro una serie di luoghi comuni non indifferenti se non si tiene sotto controllo, e allora viene fuori una quantità di romanzi in cui i protagonisti, gli ingredienti sono sempre il barone, la donna vestita di nero, l'uomo di mafia. Questa è una Sicilia che a me piace poco anche perché conforta il lettore in un'idea che il lettore già possiede. L'utilizzo stesso del dialetto, se non è tenuto strettamente sotto controllo e se non viene utilizzato nella maniera più intelligente (cioè non soltanto nella terminologia, nel lessico, ma proprio nella sintassi del dialetto che viene spesso trascurata, uno ci mette camurria e risolve così il problema) mi piace poco. In questo conta tanto l'orecchio. Sui mezzi pubblici o al ristorante sto spesso ad origliare, anche a scapito della discussione fra amici. Mi estraneo perché capisco che nel tavolo accanto ci sono due che discutono, di cui non mi importano gli argomenti, ma quello che mi interessa è l'impasto linguistico. L'impasto linguistico che io assorbo quotidianamente è molto utile, infatti io penso, molto modestamente, che più che la penna a uno scrittore serve l'orecchio per recepire la lingua diffusa e renderla nei romanzi. (Roberto Alajmo)

Tra il suo romanzo Il giorno degli orsi volanti e Senzaterra è chiara la differenza di linguaggio. Il dialetto, nel secondo, serve ad immetterci meglio in quel mondo descritto. Pensa che il troppo indugio nel dialetto in un romanzo rischi di contribuire alla diffusione dei tanti luoghi comuni della Sicilia?

No, se non si usa il dialetto come un qualsiasi luogo comune. Mi spiego, c'è modo e modo di utilizzare il dialetto. Lo si può usare per dare colore, come una sorta di ornato (abbastanza inerte, tutto sommato), o lo si può usare anche per perpetrare tutta una serie di luoghi comuni sull'espressività stessa del dialetto o su certe tipicità culturali. Io, in *Senzaterra*, ho provato

a capire che ne è stata della presunta integrità linguistica e culturale di aree marginali o di provincia del Sud (ma credo che questo valga anche per il centro e per il Nord). Il risultato, per quel che mi riguarda, è stato ritrovarmi dinanzi un mondo franto, irriducibile, attraversato da forme linguistiche e da immaginari incoerenti, alcuni di fattura locale o dialettale altri invece fortemente calcati sull'immaginario e la lingua dei mezzi di comunicazione di massa o sui nuovi linguaggi tecnologici. Così ho cercato di restituire, per quel che mi è stato possibile, queste stratificazioni generazionali, culturali, sociali ed economiche, insieme ai diversi modi di percepire l'uso del dialetto o della lingua straniera. Per esempio, attraverso Gaetano (il giovane protagonista del romanzo) ho cercato di restituire il modo in cui un figlio di emigrante che non ha seguito il padre può percepire una lingua straniera acquisita per necessità o per bisogno. Ho cercato cioè di cogliere la differenza significativa, a mio avviso, che intercorre tra una lingua straniera appresa per integrarsi volontariamente in un universo culturale più vasto e una lingua straniera appresa in seguito a uno sradicamento e un successivo, parziale innesto in una società rispetto alla quale ci si sente inferiori. (Evelina Santangelo)

Pertanto, quando parlo di 'plurilinguismo ontologico-esperienziale' intendo parlare di un plurilinguismo che nasce dall'esperienza diretta e provata del contatto linguistico, delle gerarchie odiose ma reali tra le lingue, della necessità dell'abbandono, del confinamento di una alla sfera familiare e della ostentazione dell'altra nella sfera della comunicazione formale, compresa quella letteraria:

La lingua era ed è tutt'ora la mia tana, la mia difesa. La spelonca ove essere irraggiungibile per le tante belve che ho visto, cupide di sventrarmi per fauci tanto aguzze quanto indifferenti o ignare. La lingua è in continuo fieri come la lava di cui ho nutrito i miei sensi, bambina *'ncapu a* montagna. Mai uguale la lava, diversa nell'odore nel colore, a seconda dell'odore e della furia del vento, se soffia di marina odora persino d'alga e *purpi*. Solo per chi non c'è nato nella lava può sembrare uguale sempre, ma su me che, figlia d'un Vulcano, sono nate in doglie di lava, nulla può l'inganno dei sensi. E poi dall'alba al tramonta alla notte il colore impazza *abbrunìa ammilèna ammestrua!* Ecco come la vista e la visione diventano lingua. (Silvana Grasso)

Laddove la parola letteraria evoca la prima parola che ha dato forma fonica ad un concetto e questa prima parola ha avuto il suono di una lingua diversa da quella nazionale, là, credo, si possa parlare di 'plurilinguismo ontologico-esperienziale':

Ma non ha paura che la lingua possa perdere i tratti connotanti?

No se la lingua, se il dialetto è radicato, se il dialetto è linfa regge tutto, se il dialetto è solo un fatto appiccicato è solo un fatto di moda allora è facile da essere portato via. (Andrea Camilleri)

La densità e la vitalità di questo dialetto ‘radicato’ stanno alla base di un italiano (anche, e soprattutto, letterario) che appariva a Nencioni ‘una lingua non compatta, ma costellazionale, formata da un nucleo non intellettuale ma vitale – la lingua materna o prima – attorno a cui si dispongono progressivamente, come in orbite concentriche, le fasce addizive della lingua massmediale, scolastica, professionale, tecnologica e scientifica [...]’.⁵⁹

Ma per quanto ancora?

Note

¹ Il tema del contributo è stato discusso presso il seminario ‘Nuovi approcci alla narrativa plurilingue italiana (1960-2010)’, tenutosi a Leeds, 21 gennaio 2011, coordinatrice: prof.ssa Gigliola Sulis. Il testo si presenta qui in una veste riveduta e ampliata.

² Bella formula usata da Vittorio Coletti, *Storia dell’italiano letterario. Dalle origini al Novecento* (Torino: Einaudi, 1993), p. 315, che, però, non viene definita in alcun modo (probabilmente perché rimanda implicitamente alla definizione di Roland Barthes, *Le Degré zéro de l’écriture* (Parigi: Éditions du Seuil, 1953)) e in cui risultano inclusi esempi di autori che ricorrono al sostrato dialettale (Pirandello, Svevo, Moravia).

³ Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, in *Opere scelte*, I Meridiani (Milano: Mondadori, 2006), p. 41 (sottolineatura nostra).

⁴ *Un destino ritardato*, conversazione con Andrea Camilleri di Francesco Piccolo, in Andrea Camilleri, *La tripla vita di Michele Sparacino* (Milano: BURextra, 2010), pp. 74-5.

⁵ La varietà dialettale romana a cui qui ci riferiamo, non ha relazione con il purismo vernacolare incarnato dalla letteratura dialettale tradizionale sino a Gioacchino Belli. Per il tasso di innovatività del romanesco si rimanda a Paolo D’Achille e Claudio Giovanardi, *Dal Belli ar Cipolla: conservazione e innovazione nel romanesco contemporaneo* (Roma: Carocci, 2001). Per le definizioni delle varietà, anche sub parte subjecti, ossia da parte del parlante, si veda G. Bernhard, ‘Nomi di varietà linguistiche e il loro significato: romano romanesco romanaccio’, *Rivista italiana di dialettologia. Lingue dialetti società*, 28 (2004), 237-47.

⁶ Per la situazione sociolinguistica siciliana, in particolare per le classi sociali e i parlanti madrelingua dialetto, si può ancora parlare di quella che Mioni ha definito diglossia con

bilinguismo. Si veda Alberto M. Mioni, ‘Per una sociolinguistica italiana. Note di un non sociologo’, in Joshua A. Fishman, *La sociologia del linguaggio* (Roma: Officina, 1975), pp. 7-56. Recenti studi sociolinguistici confermano che la Sicilia pratica poco il monolinguisimo (sia italiano che dialettale) e che anche i giovani, se sollecitati a rispondere ad un test traduttivo dall’italiano al siciliano, dimostrano di avere una certa stabilità del sistema a tutti i suoi livelli (fonetico-fonologico, lessicale, morfosintattico), ma mostrano frequenti code-switching nella costruzione di testi più articolati. M. D’Agostino e G. Paternostro, a cura di, *Costruendo i dati. Metodi di raccolta, revisione e organizzazione della banca dati nella sezione sociovariazionale*, Materiali e Ricerche dell’ALS 19 (Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani-Dipartimento di Scienze filologiche e linguistiche, 2006).

⁷ In una intervista rilasciata al giornalista Enzo Golino, ad esempio, emerge l’idiosincrasia di Carlo Cassola per le scelte plurilingui (in ‘Il Giorno’, 3 gennaio 1974). Oggi l’intervista è ristampata in Enzo Golino, *Dentro la letteratura. Ventuno scrittori parlano di scuola, natura, operai, lingua e dialetto, storia* (Milano, Bompiani, 2011).

⁸ Per l’Italia basti citare le ricostruzioni di Giovanni Nencioni, ‘Autodiacronia linguistica: un caso personale’, *Quaderni dell’Atlante lessicale toscano*, 1 (1983), 1-25; Lorenzo Renzi, ‘L’autobiografia linguistica in generale, e quella dell’autore in particolare, con un saggio di quest’ultima’, in M. Cini e R. Regis, a cura di, *Che cosa ne pensa oggi Chiaffredo Roux. Percorsi della dialettologia percepzionale, all’alba del nuovo millennio* (Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2002), pp. 329-40; Tullio De Mauro, *Parole di giorni lontani* (Bologna: Il Mulino, 2006); Gianna Marcato, ‘Viaggio a ritroso nella mia lingua’, in ID., *La forza del dialetto* (Padova: Cierre edizioni, 2007) pp. 343-45.

⁹ È quanto è stato già sperimentato presso le sedi universitarie di Torino, in Piemonte (S. Canobbio, 'Autobiografie sociolinguistiche e vicende del territorio', *Bollettino linguistico campano*, 7/8 (2005 [2006]), 73-90, T. Telmon, 'Gli studenti si confessano: considerazioni sulle autobiografie sociolinguistiche', in Gianna Marcato, a cura di, *Giovani, lingue e dialetti* (Padova: Unipress, 2006), pp. 221-39) e di Palermo, in Sicilia (M. Castiglione, 'Storie linguistiche personali e familiari. Prima ricognizione su un corpus di biografie di studenti palermitani', in L. Amenta e G. Paternostro, a cura di, *I parlanti e le loro storie. Competenze linguistiche, strategie comunicative, livelli di analisi* (Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani-Dipartimento di Scienze filologiche e linguistiche, 2009), pp. 305-14).

¹⁰ Elias Canetti, *La lingua salvata, storia di una giovinezza* (Milano: Adelphi, 1980), pp. 100-01.

¹¹ Agota Kristof, *L'analfabeta* (Bellinzona: Edizioni Casagrande, 2005), p. 28.

¹² Torquato Tasso, *Rime* (Roma: Salerno, 1994), 828.5/8

¹³ Non è un caso che, tra gli autori intervistati da Golino a metà degli anni '70 del XX secolo (cfr. infra n.7), l'unico a esprimersi in una direzione di assoluta e quasi inevitabile accoglienza del dialetto fosse il poeta dialettale siciliano più rappresentativo del secolo, Ignazio Buttitta.

¹⁴ L'aneddoto ricordato da Edoardo Scarfoglio è tratto da Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita* (Bari: Laterza, 1984), p. 146.

¹⁵ Le interviste sono state svolte all'interno di una originale tesi di Laurea specialistica in Filologia moderna: M. L. Borzellino, *Una lingua per parlare, una lingua per scrivere. Biografie linguistiche di scrittori siciliani contemporanei*, Università degli Studi di Palermo, a.a. 2009-2010, con relatore chi scrive. Altre interviste sono programmate ai fini di una più ampia raccolta. Un progetto analogo, ma rivolto alla ricerca sulle motivazioni onomastiche autoriali, è quello intrapreso da Andrea Brendler e Francesco Iodice, per cui cfr. A. Blender, 'Interviste a scrittori italiani sui nomi: un rapporto di ricerca', *I nomi nel tempo e nello spazio*, Atti del XXII Congresso Internazionale di Scienze Onomastiche, Pisa, 28 agosto - 4 settembre 2005 (Pisa: Edizioni ETS, 2006), pp. 19-25.

¹⁶ Basterebbe citare l'introduzione di *Fontamara* (Milano: Mondadori, 1988) di Ignazio Silone per ricordare come lo

scontro linguistico sia stato documentato letterariamente come scontro di classe.

¹⁷ Difficile elencare la produzione saggistica e narrativa di Andrea Camilleri, che si snoda dal 1978 (*Il corso delle cose* (Palermo: Sellerio, 1998)) a oggi (*Una lama di luce* (Palermo: Sellerio, 2012)).

¹⁸ Vincenzo Consolo esordisce con *La ferita dell'aprile* (Milano: Mondadori, 1963). Il suo ultimo romanzo, di una intensa e riconosciuta produzione, è *Il corteo di Dioniso* (Roma: La Lepre edizioni, 2009). Il 21 gennaio 2012 lo scrittore di Sant'Agata di Militello si è spento a Milano. È stato pubblicato, postumo, un volume di racconti, *La mia isola è Las Vegas* (Milano: Mondadori, 2012).

¹⁹ Studioso di archeologia e professore di Lettere, Domenico Seminerio ha pubblicato *Senza rè né regno* (Palermo: Sellerio, 2004); *Il cammello e la corda* (Palermo: Sellerio, 2006); *Il manoscritto di Shakespeare* (Palermo: Sellerio, 2008).

²⁰ Biologo 'prestato' alla letteratura da una quindicina d'anni: *I delitti di via Medina Sidonia* (Palermo: Sellerio, 1996); *La doppia vita di M. Laurent* (Palermo: Sellerio, 1998); *Il soffio della valanga* (Palermo: Sellerio, 2002).

²¹ Simonetta Agnello Hornby è autrice di: *La mennulara* (Milano: Feltrinelli, 2002); *La zia marchesa* (Milano: Feltrinelli, 2004); *Boccamurata* (Milano: Feltrinelli, 2007). L'ultima opera narrativa è *Camera oscura* (2010).

²² Silvana Grasso è autrice di raccolte di racconti e romanzi. Tra questi ultimi: *Il bastardo di Mautàna* (Milano: Anabasi, 1994; rist. Torino: Einaudi, 1997; Venezia: Marsilio, 2011); *Ninna nanna del lupo* (Torino: Einaudi 1995; Venezia: Marsilio, 2012); *L'albero di Giuda* (Torino: Einaudi, 1997; Venezia: Marsilio, 2011); *Disio* (Milano: Rizzoli, 2007); *L'incantesimo della buffa* (Venezia: Marsilio, 2011).

²³ Scrittore e giornalista RAI, Roberto Alajmo ha pubblicato numerosi testi narrativi, racconti e opere teatrali. Ricordiamo qui *Cuore di madre* (Milano: Mondadori, 2003); *Nuovo repertorio di pazzi della città di Palermo* (Milano: Mondadori, 2004); *La mossa del matto affogato* (Milano: Mondadori, 2008); *L'arte di annacarsi* (Roma-Bari: Laterza, 2010).

²⁴ Evelina Santangelo ha pubblicato: *L'occhio cieco del mondo* (Torino: Einaudi, 2000); *La lucertola color smeraldo* (Torino: Einaudi, 2003); *Il giorno degli orsi volanti* (Torino: Einaudi, 2005); *Senzaterra* (Torino: Einaudi, 2008); *Cose*

da pazzi (Torino: Einaudi 2012). Inoltre è stata curatrice dell'autobiografia di Vincenzo Rabito, *Terramatta* (Torino: Einaudi, 2007).

²⁵ Anche Giulio Lepschy, nel primo capitolo del suo *Mother Tongues and other Reflections on the Italian Language* (Toronto: University of Toronto Press, 2002), dal titolo 'Mother Tongues and Literary Languages', afferma che questo è 'an aspect that is perhaps even less tractable, in the context of linguistics [...]' (p. 25).

²⁶ È il caso del *Lessico familiare* (Torino: Einaudi, 1963) di Natalia Ginzburg: protagonista dell'opera è il vocabolario familiare, un vocabolario italiano, ricco di neologismi, fraseologia, storpiature comiche ed espressive.

²⁷ Interessante il caso di *Ernesto*, romanzo postumo di Umberto Saba, in cui il protagonista ricorre in modo consueto al dialetto triestino, mentre la madre, severa e dialettofoba, gli si rivolge sempre in italiano. L'unico passaggio in cui la madre 'cede' al vernacolo è nel momento di una dolorosa e timida confessione del figlio.

²⁸ La città di Torino viene definita 'anfibia', in quanto il francese si alterna al dialetto locale.

²⁹ Vittorio Alfieri, *Vita di Vittorio Alfieri scritta da esso stesso* (Torino: Utet, 1996), p. 126. Nel testo la ricerca della lingua (letteraria) e l'operazione di distanziamento autoimposto dalla lingua materna diventano, addirittura, il motore che influenza trasferimenti e indirizza letture.

³⁰ D. Scarpa, 'Cronistoria di Lessico familiare', in Ginzburg, *Lessico familiare*, p. 215.

³¹ Italo Calvino, *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche* (Milano: Mondadori, 2009), p. vii.

³² Operazione che svolge magistralmente nelle *Fiabe italiane*, perseguendo come obiettivo principale quello di raccogliere, tradurre e consentire la fruizione di centinaia di narrazioni dialettali.

³³ P. Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento III* (Torino: Einaudi, 1991), p. 292.

³⁴ Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* (Torino: Einaudi, 1964), 'Prefazione', p. xii.

³⁵ La nozione di 'Ecology of language' o 'Ecolinguistica' è stata introdotta negli anni Settanta da Einar Haugen, *The Ecology of Language* (Stanford: Stanford University Press, 1972), ed era connessa alla drastica riduzione della diversità linguistica del globo. Questa definizione dell'ambito di ricerca è stata confermata a distanza di un

trentennio dalla pubblicazione del volume di Daniel Nettle e Suzanne Romaine, *Vanishing Voices: The Extinction of the World's Languages* (Oxford: Oxford University Press, 2000). In Italia, invece, il convegno della Società di linguistica italiana (SLI) dedicato all'argomento (Bergamo, 26/28 settembre 2002), ha ampliato il raggio di interesse comprendendo, tra le direzioni di ricerca, anche il contatto interlinguistico, la pianificazione inter- e transnazionale, il rapporto tra lingue ufficiali e lingue di minoranza, l'identità delle comunità linguistiche di frontiera, ecc.

³⁶ La dialettologia percettiva, invece, ha visto, in Italia, due importanti momenti di confronto all'inizio del secondo millennio: il primo si tenne a Bardonecchia (oggi gli atti sono pubblicati in Cini e Regis, a cura di, *Che cosa ne pensa oggi Chiaffredo Roux*, cit.), il secondo a Palermo (M. D'Agostino, a cura di, *Percezione dello spazio, spazio della percezione. La variazione linguistica fra nuovi e vecchi strumenti di analisi* (Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani - Dipartimento di Scienze filologiche e linguistiche, 2002). L'indirizzo di ricerca 'si presenta fin dall'inizio con il doppio volto di un'area aperta a sviluppi nuovi e metodologicamente assai sofisticati (si pensi, per esempio, alle mappe linguistiche di Dennis Preston), ma allo stesso tempo ben radicata in alcuni dei momenti più fecondi del pensiero linguistico del Novecento. Fra questi, sicuramente, vanno annoverate le riflessioni linguistiche di Benvenuto Terracini attorno alle nozioni di "coscienza linguistica" e di "sentimento del parlante" [...]' (M. D'Agostino, 'Premessa', in *Percezione dello spazio*, p. 9). Si confronti anche il recente T. Krefeld e E. Pustka, a cura di, *Perceptive Varietätenlinguistik* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010). Occorre tenere in considerazione che i saperi metalinguistici del parlante sono da sempre una realtà ingombrante inquietante per dialettologi e geolinguisti, i quali 'sono stati ripetutamente indotti a ipotizzare, e talvolta a concettualizzare con gli strumenti di volta in volta a loro disposizione, una presenza che stava al di là del puro e semplice dato raccolto sul terreno e in cui doveva trovarsi la spiegazione della natura spesso effimera, mutevole, contraddittoria del dato stesso' (C. Grassi, 'Che cosa ne pensava e che cosa ne pensa oggi Chiaffredo Roux', in M. Cini e R. Regis cit., pp. 3-21 (p. 3)). Analoghe preoccupazioni possono sorgere laddove si consideri uno scrittore come un parlante *tout court*, ma si attutiscono nella considerazione che lo strumento del suo mestiere è

proprio la lingua, intorno alla quale riflette e con la quale costruisce i testi.

³⁷ Renzi, p. 329.

³⁸ Se il tedesco è lingua dell'affetto per Canetti, opposto era l'atteggiamento di Kafka: 'Ieri, mi venne in mente che non sempre ho amato mia madre come meritava, e come potrei amarla, soltanto perché ne fui impedito dalla lingua tedesca. La madre ebraica non è "madre", la definizione di madre la rende un po' comica (non solo a se stessa, perchè viviamo in Germania) [...]. "Mutter" è per l'ebreo Tedesco una definizione particolarmente tedesca che inconsciamente contiene accanto allo splendore cristiano anche la freddezza cristiana, e perciò la donna ebrea chiamata madre diventa non solo comica, ma estranea.' (Franz Kafka, 'Diari 1911', in *Confessioni e Diari* (Milano: Mondadori, 1972), pp. 217-18).

³⁹ I suoi romanzi sono: *Il tempo materiale* (Roma: Minimum Fax, 2008); *Spaesamento* (Roma-Bari: Laterza, 2010).

⁴⁰ La sua opera prima è *100 colpi di spazzola prima di andare a dormire* (Roma: Fazi, 2003).

⁴¹ La sua opera prima è *Da bere agli assetati* (Trapani: Di Girolamo, 2008).

⁴² La sua opera prima è *Sono ateo e ti amo* (Roma: Elliot, 2010).

⁴³ La sua opera prima è *Settanta acrilico trenta lana* (Roma: e/o, 2011).

⁴⁴ C. Dionisotti, in *Romance Philology*, 16 (1962), p. 57, cit. in Maria Corti, *Nuovi metodi e fantasmi*, (Milano: Feltrinelli, 2001), p. 115.

⁴⁵ Come, appunto, il caso già citato della Kristof e molti altri che si vanno aggiungendo anche in Italia a seguito delle nuove presenze di scrittori di lingua madre somala, turca, araba, ecc. Prove metalinguisticamente ricche di considerazioni sul contatto linguistico e sull'identità hanno dato l'algerino Amara Lakhous, l'albanese Ornella Vorpsi, l'iraniano Hamid Reza Ziarati Niasar, ecc.

⁴⁶ Igiaba Scego, *Oltre Babilonia* (Roma: Donzelli, 2008), p. 443.

⁴⁷ L'intervista scritta, gestita tramite mail, è stata preferita, per impegni personali, da Silvana Grasso e Evelina Santangelo. Si consideri che il mezzo scritto ha consentito di curare maggiormente l'espressione e forse anche di riflettere con maggior attenzione e consapevolezza al tipo di domande, che, per l'occasione, hanno assunto la forma di

un vero e proprio questionario. Prima della pubblicazione, però, tutti gli autori sono stati contattati per chiedere se volessero apportare modifiche o integrazioni. Eventualità che non è accaduta in nessuna caso.

⁴⁸ Questo specchietto, a illustrazione di alcuni casi di trasmissione linguistica familiare, è stato presentato anche in M. Castiglione, 'Politiche linguistiche familiari in Sicilia. Tre punti di osservazione', in A. Nesi, S. Morgana e N. Maraschio, a cura di, *Storia della lingua e storia dell'Italia unita. L'italiano e lo stato nazionale*, Atti di IX Convegno ASLI, Firenze, 2-4 dicembre 2010 (Firenze: Franco Cesati Editore, 2011), pp. 185-200.

⁴⁹ Lo shibboleth linguistico, colto dai paesi vicini, riguarda una caratteristica della pronuncia del dialetto di Caltagirone, antico centro galloitalico. Della caratteristica peculiare del dialetto calatino parla anche lo stesso Seminiero nell'intervista rilasciata: 'Il dialetto caltagirone è detto il dialetto con la fava in bocca. [...] Questa parlata cretacea, come fu detto di Luigi Sturzo che era di Caltagirone, la avvertivo quando parlavo con la zia [di Aragona, nella provincia di Agrigento], perché il dialetto agrigentino è molto più musicale secondo me, invece quello di Caltagirone è aspro, duro.'

⁵⁰ In questi senso parlano i dati della sezione socio variazionale dell'*Atlante Linguistico della Sicilia* (ALS) che ha una rete di punti suddivisa in punti recessivi e punti innovativi e che considerano un campionamento per nuclei familiari differenziati per prima lingua e istruzione. Si veda il sedicesimo volume della collana 'Materiali e Ricerche dell'ALS', di Mari D'Agostino e Giovanni Ruffino, *I rilevamenti sociovariazionali. Linee progettuali* (Palermo: Centro di studi filologici e linguistici siciliani – Dipartimento di Scienze filologiche e linguistiche, 2005).

⁵¹ Ricordano entrambi (come nell'inserto precedentemente riportato di Domenico Seminiero) con nostalgia non soltanto la lingua, ma soprattutto la capacità narrativa delle anziane di casa: 'Nonna Elvira aveva la particolarità di inventarsi delle parole che suonassero in qualche modo affini al concetto che lei voleva esprimere e naturalmente questo dopo un po' diventava il linguaggio della tribù, dei suoi numerosi figli o i figli delle figlie o i nipoti o quello che vuoi tu' (Andrea Camilleri); 'La nostra educatrice, diciamo, è stata una zia di mia madre, che poi ci ha fatto da nonna, si chiamava Rosina Fazio, ecco, che era rimasta vedova senza figli, ed era diventata la nostra nonna. Era quella che

ci raccontava, intorno alla *conca*, noi eravamo otto figli, la storia di Orlando, dei paladini, assolutamente in dialetto' (Vincenzo Consolo).

⁵² Nella prima pagina del *Soffio della valanga*, il padre del protagonista, il commissario Spotorno, invece, dice al figlio di distinguere le due varietà linguistiche e di usare dialetto e italiano senza alcuna mescolanza. Nell'intervista Piazzese afferma: 'questo è quello che mi sarebbe piaciuto che mio padre mi chiedesse di fare.'

⁵³ Salvatore C. Trovato, *Italiano regionale, letteratura, traduzione. Pirandello, D'Arrigo, Consolo, Occhiato* (Palermo: Euno edizioni, 2011), cit. a p. 15.

⁵⁴ Caso analogo riscontra Rosaria Sardo nell'ultima produzione di Federico De Roberto ('*Al tocco magico del tuo lapis verde...'*. *De Roberto novelliere e l'officina verista* (Catania: Bonanno, 2008)). La sua tesi è, infatti, che l'ultimo De Roberto si rifugi nel racconto e modifichi la lingua a causa della 'perdita di fiducia nell'unitarismo manzoniano', oltre che della 'rinnovata attenzione nei confronti del plurilinguismo originario e identitario' (p. 369). La sociolinguistica ha dimostrato, inoltre, che questo percorso 'del gambero' riguarda in genere gli anziani, scrittori e no. Si veda il bel volume di Franca Taddei Gheiler, *La lingua degli anziani. Stereotipi sociali*

e competenze linguistiche in un gruppo di anziani ticinesi (Locarno: Dadò, 2005).

⁵⁵ 'Mani avanti', in *Il corso delle cose* (Palermo: Sellerio 1998 [Lalli, 1978]), pp. 141-42.

⁵⁶ L'uso a cui si riferisce Santo Piazzese è l'accezione traslata. *Nègghia*, in siciliano è l'equivalente italiano di 'nebbia'.

⁵⁷ Sulla posizione del verbo e dell'oggetto nel siciliano, si veda D. Bentely, 'Relazioni grammaticali e ruoli pragmatici: siciliano e italiano a confronto', in Delia Bentley e Adam Ledgeway, a cura di, *Sui dialetti italo-romanzi. Saggi in onore di Nigel B. Vincent, The Italianist 27*, Special supplement 1 (2007), pp. 48-62, la quale ragiona sulla funzione pragmatica della posizione preverbiale dell'oggetto.

⁵⁸ L'"evanescenza" linguistica sarebbe contrassegnata dall'impossibilità di trasmettere il codice dialettale ai propri figli, stante una competenza quasi esclusivamente passiva. Bruno Moretti, *Ai margini del dialetto: varietà in sviluppo e varietà in via di riduzione in una situazione di 'inizio di decadimento'* (Locarno: Dadò, 1999).

⁵⁹ Cfr. G. Nencioni, 'Ricapitolazione', *Autografo* 6, n. 17 (1989), 57-66 (p. 64).

Marina Castiglione, Università degli Studi di Palermo, Italy (marinakastiglione@hotmail.com)

© Department of Italian Studies, University of Reading and Departments of Italian, University of Cambridge and Italian Studies, University of Leeds

Well, you know, ed anyway in un corpus di migranti italiani

Margherita Di Salvo

Introduzione

A partire da settembre 2008, il Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università Federico II di Napoli sta conducendo, in collaborazione con il Dipartimento di Italiano dell'Università di Cambridge, un progetto di ricerca dal titolo 'L'identità italiana tra particolarismi e globalizzazione'. Il progetto, coordinato dalla Prof.ssa Rosanna Sornicola, Professore di Linguistica Generale dell'Università Federico II di Napoli, e dal Prof. Adam Ledgeway, Professore di Linguistica Romanza presso la University of Cambridge, è finalizzato allo studio del comportamento linguistico e culturale della comunità italiana di Bedford.

Tale comunità è sembrata ai responsabili del progetto un laboratorio privilegiato per studiare i processi di mantenimento di italiano e dialetto e di *shift* all'inglese nonché le dinamiche del contatto per le sue peculiarità storiche, sociologiche ed antropologiche che hanno spinto lo storico Lucio Sponza a definire questa comunità 'un caso strano' nel panorama delle migrazioni italiane in Europa.¹

A Bedford, capoluogo del Bedfordshire, a 50 miglia a Nord di Londra, gli italiani incominciarono ad arrivare dopo la fine della seconda guerra mondiale, a partire dal 1951, anno in cui giunsero nella città inglese i primi migranti 'reclutati' attraverso il sistema formale di reclutamento, le 'agenzie', che il governo inglese, a seguito degli accordi bilaterali stipulati con lo stato italiano, aveva collocato nelle regioni italiane meridionali.

La 'stranezza' di Bedford è imputabile non tanto all'epoca in cui si costituì la comunità, poiché la fine della seconda guerra mondiale segnò la ripresa dell'emigrazione italiana in Europa, né alla prevalenza meridionale di tale flusso, quanto piuttosto alla compresenza di uomini e di donne e al ritmo incalzante con cui i migranti arrivarono. La compresenza di uomini e donne, spesso arrivati prima del matrimonio, contribuì allo scarso *turnover* e a una stabilizzazione piuttosto precoce della comunità, che, fino ad oggi, ha mantenuto una forte identità italiana. Per quanto riguarda la velocità con cui la comunità si formò, basti ricordare il dato riportato da Colucci (2009), secondo cui furono circa 6.000 gli italiani arrivati

tra il 1951 e il 1957 attraverso il solo reclutamento formale.² La compresenza di uomini e donne nonché la precoce stabilizzazione della comunità, che oggi è alla terza generazione, rendono Bedford un laboratorio privilegiato per studiare i temi del contatto, della perdita e del mantenimento linguistico, e per analizzare il ruolo dei fattori sociolinguistici in tali processi.

Nell'ambito di questo ampio progetto, il presente contributo si propone un obiettivo più modesto in quanto è incentrato su un solo aspetto del contatto, ovvero la presenza dei segnali discorsivi inglesi nelle produzioni in italiano o in dialetto.

Questioni terminologiche e breve rassegna degli studi precedenti

L'analisi dei segnali discorsivi ha posto alcune questioni che devono essere discusse in via preliminare per chiarire la terminologia adoperata nonché l'orizzonte teorico e metodologico entro cui l'analisi sarà effettuata.

I problemi terminologici sono causati dal mancato accordo tra gli studiosi italiani e anglofoni sulla terminologia da usare e sulla classificazione di tali strutture linguistiche. Per l'italiano, Bazzanella propone sia l'etichetta 'connettori fatici' (1990),³ sia quella di 'segnali discorsivi' (1995),⁴ mentre Contento (1994), al contrario, quella di 'marcatori discorsivi'.⁵ Più complessa, invece, è la terminologia inglese, in cui sono ancora più numerose le etichettature proposte: *discourse particles* (Schourup 1985,⁶ Aijmer 2002,⁷ Kryk 1992,⁸ Fischer e Drescher 1996,⁹ Mosegaard Hansen 1998,¹⁰ Lee-Wong 2001¹¹), *connectives* (Fraser 1988,¹² Degand 2000¹³), *pragmatic markers* (Watts 1988,¹⁴ Redeker 1990,¹⁵ Erman 2001¹⁶), *discourse markers* (Schourup 1999,¹⁷ Fraser 1999,¹⁸ Schiffrin 1987,¹⁹ Müller 2003²⁰). Il mancato accordo tra i vari studiosi non riguarda solamente la terminologia adoperata, ma anche le forme da includere in tale casistica e i paradigmi teorici di riferimento.²¹

I filoni di studio sono essenzialmente riconducibili a due diverse linee di ricerca: da un lato, infatti, i segnali discorsivi sono stati analizzati nell'ambito della teoria della coerenza, come, ad esempio, nel lavoro di Schiffrin che li definisce come 'sequentially dependent elements which bracket units of talk' (1987: 31). Il secondo filone di studio inserisce i segnali discorsivi nell'ambito della teoria della pertinenza (Blakemore 1992²²).²³

Negli ultimi anni, i segnali discorsivi hanno ricevuto una crescente attenzione anche dagli studiosi interessati al contatto linguistico: nei loro lavori, sono stati analizzati o nell'ambito dell'analisi dei processi di bilinguismo o nella prospettiva della *language attrition* (Scaglione 2003). D'altronde già Thomason e Kauffman (1998)²⁴ hanno inserito le 'function words' (congiunzioni, particelle avverbiali che possono funzionare come i segnali discorsivi) al secondo posto

della loro ‘borrowing scale’, appena dopo le parole semanticamente piene: i segnali discorsivi passerebbero da una lingua all’altra già ai primi stadi del contatto. La stessa posizione è stata qualche anno dopo adottata anche da Ross (2001).²⁵

Negli studi sulle varietà di emigrazione, l’attenzione per i segnali discorsivi è più antica, in quanto riferimenti a tale problematica si ritrovano già in Haugen (1953),²⁶ Clyne (1972),²⁷ Poplack (1980),²⁸ in cui era posta la questione se considerare tali passaggi prestiti o commutazioni di codice. Tuttavia, nonostante l’attenzione precoce ricevuta, ‘discourse marking in bilingual settings has remained relatively unexplored and ill explained’ (Salmons 1990: 457).²⁹

Tra i lavori più recenti su contesti bilingui, Salmons (1990)³⁰ considera tali passaggi come esito di un processo di convergenza, mentre Matras (1998) ipotizza che la precocità del passaggio sia spiegabile su basi cognitive e avrebbe come conseguenza la fusione di elementi della L1 nella L2.

Sono quasi del tutto assenti i riferimenti a tale questione nelle ricerche sulle comunità italiane all’estero, con l’eccezione dei rapidi accenni in Campbell Bettoni (1979)³¹ e dei lavori più sistematici di Scaglione (2000, 2003).³² In entrambi i suoi lavori, Scaglione predilige un approccio quantitativo e sociolinguistico, e non analizza le caratteristiche testuali ed interazionali dei segnali discorsivi inglesi forniti dai suoi informatori.

Nel presente contributo, al contrario, si intende analizzare le funzioni testuali e interazionali dei segnali discorsivi inglesi che i migranti di prima generazione intervistati hanno inserito nelle loro produzioni in una varietà romanza e che, pertanto, sono il risultato di un processo di contatto tra le varietà del repertorio. Si tratta di un argomento alquanto controverso: basta ricordare le diverse conclusioni a cui sono giunti Salmons (1990) e Müller (2003) analizzando due diversi corpora realizzati da parlanti tedescofoni apprendenti di inglese.³³ Nel presente contributo, ho proceduto con un’iniziale descrizione delle funzioni dei segnali discorsivi nell’inglese parlato per poi passare all’analisi delle forme raccolte a Bedford.

Il secondo obiettivo consiste nel confrontare i dati quantitativi raccolti da Scaglione (2000, 2003) nella comunità lucchese San Francisco con quelli da me raccolti a Bedford. Il paragone andrà, però, preso con molta cautela considerate alcune non trascurabili differenze nel contesto sociolinguistico, ma, nonostante ciò, potrà forse svelare aspetti interessanti relativi al ruolo di tali differenze nelle dinamiche contrattuali.

I parlanti ed il corpus

L'analisi del contatto tra italiano, dialetto e inglese è stata condotta su un corpus di parlato spontaneo da me raccolto con 17 informatori campani di prima generazione, le cui caratteristiche socio-biografiche sono state sintetizzate nella tavola seguente:

Sigla parlante	Luogo di nascita	Sesso	Età	Titolo di studio	Professione
A	Serino (AV)	M	89	Medie (per corrispondenza)	Operaio
B	Torrioni (AV)	M	55	Lic. media	Barbiere
C	Limatola (BN)	M	84	Elem. Incomplete	Operaio; ristoratore
D	Sorbo Serpico (AV)	M	59	Elem. Incomplete	Barbiere, ristoratore
E	Napoli (NA)	M	70	Elem. Incomplete	Operaio
F	Montesanto (SA)	F	82	Elem. Incomplete	Operaio
G	Napoli (NA)	M	50	Lic. media	Ristoratore
H	Vairano (CE)	M	65	Elem. Incomplete	Operaio
I	Foiano Valfoltore (BN)	M	75	Elem. Incomplete	Operaio
L	Limatola (BN)	F	82	Elem. Incomplete	Operaia, ristoratrice
M	Cava de' Tirreni (SA)	M	68	Elementari	Fornaio
N	Campagna	M	66	Elem. Incomplete	Operaio
P	Montefalcione (AV)	M	70	Elementari	Operaio, imprenditore
S	Salerno (SA)	M	72	Elementari	Operaio
T	Caserta (CE)	F	80	Elem. Incomplete	Operaia
U	Cusano Mutri (BN)	M	71	Elem. Incomplete	Operaio
V	Montefalcione (AV)	M	60	Scuola superiore	Operaio

Per il presente articolo, verranno considerati i testi prodotti da quattordici uomini e tre donne, tutti con titolo di studio medio-basso, con la sola eccezione di V, che ha frequentato la scuola radio di Avellino fino all'età di 16 anni. Il diverso numero di informatori maschi e femmine è dovuto alle difficoltà, nella prima fase della ricerca, di contattare donne disponibili a farsi intervistare: a causa di tale difficoltà, non sarà possibile valutare l'eventuale variazione tra uomini e donne.

Le interviste sono state condotte tutte dalla sottoscritta in un ambiente familiare al parlante, con registratore digitale e microfono a vista. Il corpus, ottenuto mediante la metodologia delle storie di vita e costituito da circa dodici ore di parlato spontaneo, è stato trascritto ortograficamente secondo i criteri dei sociologi della conversazione e sottoposto ad analisi.

L'analisi

L'analisi è stata condotta sui segnali discorsivi inglesi presenti nel corpus raccolto a Bedford in parlanti di prima generazione. I segnali discorsivi analizzati sono: *well*, *you know* e *anyway*, la cui distribuzione è stata sintetizzata nella tabella seguente:

	INFO																	Tot
	A	B	C	D	E	F	G	H	I	L	M	N	P	S	T	U	V	
<i>Well</i>	0	0	0	7	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	7
<i>you know</i>	0	4	0	0	1	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	8
<i>anyway</i>	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Tot	0	3	1	7	1	1	0	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	17

Well nella letteratura

La bibliografia sul segnale discorsivo *well* è molto ampia e le sue funzioni sono state ricostruite già nel pionieristico lavoro di Lakoff (1973),³⁴ in cui, nell'ambito dell'analisi della conversazione, sono stati descritti alcuni usi di tale segnale nelle risposte indirette e in quelle in cui il parlante non fornisce l'informazione richiesta o in cui '[he] senses some sort of insufficiency in his answer' (1973: 463). Qualche anno dopo, Sacks, Schegloff e Jefferson (1974) analizzano l'uso di *well* ad inizio turno. Labov e Fanshel (1977),³⁶ invece, partendo dalla posizione degli analisti della conversazione, sostengono che '*well* can also shift talk toward already shared topics of mutual concern, not just during pre-closing but throughout conversation' (Schiffrin 1987: 102).

Sempre nell'ambito dell'analisi della conversazione, Svartvik (1980) individua un'ampia gamma di funzioni di tale segnale discorsivo, che, secondo lui, potrebbe agire sia come 'qualifier' sia come 'frame'. Nel primo caso, *well* segnalerebbe 'agreement, positive reaction or attitude', 'reinforcement', 'the non-straight and incomplete answer to the *wh*-question', e 'a non-direct or qualified answer' (1980:173). Nel secondo caso, invece, esso 'shifts the topic focus to one of the topics which have already been under discussion', 'introduces explanations, clarification, etc.', segnala 'the beginning of direct speech' e, infine, funziona come 'editing marker for self-correction' (1980: 174).

Secondo Owen (1983), invece, *well* può essere adoperato per introdurre una risposta in cui una presupposizione della domanda è cancellata o viene rifiutata

la richiesta precedente; in particolare, l'autore sostiene che esso può esprimere disaccordo o accordo parziale, e può essere un marcatore di risposta sia nei casi in cui la risposta cancelli una presupposizione della domanda sia in quelli in cui la richiesta non venga accettata (1981: 109).

Schiffrin (1987), che ha studiato l'uso di questo segnale discorsivo anche nelle coppie minime richiesta-mancata accettazione, lo considera come 'a response marker which anchors its user in an interaction when an upcoming contribution is not fully consonant with prior coherence options' (1987: 102-03). Secondo l'autrice, *well* 'has its primary function in the participation framework because it anchors a speaker into an interaction as a respondent' (1987: 316).

Nell'ambito della teoria della pertinenza, *well* è stato considerato 'as a signpost signalling to the hearer that the context created by the previous utterance – whether produced by the current speaker or the current listener – is not the most relevant one for the interpretation of the impending utterance' (Jucker 1993: 440).³⁷ Da una prospettiva teorica diversa, si riconosce ancora una volta l'uso di questo segnale discorsivo in risposte indirette o insufficienti, sebbene in questo quadro teorico il concetto di 'insufficienza' sia considerato in termini di aspettative dell'ascoltatore (Müller 2003: 104).

Più recentemente, Schourup (2001) si è soffermato sugli usi di *well* non contemplati nella prospettiva incentrata sulla coerenza né in quella incentrata sulla pertinenza. Secondo l'autore, in tali casi si rivela promettente una terza prospettiva, quella delineata da Bolinger (1989); Schourup, infatti, sostiene che 'the speaker who uses *well* is taking into account what is (or more accurately, what is relevant), whatever the speaker takes that to be under circumstances' (2001: 1036). In tale interpretazione, il segnale discorsivo può essere considerato come indicatore di uno sforzo mentale del parlante che sta valutando e progettando il contenuto della sua risposta (2001: 1039).

Completamente diversa è la linea di ricerca di Norrick (2001) che ha esaminato le funzioni di *well* nelle narrazioni, riprendendo, per altro, alcune delle posizioni precedenti, come quella di Svartvik (1980), che assegnava a tale segnale discorsivo la funzione di segnalare un cambiamento di topic.³⁸

Più vicino alla presente impostazione è invece il lavoro di Müller (2003) che ha analizzato le funzioni di *well* in un corpus di inglese parlato sia da nativi (britannici ed americani) sia da apprendenti di madrelingua tedesca. In questa ampia monografia, sono state descritte le funzioni del segnale discorsivo sia a livello testuale sia a livello interazionale: nel primo caso, esso assolve le seguenti funzioni: 'searching for the right phrase, rephrasing/correcting, quotative *well*, move to the main story, introducing the next scene, conclusive *well*' (Müller 2003: 107).³⁹ Se, invece, si considera il livello interazionale, *well* segnala: 'indirect answer, direct answer, response to self-raised expectations, contributing an opinion, continuing an opinion/answer, evaluating a previous statement' (Müller 2003: 108).

Well nel corpus

Nell'intero corpus analizzato, *well* compare solamente sette volte, peraltro tutte realizzate dallo stesso parlante (D). In tutte le occorrenze, il segnale discorsivo sembra funzionare come marcatore di risposta, ma la sua collocazione può variare. In un sol caso, infatti, esso compare all'interno del turno:

[1]

D: e nujë cë truviamo # well / po' darsi meno dujë chilometri / distè:

R: vicino è proprio attaccato Avellino

Nel testo precedente, il segnale discorsivo sembra evidenziare l'auto-aggiustamento, ovvero la correzione, del parlante, ma non può escludere che esso abbia anche un valore conclusivo. Da un lato, infatti, sembra che il parlante, dopo il mutamento di progetto, introduca, attraverso il segnale discorsivo, una precisazione di quanto affermato in precedenza: in questo senso, *well* indicherebbe appunto l'autocorrezione. Tuttavia, l'intonazione discendente e quasi ricapitolativa, nonché il precedente mutamento di progetto possono far supporre che, attraverso il segnale discorsivo, il parlante voglia riprendere le fila di un discorso abbandonato precedentemente attraverso l'inserimento di una digressione e, nel contempo, concludere quest'ultima, proprio come descritto da Müller, che parla, a tale proposito, di 'conclusive *well*'. È interessante notare che Müller è l'unico autore a documentare tale funzione nell'inglese parlato non dai nativi, ma dagli apprendenti tedescofoni: si tratta di un aspetto molto interessante, ma che non può essere indagato oltre proprio per l'esiguità delle forme raccolte.

Nel testo seguente, invece, il segnale discorsivo è inserito dopo una ripetizione del turno precedente:

[2]

D: i la ... che ho fatto qui / ma tutti i lavori che ho fatto? / quanti lavori vuoi sape' che ho fatti?

R: la verità

D: la verità? / well ... / il primo anno sono stato nella birreria a Charles and West // pècché ... veramente io sono barbiere / e non ho trovato lavoro / pècché non sapevo la lingua / e poi dopo di un anno / so andato a lavorè nel salone / inglese / e so' lavorato quattro anni

In questo testo, il parlante prende tempo per formulare la risposta, quasi come se volesse progettare il turno e pensare a 'what to say next' (Schourup 2001: 1039). Inoltre, è possibile che D, per usare le parole di Lakoff (1973: 458), 'is not giving directly the information the questioner sought'.

Più numerosi sono, invece, i casi in cui *well* è collocato ad inizio del turno. In tre testi, compare dopo una domanda sì/no:⁴⁰

[3]

D: si si si che ogni paese c'ha il suo indialeto / hai capi

R: allora a parlare dialetto bene?

D: well / come lo parliamo nujë

[4]

R: e prima / ma voi vi siete mai sposato?

D: well / io so sposato due volte veramente / co... mia moglie che avevo prima che erë italiana / po mi so sposato n inglesë dopo / lei parlava italiano / e studia # e da qua amm□ parlatë italiano benë

[5]

R: e se questo qua è proprio del paese vostro passa.. parla dialetto / parlate anche dialetto / paesano?

D: well ... si è da parte mia / dipende / si mi parla in dialetto / può darsi / ci ... può darsi pure non ci ... non ci parlo dialetto / io ci parlo sempre in ... sempre

Per forme come quelle riportate, Schiffrin (1987:107) scrive che: 'when responders do not take the ideational options offered by the form of a prior question, *well* is frequently used to mark the answer.' È quello che avviene nei tre testi: in tutti, infatti, il parlante sceglie una strategia più complessa per rispondere. Il segnale discorsivo, pertanto, funziona come marcatore di una risposta che non rispetta le aspettative della domanda. Ciò accade anche nel testo seguente, che tuttavia non segue una domanda sì/no:

[6]

R: e loro come rispondono?

D: well ... si ci parli italiano / mi parlë italiano / si ci parli inglese / mi parlano inglese

In questo frammento, il parlante inserisce il segnale discorsivo ad inizio turno, quasi come se prendesse tempo per formulare la risposta: la domanda, in realtà, presupporrebbe tre opzioni (dialetto, italiano o inglese), ma il parlante fornisce una risposta più complessa. In questo caso, non solo *well* funziona come marcatore di risposta, ma anche come elemento semanticamente vuoto di cui il parlante si serve per prendere tempo. Un'ulteriore prova a sostegno di questa interpretazione sono l'esitazione che segue il segnale discorsivo, la presenza di pause ravvicinate e l'estrema semplicità sintattica del turno.

Il segnale discorsivo sembra avere la medesima funzionale anche nel testo seguente:

[7]

R: e invece a leggere e a scrivere / dialetto?

D: well ... a leggere # ital ...

Nell'intervista di D, tranne che nella seconda occorrenza, *well* funziona come nell'inglese parlato, sia nella posizione, prevalentemente ad inizio del turno, sia da un punto di vista funzionale. Nella seconda occorrenza, al contrario, esso non si comporta come in testi interamente in inglese prodotti da apprendenti tedescofoni; tale funzione potrebbe, quindi, essere collocata nelle varietà di apprendimento. Inoltre, in tutti i testi, *well* è l'unico elemento inglese inserito in turni e frammenti di intervista più ampi che sono, per il resto, realizzati esclusivamente in una varietà mista di italiano e dialetto.⁴¹ L'impressione che se ne ricava è che i testi siano caratterizzati da uno scarso contatto con l'inglese. Anche la presenza dei segnali discorsivi, piuttosto esigua, non incoraggia passaggi più estesi alla L2, la cui presenza rimane, quindi, piuttosto marginale. Tuttavia, non risulta possibile stabilire in maniera certa se la scarsa presenza dell'inglese sia dovuta alla scarsa competenza di tale varietà da parte dei parlanti/degli intervistati, o alla loro capacità di tenere separate le varietà del repertorio.

You know nella letteratura

La letteratura su *you know* è molto ampia ed è caratterizzata da un vivo dibattito tra gli studiosi in merito sia alla questione del ruolo del significato semantico del segnale discorsivo, sia all'enorme versatilità che esso ha sul piano testuale e su quello internazionale.

Per quanto riguarda il primo aspetto, partendo dal significato immediato dell'espressione, molti autori hanno sottolineato che esso segnalerebbe all'ascoltatore una conoscenza condivisa. Questa posizione è ben esemplificata da Schiffrin (1987: 267-68), che scrive: 'these component meanings suggest that *y'know* has two possible composite meanings: (1) the information X is available to the recipient(s) of talk, (2) information X is generally available. And these meanings suggest two discourse functions of *y'know*: first, *y'know* is a marker of meta-knowledge about what speaker and hearer share, and second, *y'know* is a marker of meta-knowledge about what is generally known.'⁴² Questa descrizione, presente anche in alcuni dizionari inglesi, è stata ripresa da Schourup (1985),⁴³ in cui l'autore ha individuato una ben più ampia gamma di funzioni per questo segnale discorsivo: *you know*, infatti, può indicare un'esitazione del parlante o un auto-aggiustamento, se inserito all'interno della frase, ma può anche segnalare un mutamento di *topic*, come, qualche anno fa, hanno confermato He e Lindsey (1998)⁴⁴ e, in parte, Erman (1987).⁴⁵

Per Holmes (1986)⁴⁶, invece, *you know* esercita due opposte funzioni, 'expressing speaker's confidence or certainty and expressing uncertainty of various kinds' (Müller 2003: 148). Quando esprime incertezza, può indicare un'imprecisione nella scelta del lessico o introdurre ulteriori informazioni necessarie

all'ascoltatore per comprendere il messaggio trasmesso, o infine, indicare una falsa partenza, se preceduto da una brusca interruzione del flusso fonatorio e da una ripresa dell'enunciazione.⁴⁷

Molto complessa è anche la classificazione delle funzioni di *you know* elaborata da Erman (1987: 114 sgg.), che riprendiamo da Müller (2003: 150). Nella sua impostazione, l'autore suddivide le occorrenze di *you know* a livello macro (ossia tra una proposizione principale e una subordinata o tra due proposizioni) e a livello micro (all'interno della frase). Nel primo caso, esso può assolvere una delle seguenti funzioni:

To introduce background information [...], which was sometimes in the form of a parenthetic comment [...];
to mark the boundary between two modes of discourse [...];
to terminate an argument in descriptive discourse [...].

Nel secondo caso, invece, esso serve:

To introduce the consequence of or the reason for a fact presented in the previous discourse [...];
to connect the theme and the rheme in the thematic structure [...];
to introduce an exemplification of some part of a previous statement [...];
to introduce a clarification of some part of a previous statement [...].

Molte di queste sono state riprese e riproposte in lavori successivi di altri autori: Schiffrin (1987) e Redeker (1991),⁴⁸ ad esempio, ritengono che il segnale discorsivo possa essere adoperato per evidenziare una citazione. Anche Müller (2003) riprende alcune categorie funzionali proposte da Erman (2001), ma classifica gli usi del segnale discorsivo in base sia ad un criterio funzionale sia in base ad un criterio internazionale. In base al primo criterio, l'autrice individua le seguenti funzioni:

marking lexical or content search;
marking false start and repair;
marking approximation;
introducing an explanation;
quotative *you know*.

Le funzioni interazionali, invece, sono:

'imagine the scene';
'see the implication';
reference to shared knowledge;
appeal for understanding;
acknowledge that the speaker is right.

In tali usi, secondo l'autrice, non ci sarebbe alcuna differenza significativa tra parlanti anglofoni e parlanti germanofoni che hanno appreso l'inglese come L2.

You know nel corpus

Nel corpus raccolto a Bedford, il segnale discorsivo *you know* compare nei testi di cinque parlanti, per un totale di otto occorrenze, che, considerata l'elevata frequenza di tale segnale discorsivo nell'inglese parlato, sono estremamente rare. Di queste occorrenze, nessuna ha un contorno intonazionale interrogativo e, di conseguenza, nessuna presuppone una risposta. In soli due casi, peraltro realizzati da uno stesso parlante (B), il segnale discorsivo si ritrova alla fine della frase:

[8]

B: non è che o dicono a offenderti / scherzano magari / you know:

[9]

B: la mentalità ce l'hanno italiana / però l'ambiente / hai capito / hanno preso ...

R: però mica c'hanno quella mentalità antica italiana

B: no no no mentalità moderna / di oggi / diciamo / you know

Per entrambe le occorrenze sembra valere la descrizione di Crystal (1988: 47),⁴⁹ che, tra i contesti in cui *you know* ricorre più spesso nel suo corpus, riporta la fine della frase, contesto in cui esso sarebbe una sorta di *tag question*. Da un punto di vista funzionale, le due occorrenze sono, però, piuttosto differenziate. Nel testo [8], infatti, il segnale discorsivo pare rientrare nella categoria che Müller (2003) ha definito 'see the implication', indicando con tale dicitura i casi in cui questo segnale introduce 'an implication of what the speaker just reported for the characters of the movie' (Müller 2003: 175).⁵⁰

Nell'esempio [9], invece, B sta descrivendo i comportamenti e le abitudini dei figli, che, secondo lui, hanno una mentalità italiana pur essendo nati in Inghilterra. Questo è ribadito nel turno in cui compare il segnale discorsivo, che potrebbe richiamare la conoscenza che B e il raccoglitore condividono: sia B che R, infatti, sanno che cosa differenzia la mentalità italiana da quella inglese.⁵¹ Tale funzione è presente anche nella realizzazione seguente di B, in cui, a differenza dei testi precedenti, il segnale discorsivo è realizzato all'interno del turno:

[10]

R: ma scusate voi mica parlavate inglese quando siete venuto?

B: no / un po' di collegio / un po' di pratica / you know / dopo trent'annè

Nel testo [10], il parlante e il raccoglitore discutono di come il primo abbia appreso l'inglese. Nel turno in cui il segnale discorsivo è inserito, il parlante risponde alla precedente domanda procedendo a tentoni, aggiungendo un sintagma nominale dopo l'altro: i vari sintagmi sono intervallati da una pausa, sintomo, probabilmente, delle difficoltà di progettazione. In questo testo, sembrerebbe quasi che il segnale discorsivo, oltre a fare riferimento alla conoscenza condivisa, potrebbe essere adoperato per prendere tempo in un momento in cui ha delle difficoltà di progettazione. Tale funzione, segnalata nell'*Oxford Advanced Learning Dictionary*, da Crystal (1988: 47) e da Erman (2001: 1344), sembra evidente anche nel testo seguente:

[11]

E: no no / cè sta nu culleggiè vicin arò stong e casè iè/ ve # vennè na vèntinè / ventè / vintè cinquè ra: / vengènè/you know / ca:...

Il segnale discorsivo, infatti, è inserito in un turno in cui il parlante ha notevoli problemi di fluenza, come suggeriscono i frequenti mutamenti di progetto, le pause, e lo stesso procedere per tentativi.

Diverso è lo statuto funzionale dell'occorrenza di *you know* presente nel testo successivo:

[12]

B: no: ... l'indialetto perché ... / cioè / ti spiego / l'indialetto o capiscènè tuttè / e o parlanè abbastanza benè / certi parolè: ... e ccirènè / devo spennèrè / "aggè spannane" /you know/ certe parolè / però è abbastanza sufficiente per quando vanno in Italia / che parlano chi i nonnè / cu i zii / [...]

Qui il parlante inserisce il segnale discorsivo dopo una citazione.⁵² Secondo Müller (2003), tuttavia, rientrerebbero in questa tipologia funzionale solo i casi in cui *you know* precede la citazione e, pertanto, se si accetta tale definizione, l'occorrenza precedente non potrebbe essere inclusa in tale categoria.⁵³ Tuttavia, secondo me, il segnale discorsivo in [12] sembra marcare la transizione dal testo riportato, segnalando la fine della citazione. Non si può escludere, però, che esso possa altresì rientrare nella tipologia funzionale indicata da Müller (2003: 174) come 'see the scene' ed essere parafrasato come 'immagina la scena che ti ho raccontato, in cui è stata pronunciata la citazione che ti ho riportato'.⁵⁴

Diversa è invece la funzione di *you know* nel testo seguente, realizzato da F:

[13]

F: [...] po / quannè so vènta ... a Bedfòrd / ta: so cominciato a lavorà / ho avuto dispiacerè purè indè u lavorè / come già avete capito / e poi # you know / la stanza era uno che: un figlio nostro stevè # c'ho avuto da' settantacinque stèrlinè e deposito / ca si no / quel casè che / lui ci vulevè mandàfuorè / nun cè putevè cacciaà [...]

In questo testo, F sta raccontando la sua storia migratoria, soffermandosi sui sacrifici fatti e le ingiustizie subite. Il turno, di cui abbiamo riportato solo una piccola porzione, è molto ampio e contraddistinto dal susseguirsi di diversi topics (i rapporti con la sua prima proprietaria di casa, i soprusi subiti, il trasferimento da Londra a Bedford): in questo caso, l'inserimento del segnale discorsivo più che segnalare l'inserimento di un nuovo topic, indica la ripresa di uno che era stato precedentemente abbandonato.

In tutti i testi precedenti, il segnale discorsivo *you know* è l'unico elemento inglese presente nei turni degli intervistati: l'inserimento di questo segnale discorsivo, quindi, non è provocato da una precedente commutazione né tanto meno ne provoca una.

In sole due occorrenze, infine, *you know* si ritrova nelle vicinanze di un elemento inglese prodotto dallo stesso parlante:

[14]

I: no: ... perché po' male nel senso che l'italiano / quello che abbiamo avuto / che mò ad esempio: ... è stata l'unica razza /che hanno stato anche soggetta all'inglese / no / [passo poco chiaro] come razza di gente andavano dal comune / come Council House / you know / le case comunali / li italiani non è andato nessuno [...]

[15]

H: [...] in Italia / haia ì addù chillè / addù chistatè / mannè mannat a lettèra ra a casa / sè mè vulevè fa na extree / sa pè vèrè o black pèrsan / dentro la portè / aggi iutè stamatinè cà / e m'hannè fattè / direttamentè / sa / alle votè / devi controllare lo sugar / you know / non so / tu si ancora ragazzina / però quando arrivi all'età / può darsi parli differente / quannè tënevè l'età tua iè:

In entrambi i testi, I e H inseriscono *you know* dopo due prestiti dall'inglese, rispettivamente *Council House* e *sugar*. Nel primo caso, sembra pertinente l'affermazione di Erman (1987: 114), citato da Müller (2003: 165), secondo cui '(when) *you know* occurred within the sentence, it was most often used in order to [...] introduce a clarification of some part of a previous statement': il parlante, infatti, potrebbe segnalare anche attraverso il segnale discorsivo, di aver introdotto un prestito, che, dopo tale segnale, tenta di tradurre.⁵⁵ *You know* potrebbe avere, quindi, una duplice funzione: introdurre una chiarificazione e segnalare il passaggio dal prestito inglese alla traduzione italiana.⁵⁶

Lo statuto del segnale discorsivo in [15] è molto diverso. Si potrebbe ipotizzare che, viste le difficoltà del parlante nell'affrontare un topic correlato alla medicina, egli passi all'inglese inserendo il prestito *sugar* non ricordando il corrispondente italiano e segnalerebbe il ricorso all'inglese mediante il segnale discorsivo, adoperato quindi 'to fill a gap in a conversation, for example when you are uncertain about what you are saying or what you are going to say next' (*Collins*

Cobuild Dictionary 1987). Rientrerebbe, quindi, nella casistica descritta da Müller (2003) come ‘marking lexical or content search’. Si potrebbe interpretare *you know* come un segnale con cui H segnala al suo ascoltatore che sa di non essere stato preciso: sarebbe quindi usato sia per sottolineare un’imprecisione sia per chiedere la solidarietà del suo interlocutore.

In conclusione, in tutte le occorrenze del nostro corpus, il segnale discorsivo è utilizzato come descritto per l’inglese parlato e, analogamente a *well*, non è inserito in testi caratterizzati da una forte commistione tra le varietà romanze e l’inglese né tanto meno agisce come *trigger* provocando una commutazione.

Anyway

Contrariamente a *well* e *you know*, *anyway/anyhow* ha ricevuto minore attenzione dagli studiosi. Pertanto, nel presente paragrafo non faremo un’introduzione dettagliata sui pochi riferimenti bibliografici consultati, ma descriveremo direttamente le due occorrenze presenti nel corpus, segnalando, dove possibile, se la funzione realizzata dai parlanti di Bedford sia già stata descritta nella letteratura. Come accennato in precedenza, *anyway* compare solamente in due occorrenze nell’intero corpus. In entrambi i casi, il segnale discorsivo si ritrova in posizione interna al turno:

[16]

H: [...] quando va in Italia vao a controllà/ mo / pë truà sti buoni frutteti / mica më possè arricurdà o no: # o iurnè che aggè missi / quantè cè stevè soprè / e tënevè là/ ma / ta / take noticè quannè cè stevè / quannè nun cè stevè / aggè iutè o consolatè italianè / m’ha fattè la procurè / mannata in Italia / in Italia sta nu cazzè dè problema / perché nu stannè scrittè / hannè vèrè tutti i libri / addò cè stanno sti soldi / e si ti i trovènè so i primmè che se e fregènè lorè / perché in Italia non è comme a qua // anyway / so mannatè la lettera in Italia / raccomandata tuttè cosè / ra cà finè a // alla fruntiera in Inghilterrè sè può guardà ncoppè a l’internètaddò hannè arrivatè le letterè / hannè passat / arrivè in Italia / se l’arrobè / e l’avo persa

[17]

R: ma a faticà indè e mattunè?

C: i mattunè / anyway // l’unicè postè era i mattonè

Entrambi i testi si ritrovano all’inizio delle interviste da cui sono tratte, in turni caratterizzati da una forte commistione tra italiano e dialetto. I turni, però, sono estremamente diversi: il primo, infatti, è molto lungo ed articolato, il secondo, al contrario, molto breve. Nonostante tale differenza, il segnale discorsivo sembra esercitare la medesima funzione, descritta in maniera dettagliata da Ferrara (1997).⁵⁷

Infatti, nei due testi, *anyway* riassume quanto sostenuto in precedenza, sia che si tratti di un turno precedente non riportato perché non registrato (esempio 17), sia di una porzione di testo molto ampia realizzata in un unico turno (esempio 16).

Il segnale discorsivo analizzato, quindi, ancora una volta è utilizzato dai parlanti intervistati con le funzioni proprie dell'inglese.

Analisi sociolinguistica e confronto con i lucchesi di San Francisco

In questo paragrafo, mi propongo un'analisi sociolinguistica dei dati raccolti nella comunità italiana di Bedford e un confronto tra questi dati e quelli raccolti da Stefania Scaglione nella comunità lucchese di San Francisco.

I dati raccolti a Bedford suggeriscono da un lato il tutto sommato scarso ricorso a segnali discorsivi inglesi e dall'altro una forte variazione inter-individuale. Il segnale discorsivo più diffuso nel corpus, ad esempio, è *you know* con 8 occorrenze che sono distribuite in 5 parlanti: di questi, B ne realizza 4, pari al 50%. E, F, H, e I, infine, ne realizzano una ciascuno. Al contrario, tutte le occorrenze di *well* presenti nel corpus sono state fornite da un unico parlante (D), che non realizza nessun altro segnale discorsivo. *Anyway*, infine, è presente nelle interviste di C (1 occorrenza) e H (1 occorrenza). H, in particolare, è l'unico parlante che realizza due segnali discorsivi (*anyway* e *you know*), mentre ben 10 informatori (pari al 58,8% degli intervistati) non ne realizzano nessuno. Non potendo valutare la variazione tra uomini e donne per il diverso numero di informatori, è possibile analizzare solamente il ruolo dell'atteggiamento del parlante e della diversa competenza dell'inglese per interpretare la distribuzione delle forme inglesi raccolte. Il primo fattore sembra determinante: infatti, i segnali discorsivi inglesi sono presenti quasi esclusivamente in parlanti come B, D, H ed I che si sono voluti presentare all'intervistatore come integrati nella comunità inglese e hanno mostrato un atteggiamento favorevole verso gli inglesi. Diverso è, invece, il caso di C, che ha mostrato l'atteggiamento contrario: non sorprende, in questa prospettiva, che l'unico segnale discorsivo da lui inserito sia presente nella porzione iniziale dell'intervista (nel primo turno registrato), ovvero nel momento in cui il parlante controlla maggiormente la propria produzione linguistica, cercando talvolta di migliorarla, anche mediante l'inserimento di forme provenienti da altre varietà, considerate più prestigiose.

Per quanto riguarda la competenza, invece, considerato che i segnali discorsivi inglesi vengono usati, seppure raramente, con le stesse funzioni descritte in studi precedenti sull'inglese parlato, si potrebbe ipotizzare che i parlanti intervistati abbiano raggiunto una qualche competenza della lingua del paese ospite che, tuttavia, considerati i dati generali su tutti gli esiti del contatto con l'inglese (code-switchings, code mixings, prestiti), non sembra molto solida. Inoltre, se si intrecciano i dati sulla presenza dell'inglese con le auto-valutazioni dei parlanti

circa la propria competenza non si ottiene alcuna correlazione poiché molti dei parlanti che hanno dichiarato di avere una buona competenza di tale varietà non producono alcun segnale discorsivo inglese, mentre, al contrario, parlanti come M, R e T, che invece valutano in maniera opposta la propria competenza della L2, producono forme imputabili al contatto con questa varietà.

Parlanti	Tipologia del contatto				
	CS	CM	Prestiti	Segnali discorsivi	Dubbio
A	0	0	10	0	2
B	1	0	0	2	0
C	0	0	3	1	2
D	1	0	10	0	1
E	1	3	18	3	1
F	1	0	6	2	1
G	0	1	4	0	0
L	0	0	3	0	0
M	2	3	28	5	5
N	0	0	1	0	0
P	0	0	5	1	0
R	0	0	8	3	1
S	3	1	18	4	1
T	1	2	1	2	3
U	0	0	5	1	1
V	3	0	31	0	3
Z	2	0	10	2	0
TOT.	15	10	161	23	21

Stando ai dati raccolti finora sul campo, la variazione tra i parlanti sembra dunque essere correlata innanzitutto all'atteggiamento linguistico e meno al livello di competenza raggiunto.

Il secondo obiettivo della presente analisi è rappresentato dal confronto dei nostri dati con quelli raccolti da Scaglione (2000, 2003) per la comunità lucchese di San Francisco. Per quanto sia problematico comparare situazioni linguistiche diverse e ricerche condotte da studiosi diversi, in questo caso specifico il confronto mi pare legittimo in quanto le due comunità in esame e i due campioni selezionati presentano molte caratteristiche in comune, come, ad esempio, l'epoca di formazione, la progressiva dispersione dei migranti nel tessuto urbano delle due rispettive città di immigrazione, le principali caratteristiche socio-biografiche degli

intervistati, con l'eccezione della regione italiana di provenienza. Garantiscono la comparabilità dei dati anche la metodologia di raccolta degli stessi e la scelta, da parte di entrambi i gruppi di migranti, di una varietà romanza come lingua base dell'intervista.

Nonostante tali somiglianze, i dati andranno valutati con molta cautela anche perché l'uso dei segnali discorsivi è diverso nell'inglese britannico e in quello parlato negli Stati Uniti. Per procedere al confronto, bisogna considerare che il numero lucchesi di prima generazione è superiore a quello dei campani: Scaglione, infatti, ha intervistato 29 informatori, mentre a Bedford sono stati selezionati solo 17 parlanti. Il rapporto, quindi, è di quasi 2:1.

Il confronto quantitativo ha rilevato differenze profonde tra i gruppi, come sintetizzato nella tabella seguente:

	A San Francisco		A Bedford	
	Num. Occorrenze totali	Num. parlanti che ne fanno uso	Num. Occorrenze totali	Num. parlanti che ne fanno uso
You know	154	22	8	5
So	53	14	0	0
And	40	13	0	0
Well	29	12	7	1
I mean	13	7	0	0
Anyway/ anyhow	12	5	2	2
I don't know	8	8	0	0
But	5	4	0	0
Alright	2	2	0	0
because	2	2	0	0
Or	2	2	0	0
That's it /all	1	1	0	0
You see	1	1	0	0

Le differenze tra la comunità lucchese di San Francisco e quella campana di Bedford riguardano sia aspetti qualitativi sia quantitativi. Da un lato, infatti, i lucchesi di San Francisco di prima generazione utilizzano un maggior numero di segnali discorsivi inglesi quando parlano una varietà romanza; dall'altro, se si confrontano il numero di realizzazioni e di parlanti che usano i segnali discorsivi, si rileva una maggiore frequenza di tali forme nella comunità italo-americana. Considerando, ad esempio, il tipo *you know*, esso è utilizzato dal 75,8% dei lucchesi, che ne realizzano, in media, 7 a testa. A Bedford, invece, esso è utilizzato

dal 29,4% dei parlanti, con un numero medio di occorrenze a testa di 1,6. Se, ancora, si considera il tipo *well*, a San Francisco compare nei testi di 12 parlanti, mentre a Bedford solo nell'intervista di D.

Pertanto, i lucchesi di prima generazione adoperano molto più spesso i segnali discorsivi inglesi: sono solo 4 gli informatori intervistati da Scaglione che non adoperano nessun marcatore inglese, mentre a Bedford lo stesso comportamento è presente in ben 10 dei 17 parlanti.

Una parziale somiglianza tra i due casi di studio riguarda le condizioni sintagmatiche in cui i parlanti inseriscono i segnali discorsivi inglesi in quanto, anche a Bedford, 'la grandissima maggioranza degli elementi rilevati entri autonomamente nel tessuto dell'enunciato, senza subire, né innescare effetti di *triggering* davvero apprezzabili' (Scaglione 2003: 51-52).

Su un piano puramente qualitativo, le due analisi presentano differenze così profonde da non consentire un confronto: per l'analisi di *you know*, il segnale discorsivo su cui Scaglione si sofferma di più,⁵⁸ l'autrice parte dal presupposto che esso 'ha un omologo preciso in *sai*, che ne condivide le caratteristiche sia dal punto di vista funzionale, sia dal punto di vista distribuzionale, sia, infine, dal punto di vista intonativo. Si tratta di segnali discorsivi di spiccata rilevanza interazionale, che sottolineano la condivisione di un patrimonio di conoscenze tra il parlante e l'ascoltatore (Schiffrin 1987: 267 ss.; Bazzanella 1990, 1995: 237)' (Scaglione 2003: 56). Nella mia analisi, invece, non ho considerato *you know* come omologo di *sai* sia per ragioni teoriche,⁵⁹ sia poiché, a mio parere, i due segnali discorsivi non sono del tutto equivalenti e sia poiché, anche se lo fossero, i parlanti di Bedford spesso hanno come lingua base il dialetto e non l'italiano e si dovrebbe, quindi, individuare un equivalente dialettale di *you know*.

La comparazione tra le due ricerche può, quindi, riguardare solamente gli aspetti quantitativi, che tuttavia permettono qualche considerazione che mi pare interessante. I lucchesi di San Francisco, infatti, usano più segnali discorsivi inglesi e lo fanno molto più spesso degli italiani di Bedford: a parità di condizione di emigrazione, ma non di contesto di arrivo, quindi, le due comunità sembrano presentare livelli diversi di *shift* all'inglese. Lo *shift*, in particolare, sembrerebbe più avanzato a San Francisco: questo dato potrebbe essere riconducibile alla percezione diffusa tra i migranti negli Stati Uniti di una migrazione definitiva, che avrebbe come effetto l'impegno e la volontà di apprendere la lingua del paese d'arrivo. È noto, al contrario, che molti migranti italiani in contesto europeo considerino la migrazione temporanea e questo dato potrebbe essere considerato un deterrente per l'apprendimento della lingua: questo sembra particolarmente vero per la comunità di Bedford, in cui l'elevata concentrazione di italiani, potrebbe avere scoraggiato ulteriormente tale apprendimento. La comparazione tra i lucchesi di San Francisco e i campani di Bedford, a mio avviso, evidenzia il ruolo del diverso contesto di arrivo nel determinare i diversi livelli di *shift* raggiunti.

Conclusioni

Questo contributo analizza i primi risultati di un più ampio progetto di ricerca pluriennale condotto in collaborazione tra l'Università di Napoli e l'Università di Cambridge e finalizzato all'analisi del comportamento linguistico e culturale dei migranti italiani nella città inglese di Bedford. Tra le forme del contatto, mi sono soffermata sui segnali discorsivi inglesi presenti in interviste che hanno come lingua base una varietà romanza poiché, sulla base dei precedenti lavori di Thomason e Kauffman (1988), è stato ipotizzato che essi potessero essere considerati la spia di un avvenuto apprendimento della lingua del paese ospite da parte dei migranti intervistati. I dati hanno parzialmente disatteso questa ipotesi iniziale poiché, per quanto utilizzati in maniera conforme all'inglese parlato, i segnali discorsivi compaiono in un numero esiguo e anche in parlanti che hanno dichiarato di non avere alcuna competenza della varietà del paese d'arrivo.

Da una prospettiva sociolinguistica, questo dato mi pare molto interessante se analizzato in relazione al confronto operato con la comunità lucchese di San Francisco, in quanto le due comunità italiane sembrano avere stadi di *shift* differenziati, che potrebbero essere ricondotte alla distanza del contesto di arrivo che permette di sognare un ritorno, nel caso di Bedford, e che invece impone di pensare la propria migrazione come definitiva nel caso di San Francisco.

Per i migranti italiani di Bedford, probabilmente, non sono bastati cinquant'anni e più trascorsi nella terra di emigrazione per acquisirne la lingua e per integrarsi. In questo contesto, la conformazione della comunità e la storia migratoria singolare potrebbero agire come deterrenti per l'apprendimento della L2.

A mio avviso, l'analisi dei segnali discorsivi rappresenta un primo passo verso l'analisi delle dinamiche di perdita linguistica e ha permesso di cogliere quella che il gruppo di ricerca considera la principale caratteristica della comunità, ovvero una forte tendenza al mantenimento delle varietà romanze di partenza e una parziale chiusura nei confronti del mondo inglese.

Note

¹ L. Sponza, 'Lo "strano" caso di Bedford nella storia dell'emigrazione italiana in Gran Bretagna', in A. Ledgeway, A. L. Lepschy, a cura di, *Atti del Convegno su 'The Italian communities in UK: the case of Bedford'* (Londra, 20 novembre 2009) (Perugia: Guerra, in corso di stampa).

² Michele Colucci, *Emigrazione e ricostruzione. Italiani in Gran Bretagna dopo la Seconda guerra mondiale* (I Quaderni del Museo dell'Emigrazione) (Foligno: Editoriale Umbra, 2009).

³ C. Bazzanella, 'Phatic connectives as interactional cues in contemporary spoken Italian', *Journal of Pragmatics*, 14 (1990), 629-47.

⁴ C. Bazzanella, 'I segnali discorsivi', in L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti, a cura di, *Grande Grammatica italiana di consultazione* (Bologna: Il Mulino, 1995), Vol. 3, pp. 225-57.

⁵ S. Contento, 'I marcatori discorsivi nel colloquio psicologico', in F. Orletti, a cura di, *Fra conversazione e*

discorso. L'analisi dell'interazione verbale (Roma: Nuova Italia Scientifica, 1994), pp. 217-32.

⁶ D. Schourup, 'Conversational coherence: the role of well', *Language*, 61 (1985), 640-67.

⁷ Karin Aijmer, *English discourse particles, Evidence from a corpus* (Amsterdam: John Benjamins, 2002).

⁸ B. Kryk, 'A crosslinguistic look at discourse particles', in C. Mair, M. Markus, a cura di, *New departures in Contrastive Linguistics. Proceedings of the Conference Held at the Leopold-Franzens-University of Innsbruck, Austria, 10-12 May 1991* (Innsbruck: Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft, 1992), pp. 43-50.

⁹ K. Fischer, M. Drescher, 'Methods for the description of discourse particles: contrastive analysis', *Language Sciences*, 18 (1996), 853-61.

¹⁰ Maj-Britt Mosegaard Hansen, *The function of Discourse Particles*, Vol. 53: *Pragmatics & Beyond* (Amsterdam: John Benjamins, 1998).

¹¹ S. M. Lee-Wong, 'Coherence, focus and structure: the role of discourse particle NE', *Pragmatics*, 11 (2001), 139-54.

¹² B. Fraser, 'Types of English discourse markers', *Acta Linguistica Hungarica*, 38 (1988), 19-33.

¹³ L. Degand, 'Casual connectives or causal preposition? Discourse constraints', *Journal of Pragmatics*, 32 (2000), 687-707.

¹⁴ R. Watts, 'A relevance-theoretic approach to commentary pragmatic markers: the case of actually, really and basically', *Acta Linguistica Hungarica*, 38 (1988), 235-60.

¹⁵ G. Redeker, 'Ideational and pragmatic markers of discourse structure', *Journal of Pragmatics*, 14 (1990), 367-81.

¹⁶ B. Erman, 'Pragmatic markers revisited with a focus on *you know* in adult and adolescent talk', *Journal of Pragmatics*, 33 (2001), 1337-59.

¹⁷ D. Schourup, 'Tutorial overview: discourse markers', *Lingua*, 107 (1999), 227-65.

¹⁸ B. Fraser, 'What are discourse markers?', *Journal of Pragmatics*, 31 (1999), 931-52.

¹⁹ Deborah Schiffrin, *Discourse markers* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).

²⁰ Simone Müller, *Discourse markers in Native and Non-native English Discourse* (Amsterdam: John Benjamins, 2003).

²¹ Si tratta di un argomento molto dibattuto, la cui analisi ci porterebbe lontano dagli obiettivi del nostro contributo. Si rimanda, quindi, alla bibliografia per ulteriori approfondimenti.

²² Diane Blakemore, *Relevance and linguistic meaning. The semantics and pragmatics of discourse markers* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

²³ La bibliografia sui segnali discorsivi è molto ampia. In questo articolo ci proponiamo l'analisi di un corpus caratterizzato dal contatto tra varietà romanze (italiano e dialetto) e inglese e, pertanto, un'analisi critica della bibliografia esistente esula dai nostri scopi. Rimandiamo, pertanto, ai lavori citati per eventuali approfondimenti.

²⁴ Sarah Grey Thomason, Terrence Kaufman, *Language Contact, Creolization, and Genetic Linguistics* (Berkeley: University of California Press, 1992).

²⁵ M. Ross, 'Contact-induced change in Oceanic languages in North-West Melanesia', in A. Y. Aikhenvald, R. M. W. Dixon, a cura di, *Areal diffusion and genetic inheritance* (Oxford: Oxford University Press, 2001), pp. 134-66.

²⁶ Einar Haugen, *The Norwegian language in America: a study in bilingual behaviour* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1953).

²⁷ Michael G. Clyne, *Perspectives on language contact* (Melbourne: Hawthorn Press, 1972).

²⁸ S. Poplack, 'Sometimes I'll start a sentence in Spanish Y TERMINO EN ESPAÑOL: toward a typology of codeswitching', *Linguistics*, 18 (1980), 581-618.

²⁹ J. C. Salmons, 'Bilingual discourse marking: code switching, borrowing, and convergence in some German-American dialects', *Linguistics*, 28 (1990), 453-80.

³⁰ Ibidem.

³¹ Campbell Bettoni, 'Lexical and semantic transference among first generation Italians: a North Queensland case-study', *AUMLA*, 51 (1979), 29-39.

³² Stefania Scaglione, *Attrition. Mutamenti sociolinguistici nel lucchese di San Francisco* (Milano: Francoangeli, 2000); S. Scaglione, 'Segnali discorsivi allogeni nelle varietà di emigrazione: *you know, and, so, well* nell'italiano di San Francisco', in A. De Fina, F. Bizzoni, a cura di, *Italiano e italiani fuori d'Italia* (Perugia: Guerra, 2003), pp. 45-67. Scaglione, in particolare, ha dedicato alla questione un'ampia parte della sua monografia sull'attrito delle varietà romanze (dialetto e italiano) e inglese presso la

comunità lucchese di San Francisco (2000). Tale tematica è stata poi ripresa ed approfondita in un lungo articolo, in cui l'autrice, sempre partendo dal medesimo corpus, ha tentato di verificare le ipotesi di Matras (1998) sull'ordine secondo cui i modificatori della L2 entrerebbero nella L1.

³³ Il primo, infatti, ha mostrato che le funzioni di *well*, *you know*, *anyway* e *anyhow* sono quelle dell'inglese anche se prodotte da immigrati tedeschi, mentre Müller (2003), che si è maggiormente concentrata su questo argomento in una lunga e dettagliata monografia, sostiene in parte il contrario.

³⁴ R. Lakoff, 'Questionable answers and answerable questions', in B. B. Kachru, R. B. Lees, Y. Malkiel, A. Pietrangeli, S. Saporta, a cura di, *Issues in Linguistics. Papers in Honor of Henry and Renée Kahane* (Urbana: University of Illinois Press, 1973), pp. 453-67.

³⁵ H. Sacks, E. A. Schegloff, G. Jefferson, 'A Simplest Systematics for the Organisation of Turn-Taking for Conversation', *Language*, 50 (1974), 696-735.

³⁶ William Labov, David Fanshel, *Therapeutic discourse. Psychotherapy as conversation* (Orlando: Academic Press, 1977).

³⁷ A. Jucker, 'The discourse marker *well*: a relevance theoretical account', *Journal of Pragmatics*, 19 (1993), 435-52.

³⁸ Una panoramica della funzioni di *well* descritte da Norrik (2001) è in Müller (2003).

³⁹ L'elenco di funzioni segnalate da Müller (2003) probabilmente risente delle modalità con cui l'autrice ha costruito il suo corpus: esso, infatti, è formato sia da monologhi di un unico parlante che racconta un film, sia da conversazioni tra due parlanti sul medesimo film. In entrambi i casi, la narrazione della trama del film è quindi centrale. Presumibilmente, la gamma di funzioni riportate per questo segnale discorsivo risente di questa caratteristica del corpus.

⁴⁰ La presenza di questo segnale discorsivo dopo una domanda sì/no è stata un argomento molto dibattuto: già Lakoff (1973) indicava tale possibilità nell'inglese e la sua posizione è stata successivamente ripresa ed ampliata da Svartik (1980) e da Schiffrin (1987), la quale, tuttavia, segnalava per l'inglese il maggior uso di *well* dopo domande introdotte da un pronome interrogativo (*wh*-questions).

⁴¹ L'analisi dell'italiano e del dialetto del corpus è tuttora in corso. Quello che vorrei notare in questo contributo è l'assenza di ulteriori elementi inglesi nei testi riportati e descritti. Pertanto, ci sia consentita l'espressione 'tra italiano e dialetto' che non sarà ulteriormente commentata in questo contributo ma in altre sedi.

⁴² Numerose sono state le critiche alla posizione di Schiffrin (1987): una breve, ma esaustiva panoramica si trova in Müller (2003).

⁴³ D. Schourup, 'Conversational coherence: the role of *well*', *Language*, 61 (1985), 640-67.

⁴⁴ A. He, B. Lindsley, 'You know as an information status enhancing device: arguments from grammar and interaction', *Functions of Language*, 5 (1998), 133-55.

⁴⁵ Britt Erman, *Pragmatic expressions in English: a study of you know, you see, and I mean in face-to-face conversation* (Stoccolma: Almqvist & Wiksell, 1987).

⁴⁶ J. Holmes, 'Functions of *you know* in women's and men's speech', *Language in Society*, 15 (1986), 1-22.

⁴⁷ Queste ultime funzioni, in particolare, sono state descritte anche da Ostman (1981) e Erman (1987). In quest'ultimo lavoro, in particolare, si chiarisce ulteriormente che *you know* può anche introdurre un esempio o una chiarificazione di quanto detto immediatamente prima, come per altro già segnalato da Holmes (1986).

⁴⁸ G. Redeker, 'Linguistic markers of discourse structure. Review of Debora Schiffrin, *Discourse Markers* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987)', *Linguistics*, 29 (1991), 1139-72.

⁴⁹ D. Crystal, 'Another look at *well, you know*', *English Today*, 13 (1988), 43-49.

⁵⁰ Nel corpus della studiosa, questa funzione è abbastanza frequente probabilmente a causa delle peculiari caratteristiche dei testi da lei analizzati: si tratta di racconti e descrizioni di scene e trame di un film che i parlanti avevano visto poco prima. Inoltre, questo uso è rilevato sia per parlanti anglofoni sia da apprendenti tedescofoni (Müller 2003: 177): 'Thus, "see an implication" is one of only two discourse marker functions of *you know* which are not used significantly more frequently by native speakers than by non-native speakers in my data.' Questo dato, insieme con la presenza di tale tipologia anche all'interno del nostro corpus, potrebbe far pensare che questo uso di

you know possa essere facilmente appreso da parlanti non anglofoni.

⁵¹ Questa è una delle principali e più frequenti funzioni di *you know* (Schiffirin 1987 e Biber et alii 1999).

⁵² Per tale tipologia funzionale, non c'è accordo tra gli studiosi: abbiamo già ricordato le posizioni di Redeker (1991: 1163), Erman (2001), Müller (2003) e He e Linsdsey (1998), che riportano questa funzione.

⁵³ La studiosa sostiene che (2003: 125): 'I said above that I excluded *you know* which is not followed by a quotation. However, quotative *you know* may, at the same time, be followed and be preceded by a quotation, as we can see in the extract.'

⁵⁴ L'autrice descrive questa funzione come segue: 'In fourteen cases, *you know* followed a quotation. According to Erman's (1992) analysis, these cases function like *you know* introducing a quotation in that *you know* provides the transition between direct and indirect speech. Pragmatic markers "may serve several functions simultaneously" (Erman 1987: 121), but they rarely serve two or more functions to the same extent in a single instance. Thus, although *you know* following a quotation could also function as a transitional device, in these cases it seemed primarily to be an appeal to imagine this quotation being spoken (or thought).'

Mi riferisco alle strategie di segnalazione dei prestiti così come sono descritte ed interpretate da Kinder (1985).

⁵⁶ Non a caso, Müller (2003: 166), nel descrivere i concetti di 'clarification' e di 'explanation' scrive: 'rather than for clarification, amplifications, or exemplifications, then, *you know* was used most of the time for marking an explanation: typically, the speaker mentions something, a concept or an idea, or gives his/her opinion, and then decides that s/he has to express it in different (and perhaps more) words to make it plain what s/he meant.'

⁵⁷ K. W. Ferrara, 'Form and function of the discourse marker *anyway*: implications for discourse analysis', *Linguistics*, 35 (1997), 343-78.

⁵⁸ L'autrice dedica una sola pagina a *well* e non si sofferma sugli usi di *anyway*: pertanto, non è possibile confrontare da un punto di vista qualitativo le realizzazioni dei due corpora.

⁵⁹ La ricercatrice toscana, infatti, si è proposta come obiettivo principale la verifica dell'ipotesi di Matras (1998) circa la fusione dei due sistemi in contatto, mentre, nella ricerca condotta a Bedford, mi sono concentrata su una descrizione qualitativa dei segnali discorsivi inglesi nell'ambito di una più ampia descrizione dei processi di interferenza con l'inglese.

Margherita Di Salvo, Università Federico II (Napoli), Italy (margydis@libero.it)

Taboo or not taboo: swearing, satire, irony, and the grotesque in the English translation of Niccolò Ammaniti's *Ti prendo e ti porto via*

Brigid Maher

Swearwords, not unlike humour, dialect, and poetry, are notoriously difficult to translate, and rather like the words and images of poetry, or the colourful expressions of jokes, dialect, and slang, swearing can have a powerful emotional effect. If one plays around with the taboo words of a foreign language, they seem like completely innocuous clusters of vowels and consonants, whereas one's own swearwords seem blessed — or rather cursed — with almost supernatural powers. In addition to its power to offend or to violate taboos, swearing can be a source of humour, and can provide an insight into a speaker's personality and preoccupations. Several of the characters in Niccolò Ammaniti's novel, *Ti prendo e ti porto via*, make liberal use of swearwords.¹ The novel's humour, as well as its depiction of a particular social milieu, depends in large part on the way the characters express themselves. It has been translated into English by Jonathan Hunt, and a close reading of the original (source text) and the translation (target text) provides insights into the task of the translator and into the analytical potential of translation itself.² Hunt's approach, as well as significant differences between source and target languages, has implications for the target text's manifestation of satirical, ironic, and grotesque effects. A 'stereoscopic' reading of source and target texts, in which the two are read and analyzed side by side, illuminates some of the challenges inherent in the translation of swearing, and highlights the role of language, especially taboo language, in this particular novel.³

The literary context of *Ti prendo e ti porto via*

Early in his career Ammaniti was often considered one of the main figures in the *cannibale* or 'pulp' style of Italian fiction, labels that tend to be used interchangeably and rather imprecisely. The term *pulp*, in this context, is a reference to Quentin Tarantino's 1994 film, *Pulp Fiction*.⁴ The label *cannibale*, which points to the central place of violence in much of this writing, as well as its appropriation and

regurgitation of existing narrative traditions, was used for an anthology of short stories, *Gioventù cannibale*, published in 1996, which comprised contributions by young writers including Ammaniti.⁵ La Porta defines Italian pulp as a form of literary or visual production that makes ironic and creative use of features of genre fiction:

utilizza o ricicla materiali ‘bassi’, popolari, legati ai generi (o ‘fumettari’ o di ‘appendice’: trame forti, psicologie elementari, sangue a profusione), però con una consapevolezza o con un’ironia che permettono di uscire dalla inerte serialità del genere.⁶

Although less easily categorized as pulp or *cannibale* than some of Ammaniti’s other work, *Ti prendo e ti porto via* has a number of the features mentioned above, including an element of violence (both psychological and physical) and a certain preoccupation with the body. This physicality is manifested not only in the plot, but also in the taboo language of many of the characters.⁷

The novel tells the story of Graziano, a womanizing rocker approaching middle age less than gracefully, who returns to his provincial home town of Ischiano Scalo and, for all the wrong reasons and in all the wrong ways, enters into a surprisingly successful relationship with Flora, the town’s repressed schoolteacher. This all ends, however, when Graziano runs off to Jamaica to marry his two-timing, go-go-dancing ex-girlfriend. It is also the story of Pietro, a twelve-year-old boy who suffers terribly at the hands of bullies, is forced to break into his school and ends up failing the year, which in his eyes is nothing short of catastrophic. There are several other characters: the school’s trigger-happy caretaker, Italo Miele; his son, Bruno, a traffic policeman who behaves like a cross between Clint Eastwood, Steve McQueen, and every clichéd ‘bad cop’ Hollywood has ever produced; not to mention Pietro’s violent father, depressed mother, and daydreaming brother (‘unico pastore metallaro di Ischiano Scalo’, *TPPV*, p. 162).

The novel is narrated by an omniscient narrator, but also makes extensive use of free indirect discourse, giving an insight into the characters’ thoughts and attitudes. This style, which Dorrit Cohn calls ‘narrated monologue’, is ‘the technique for rendering a character’s thought in his own idiom while maintaining the third-person reference and the basic tense of narration’.⁸ Weaving narrated monologue into the account means that events in the novel are often recounted using snippets of the contrasting perspectives of the characters involved. For example, when Graziano ‘seduces’ Flora (by spiking her drink), the story is recounted in short bursts relating alternately the point of view of one and then the other: she thinks he is ‘un pallone gonfiato’ (*TPPV*, p. 298), he thinks she is ‘un vero osso duro’ (p. 300), and so on. In addition to narrated monologue, Ammaniti also occasionally allows readers direct access to his characters’ mental discourse

by quoting their first-person perspective in the present tense, using italics to distinguish these sentences from the narration.

Like much contemporary Italian fiction, Ammaniti's writing is marked by *oralità*, and the characters' use of taboo language helps to imbue their narrated monologue with a realistic tone.⁹ Martina Drescher has shown that swearing tends to be used communicatively, to organize and participate in discourse, and to add affective, subjective, and evaluative content to conversation:¹⁰ Ammaniti recreates this kind of conversational style through his deployment of features of spoken language, including swearing. The characters' language often serves to convey their threatening and aggressive nature; many are highly unsavoury individuals, and Ammaniti in no way censors their behaviour or expression. The translation by Jonathan Hunt does a great deal to convey the novel's linguistic energy, its mix of voices, and its grotesque humour, but the swearing at times comes across rather differently in English than in the original Italian.

The translation of swearing

The handful of short investigations undertaken into the translation of swearing attest to the difficulties it poses. Languages differ in their propensity for swearing, and some are said to contain little or no swearing at all.¹¹ While translators are often advised to seek target language swearing of similar strength to that of the source text,¹² crosslinguistic differences in the strength, meaning, connotations, and breadth of use of swearwords mean considerable negotiation is often required

The interplay between swearing and register is a central issue, and the colloquial quality of swearing is the focus of particular critical attention in the literature. Ana María Rojo López and Javier Valenzuela Manzaneres point out the complex pragmatic functions of swearing, and note that while very close translation can be a temptation, it is often best avoided, since it results in translations that lack idiomaticity and believability (for example, *jodidamente* as an attempt to translate the adverb *fucking* into Spanish).¹³

Some comparative studies of swearing in source and target texts have identified ways in which changes to the taboo language can result in significant overall changes to a text. María Ángeles Conde-Parrilla examines two Spanish translations of Joyce's *Ulysses*, and finds that in Molly Bloom's soliloquy, the translated swearing is less obscene and offensive than the swearing of the source text. This, she contends, changes the style and natural informality of the piece, giving Molly a vocabulary that is 'not appropriate to her social or educational background'.¹⁴ Another study of Molly Bloom's monologue is Aiping Zhang's analysis of the Chinese translation, in which Molly speaks in a working-class Beijing dialect, whose 'more colorful vocabulary for vulgarity and profanity' gives

more scope for the translation of the piece's sexual content.¹⁵ Zhang notes that translations of the 'Penelope' chapter of *Ulysses* are often criticized for diminishing its taboo qualities, but concludes that the Chinese translators, Xiao Qian and Wen Jieruo, have successfully avoided this trap and have even increased the vulgarity of the piece.

When used creatively or incongruously, swearing can be a source of humour. Maria Sidiropoulou finds that in the Greek translation of Ray Cooney's *Out of Order*, swearing is added or made more explicit in order to enhance the humorous effect of the target text.¹⁶ A similar phenomenon can be observed in one of the English translations of Dario Fo's play, *Morte accidentale di un anarchico*, in which swearing is added and used as a source of comedy.¹⁷

There are significant differences in the concepts on which Italian and English swearwords are based. In English, religious swearing lost a lot of its power some centuries ago and swearing related to sex and the body tends to be more powerful in its effect. However, in recent decades, increased openness about sex has meant these latter styles of swearing have come to be used more freely and have lost some of their taboo quality as well, while epithets referring to racial, ethnic, or national background have now become highly taboo in most sectors of Anglophone society.¹⁸ In Italian, there is a wider variety of religious, or blasphemous, swearing than in English, and this is arguably the strongest way of using language in Italian. Umberto Eco has documented some of the challenges this can pose to a translator into English or German, languages with fewer semantic resources in this particular area.¹⁹ Martin Bowman, who co-translated the theatre adaptation of *Trainspotting* from Lowland Scots into the Québécois vernacular *joual*, has written on the disparity that exists between those two varieties as regards religious swearing. As the play's characters are Catholic, Bowman and his co-translator, Wajdi Mouawad, found it relatively unproblematic to use common *joual* swearwords originating in the Catholic mass, like *tabarnak* or *hostie*, to translate the source text swearwords, whose content is largely sexual. However, Bowman notes that this would have been quite incongruous had the protagonists been Protestant.²⁰

The swearing in *Ti prendo e ti porto via* is rarely of a religious nature; instead it is related to sex and the body. This is advantageous for an English translator because in this semantic field there is greater overlap between the two languages, both of which boast a wide range of lexical items from the mildly risqué to the very explicit. Naturally, each language has its regional swearwords, and variations in strength and sociolinguistic distribution can complicate matters, but a translator with plenty of creativity and a salty vocabulary could be expected to find felicitous translations for most of the novel's 'colourful language'. Yet the different combinatorial patterns of swearwords, combined with the thematic

importance of the body in *Ti prendo e ti porto via*, means that the novel's taboo language cannot always be easily conveyed in translation.

My comparative analysis draws upon Gideon Toury's notion of 'coupled pairs', comprising an element from the target text and its corresponding element in the source text. For Toury, the comparison of the 'replacing' and 'replaced' segments that make up the pairs allows a retrospective insight into the translator's decision-making process and into the constraints under which he or she was working.²¹ From the 'micro' level of word choice one can then proceed to make observations about how the translator's selection of strategies affects the target text as a whole. Some of the time, Hunt opts for English swearwords that sound idiomatic and realistic and have a similar level of taboo to those of the source text, but there are other instances, outlined in the discussion and tables below, in which swearing is either omitted or toned down considerably. This has a number of effects on the themes and humorous style of the target text and thus on the target audience's reading experience. The novel's satire stems from the way the protagonists are presented; a reduction in swearing changes their characters and voices somewhat. Moreover, the irony that comes from the contrast between the narrator's voice and those of the characters can at times become less evident if the reduction in swearing renders the different voices harder to discern. Finally, the text's grotesque quality, which comes from the strongly male-centred imagery and its preoccupation with sex and the body, is also somewhat weakened in correspondence with the weakening of the taboo language, due in large part to differences in the vocabulary of Italian and English. In my analysis below, I look in more detail at each of these three features of the novel and its translation.

Satire and characterization

Ammaniti's representation of his characters is in large part satirical. The voices of numerous figures from Ischiano Scalo intermingle, creating a multivocal account of goings-on in the town. The characters' different discourse styles enable readers to work out whose perspective is being voiced at any given point. In the translation, occasional softening of the novel's coarse language at times disrupts the incorporation of free indirect discourse into the narration — characters sometimes use English expressions that are not only quite different from those of the source text, but actually rather implausible in light of their personalities and social background.

One example of this is Signor Moroni, Pietro's violent father, who frequently swears in front of his children, and even at and about them and their mother. The unfortunate Signora Moroni suffers from 'una cosa che il medico della mutua definiva depressione e che il signor Moroni chiamava voglia di non fare un cazzo'

(*TPPV*, p. 53). Hunt translates this as ‘something the doctor called depression and which Mr Moroni called being bone idle’ (*SYA*, p. 39). A stronger expression is used in the source text (roughly, ‘not wanting to do shit’, though the taboo word in the Italian expression refers to the penis rather than to excrement); the swearing here is significant as it shows just how unsympathetic and nasty Signor Moroni is. Similarly, in lamenting his elder son Mimmo’s stupidity, Signor Moroni asks rhetorically, ‘Com’è possibile che ho un figlio così coglione?’, which is translated as ‘How is it possible that I have such a boneheaded son?’, whereas *coglione*, used by the source-text Moroni, is in fact a word for ‘testicle’, and corresponds roughly to the insult *dickhead* in this context (*TPPV*, p. 220; *SYA*, p. 190). Mimmo is indeed quite stupid and would no doubt drive a much saintlier father to despair (in this scene, he has put stones in the washing machine with his jeans, hoping to create a ‘stonewash’ effect); however, it is a certain kind of father who calls his son ‘boneheaded’ and quite another kind who calls him ‘coglione’. In this scene, Hunt’s Signor Moroni has an ability to self-censor and moderate his criticisms that his source text counterpart sorely lacks.

A good deal of swearing also comes from Bruno Miele, the traffic policeman who victimizes two young university students unfortunate enough to cross his path. ‘Due pariolini di questa minchia’ as far as Bruno is concerned, they become in Hunt’s version simply ‘[t]wo snotty little Parioli kids’ (*TPPV*, p. 190; *SYA*, p. 164), thus attenuating Bruno’s hatred and resentment of them. Bruno’s father, Italo, is the school caretaker, and his language is also very aggressive — as is shown when he first has an argument with his prostitute *di fiducia*, and then discovers that children have broken into the school — yet once again, in translation his language is at times more moderate. Some coupled pairs of Bruno and Italo Miele’s far-from-honeyed language and Hunt’s English replacing segments appear in Tables 1 and 2.²²

Source text	Back-translation	Target text
non ti cagano di striscio (p. 180)	don’t give a shit about you [lit. don’t shit on you]	don’t give you a second glance (p. 154)
gli aveva fatto due palle così (p. 181)	he had bored him to shits [lit. he had made his balls like this, i.e. broken]	he had bored the pants off him (p. 156)
coglione (p. 189)	testicle / dickhead	fool (p. 163)
pariolini di questa minchia (p. 190)	fucking Parioli kids [<i>minchia</i> = dick]	snotty little Parioli kids (p. 164)
gli stava talmente sul cazzo (p. 197)	she pissed him off / gave him the shits [lit. got on his dick]	he found her so repulsive (p. 170)
stronzate (p. 199)	shit, crap	things (p. 172)

Table 1 Bruno Miele’s swearing

Source text	Back-translation	Target text
Vaffanculo! (p. 123)	Fuck it!	Oh, hell! (p. 102)
sono fottuto (p. 123)	I'm fucked	I'll be in trouble (p. 103)
coglione (p. 128)	testicle / dickhead	silly fool (p. 107)
averne le palle piene (p. 128)	to have full balls [i.e. to be fed up]	get tired of (p. 107)
Si stava incazzando sul serio (p. 129)	He was getting seriously pissed off	He was getting really furious (p. 108)
stronzo (p. 132)	shit, turd	fool (p. 111)
Questo gli fece girare ancora di più le palle (p. 141)	This made his balls spin even more	This made him even more furious (p. 119)

Table 2 Italo Miele's swearing

In each of these examples, Hunt's translation choices differ considerably from the source text segments, particularly in their strength. Many eschew taboo words altogether, and in each case, the anger and aggression evident in the source text's vocabulary is weaker in the translation.

Some of Graziano Biglia's swearing, too, becomes milder in translation, especially when he rages about his unresponsive girlfriend and her eventual betrayal. Selected examples of this appear in Table 3.

Source text	Back-translation	Target text
uccello (p. 23)	dick [lit. 'bird']	pecker (p. 12)
se ti fai fottere dalla droga (p. 24)	if you let the drugs fuck you up	if you let the drugs freak you out (p. 14)
cazzeggiare (p. 25)	fucking about / pissing about	fooling about (p. 14)
Ti vogliono fottere (p. 25)	They want to fuck you	They're trying to con you (p. 14)
La casa è una merda (p. 37)	The house looks like shit	The house is a mess (p. 25)
merda (p. 37)	shit	filth (p. 25)
senza incazzarsi (p. 39)	without getting pissed off	without any anger (p. 27)
Vaffanculo! (p. 148)	Fuck you!	Damn you! (p. 126)
più incazzato di uno stallone in un rodeo (p. 152)	more pissed off than a stallion in a rodeo	wilder than a stallion in a rodeo (p. 129)
Vaffanculo (p. 231)	Fuck that	To hell with it. (p. 200)
stronzate (p. 300)	bullshit	unlikely tales (p. 263)
La prof era una fottuta arrampicata di sesto grado (p. 300)	The teacher / school-mistress was a fucking grade-six ascent	The school-mistress was a grade-six ascent (p. 264)
porcaputtana (p. 300)	shit / fuck	damn it (p. 264)

Table 3 Graziano Biglia's swearing

Over the course of the novel, these translation shifts change Graziano's character and personality. In his English reincarnation, he expresses himself in slightly more measured terms, avoiding the loss of control that exasperated or angry swearing generally implies. From a sociolinguistic point of view, the use of the word *pecker* is quite incongruous — nobody Graziano's age, as 'cool' as him, and as relaxed and open about sex, would use such a word. This recalls Conde-Parrilla's assessment of the two Spanish-speaking Molly Blooms discussed above. Perhaps *pecker* was selected to echo the literal meaning of *uccello* ('bird'), but *cock* might have worked better.

Pecker also appears in a scene with the teenage bully Pierini and his gang (TPPV, p. 87; SYA, p. 70), and is again a little jarring, as it sounds old-fashioned and almost prudish. Pierini is another key character in the novel — although only in his mid-teens, he is troubled, aggressive, and violent, and his language reflects this. He and his gang swear frequently and this helps to assert their in-group identity and power over their victim, Pietro.²³ Yet in translation, some of Pierini's utterances become a little peculiar. When he says to one of his side-kicks, 'E che cazzo ti ridi, imbecille', it is translated as 'What the hell are you laughing about, you halfwit' (rather than, say, 'idiot', a colloquial, contemporary equivalent for *imbecille*), while Italo goes from being called a 'vecchio stracciacazzi' (similar in strength to 'dickhead') to an 'old fogey' (TPPV, pp. 89, 90; SYA, pp. 72, 73). Words like *halfwit* and *fogey* do not sound entirely natural coming from a teenager like Pierini. This is one of the traps of translating slang; it dates quickly, and achieving sociolinguistic verisimilitude can be tricky.

The above comparisons of replaced and replacing segments suggest a tendency to avoid or tone down swearwords in the characters' speech and free indirect discourse. In translation, Pierini seems less menacing, Graziano less hot-headed and misogynistic, Italo and Bruno Miele a little less unhinged, and Signor Moroni less of a tyrannical monster. Thus, changes to the way the characters express themselves result in changes in the characters themselves. While all do at times swear in translation, the reduction with respect to the source text is quite noticeable (though there are some instances of compensation, as outlined in a later section).

The fact that the swearing in these characters' dialogue is reduced also means that the contrast between them and the non-swearing characters is less salient. Pietro and Flora, whom we might consider the two innocents of the novel, and its victims, hardly swear at all, and in the source text this sets them apart from the others. The swearing characters in the novel are mostly men, and this fact, combined with the way in which they swear, gives the novel a very masculine feel, as discussed below. Ammaniti accentuates their chauvinist attitudes through his elaboration of their discourse style and the 'metaphors they live by'.²⁴ In particular, these men's world views are shaped by their attitudes to sex, which seems to be

a central preoccupation for all of them. Thus, it is surely no accident that the characters who swear little or not at all are those with more passive attitudes to sex: Pietro is weak and childlike, and Flora, until her deflowering, resolutely keeps any thoughts of sex out of her head. Graziano, by contrast, is a past winner of Riccione's Coppa Trumbador for the most sexual conquests of the summer.²⁵

Ischiano Scalo is populated by colourful characters who use colourful language, often because they lack the self-control to express their frustration in other ways. Ammaniti's satire is based in large part on the characterization of these people, many of whom are petty and self-aggrandizing, and — as their swearing at times shows — lack the social skills to contribute to the Ischiano community in a measured and productive way. Toning down their language dilutes the intensity of these personalities and their relationships, and in some scenes slows down the text's satirical pace.

Irony and voice

Dorrit Cohn has observed that 'narrated monologues [...] tend to commit the narrator to attitudes of sympathy or irony' because they heighten the emotional aspect of a character's perspective (creating sympathy), but may also highlight in an ironic way all the 'false notes' in the way a character sees things.²⁶ In the case of *Ti prendo e ti porto via*, while the narrative style evokes some sympathy, especially towards Pietro, the narrator's attitude is predominantly ironic. Indeed, irony is an important characteristic of a lot of Italian pulp writing, and it pervades the work of many of the writers of Ammaniti's generation.²⁷

Marina Mizzau considers 'citazione' ('quotation') to be an essential element in irony — ironic contrast is created by the discrepancy between different points of view or 'frames'.²⁸ In *Ti prendo e ti porto via*, the narrator presents, apparently without comment, the characters' thoughts and attitudes in conjunction with the (supposedly) objective narration. The contrast between these two perspectives or 'frames' is the source of much of the text's irony. Swearing plays a significant role in marking the juxtaposition of voices in the novel, but this is sometimes less evident in translation. For example, when Signor Moroni sees a television documentary about Ancient Rome, he decides to build a catapult, and his two sons are expected to help him. Pietro quite likes the idea but his elder brother is not convinced: 'a Mimmo, invece, sembrava una grandissima stronzata' (*TPPV*, p. 286). Clearly, the narrator is conveying Mimmo's own thoughts and turn of phrase here. Yet in the translation one finds, 'Mimmo, however, was strongly opposed to the plan' (*SYA*, p. 251), which is not the voice of Mimmo, who considers it a huge *stronzata*, that is, 'bullshit', but the more detached, understated voice of the omniscient narrator. Readers miss not only the ironic juxtaposition between the

narrator's factual account of Signor Moroni's research and construction process on the one hand and his elder son's cynical (and typically teenage) attitude to the whole exercise on the other, but also the considerable generational conflict between Mimmo and his father.

Many of the examples cited in the previous section also relate to narrated monologue, and this becomes clear once the replaced and replacing segments are examined in context. Such cases show just how closely the language choices of a character are tied up with his or her personality. For example, when 'furious' is used to translate 'si stava incazzando sul serio' (TPPV, p. 129; SYA, p. 108) and 'Questo gli fece girare ancora di più le palle' (TPPV, p. 141; SYA, p. 119), we are deprived of the chance to observe the narrator smiling ironically and patronizingly upon Italo Miele, the *bidello*, as he becomes more and more out of control, reacting impulsively and irrationally, a slave to his body and to his obsessive, aggressive thoughts. While *furious* certainly indicates a strong emotion, the term itself is neutral, whereas the Italian expressions used here are colloquial and indicate Italo's frustration and loss of control.

The grotesque body

A study of the swearing in the novel, and of the way this is transferred into English, also highlights the grotesque quality of *Ti prendo e ti porto via*, and particularly the role of language in creating this effect. The text's grotesque humour is centred around the body and the plot contains a number of striking examples, such as the incident in which a dead donkey is catapulted onto a feuding neighbour's roof, or Flora's gruesome physical and mental decay in the bathtub. This emphasis on the body as a signifier of excess and even disgust is reinforced by the characters' frequent use of swearwords related to the human body, most notably the male reproductive organs. The young Pietro has a sweetly naïve attitude to this kind of swearing and obscenity. When Signor Moroni says of the kindly father of Pietro's best friend, 'Quelli così ti succhierebbero pure la merda dal culo' ('Those people would suck the shit out of your arse, given half a chance'), Pietro, with his childlike curiosity and literality, reflects seriously upon this throwaway expression: 'non se lo vedeva proprio il Signor Celani che succhiava la merda dal culo di suo padre' ('[he] really couldn't imagine Mr Celani sucking the shit out of his father's arse') (TPPV, p. 77; SYA, p. 61). This amusing aside creates an effect of defamiliarization for readers, making them stop for a moment to consider what this aggressive and grotesque idiom actually means.

Marco Berisso has pointed out the frequent occurrence of taboo words for male body parts (for example, *cazzo* and *coglioni*) in phraseological constructions in *cannibali* texts.²⁹ For the translator, such vocabulary cannot help but create

significant challenges, as the available taboo words in English do not map exactly onto those of Italian. One particular difficulty is the very language-specific imagery of *coglioni* that pervades the novel. As an epithet, *coglione* is, on a number of occasions, translated as ‘fool’. While neither term is complimentary, there is certainly a great difference between the two, and most people would probably rather be called the latter than the former.³⁰ Even acknowledging the difficulty posed by the culture-specific baggage of *coglione*, it seems clear that *fool* is a rather mild equivalent: the power that comes from using a taboo word is completely missing, and it is typically used by people of a rather different social background than a word like *coglione*.

The translator elects to convey *coglione* with a wide range of English words, as can be seen by examining more coupled pairs: in addition to ‘fool’ or ‘silly fool’, as an epithet or adjective *coglione* is variously translated as ‘silly little twat’, ‘idiot’, ‘lunkhead’, or ‘boneheaded’ (*TPPV*, pp. 96, 99, 101, 220; *SYA*, pp. 79, 81, 82, 190). The relative frequency of the word in the novel, and its link with the text’s imagery and themes, is important, and translating it with comparatively weak words such as these risks undermining what Antoine Berman calls the ‘underlying networks of signification’ of the text. Berman observes that words and expressions used throughout a text can link up ‘beneath the “surface” of the text’ to form a network of added meaning.³¹ If this network is disrupted in translation, this extra meaning, or subtext, is lost.

The challenge to the translator is greater still, however, because in addition to these sorts of uses, in which somebody is called or described as *coglione* (probably equivalent in vulgarity to *dickhead*, or perhaps *prick* or *wanker*, depending on the variety of English), the word appears in a range of vivid collocations that cannot easily be matched in English.³² Table 4 gives a number of examples. Several of these relate to Pietro’s father, Signor Moroni. A volatile man, his unpredictable moods are a function of the revolutions of his *coglioni* or, as the narrator puts it, ‘i coglioni di suo padre che giravano come trottole erano un’immagine che Pietro avrebbe custodito nella memoria per sempre’ (*TPPV*, p. 283). This is another instance of the defamiliarization of a well-worn colloquial expression — in Italian, *coglioni* that ‘turn’, ‘spin’ or are ‘broken’ by others are emblematic of annoyance and exasperation. (Hunt omits the above sentence from his translation, presumably because there is no commonly used English expression based around the same metaphor.) Pietro’s fatalistic view of the world comes in large part from the fact that there is no real justice in the family home; in a grotesque parody of the unknowable phases of mysterious celestial bodies, everything depends ‘da come gli giravano i coglioni a papà’ (*TPPV*, p. 219).

Source text	Back-translation	Target text
rompersi i coglioni (p. 69)	get pissed off [lit. get his balls busted]	get really angry (p. 54)
da far cascare i coglioni a terra (p. 98)	that would bore you to shits [lit. that would make your balls fall to the ground]	dullsville (p. 81)
Ci vogliono due palle così (p. 137)	You really need big balls [lit. two balls like this]	You need real guts (p. 116)
Questo gli fece girare ancora di più le palle (p. 141)	This made his balls turn even more	This made him even more furious (p. 119)
Bisogna avere due coglioni così (p. 165)	You really need balls [lit. two balls like this]	You've got to be as tough as old boots (p. 141)
con [...] le palle che gli giravano (p. 175)	with his balls turning	fuming with rage and frustration (p. 150)
gli aveva fatto due palle così (p. 181)	had bored him to shits [lit. had given him two balls like this]	he had bored the pants off him (p. 156)
E dipendeva tutto da come gli giravano i coglioni a papà (p. 219)	And everything depended on how papà's balls were turning	And it all depended on what mood Papa was in (p. 190)
i coglioni di suo padre che giravano come trottole erano un'immagine che Pietro avrebbe custodito nella memoria per sempre (p. 283)	his father's balls spinning like tops was an image Pietro would hold in his memory forever	[omitted]
una delle giornate in cui gli giravano (p. 346)	one of the days when they [his balls] were turning	one of his bad days (p. 305)

Table 4 **Constructions involving *coglioni* and *palle***

In these examples, the versatility of Italian taboo language is shown off to full effect. As my clumsy semi-literal back-translations attest, preserving in English the literal meaning, including some kind of vulgar reference to testicles, while also creating an idiomatic and realistic-sounding sentence, is near impossible in almost all cases. Even finding a way of conveying the difference between *palle* ('balls') and the more vulgar *coglioni* is not easy. In short, one can certainly sympathize with the translator. Interestingly, a number of Hunt's choices lack the element of taboo that one finds in the source text. In these cases, swearwords related to sex, particularly male sexuality, are replaced by more neutral constructions. Ultimately, this attenuates somewhat the all-pervasive sense that the world of *Ti prendo e ti porto via* is one ruled by men, by their whims, drive and aggression. The reduction of the swearwords in these scenes means the text's grotesque bodily imagery is less intense, and readers are spared some of the confusion that comes from the unresolved tension between laughter and visceral disgust which, according to Philip Thomson, is an important feature of the grotesque.³³ The case

of *coglioni* shows how an analysis of source and target texts that moves from the ‘micro’ level of individual lexical choices to the ‘macro’ level of the novel’s themes and style, can reveal how the language of a translation may end up affecting a text’s stylistic manifestation of its key themes.

It is important to note that, notwithstanding the examples above, Hunt’s translation is by no means completely sanitized. *Cazzone*, Pierini’s nickname for Pietro, is translated throughout as *Dickhead*, and there are a number of appearances of the word *fuck* (roughly equivalent in both literal meaning and vulgarity to the Italian *fottere*, but more taboo than the very common and versatile *cazzo*). Instances of an increase in vulgarity are very rare, but some interesting examples can be found in which Hunt’s translation choices, while not at first glance providing close equivalents of source text expressions, help to reinforce certain grotesque elements of the text. In one scene, Italo Miele, having tricked his favourite prostitute, Alima, into eating pork, thereby deeply offending her Muslim beliefs, refers to the brothel as ‘lo Zoccolificio’. This neologism roughly means ‘the whore factory’, combining *zoccola*, a derogatory word for prostitute, with the suffix *-ificio*, meaning a factory that specializes in the manufacture of a particular product. Hunt translates this as ‘Meat Market’ (*TPPV*, 108; *SYA*, p. 89). Although it contains no swearwords, Hunt’s expression has a catchy quality similar to that of the original word and, importantly, it works well in rendering Italo’s unconcerned acceptance that he is selecting and ‘buying’ a woman churned out to meet consumer demand. In addition, the reference to *meat* links back to Italo’s nasty pork *ragù* trick, introducing a subtle interplay that is absent from the source text. This is further developed when Italo subsequently refers to Alima as as ‘a pigheaded bitch’ (*SYA*, p. 97), where the source text Italo only notes that she has a temper (‘Certo che ha proprio un carattere’, *TPPV*, p. 116). The inclusion of *bitch* serves to compensate for the omission of *zoccola*, while the addition of *pigheaded* in the context of the pork debacle, adds to the scene’s grotesque quality.

On the question of the translation of swearing, Hunt stresses that he was at no point pressured by editors or publishers to reduce the novel’s swearing. Rather, his translation choices are the result of careful reflection upon both the resources of English and upon the context and the text as a whole, along with ‘endless experiment and self-criticism’. He notes that this global approach to translating might even mean that two texts containing similar amounts of swearing end up with different amounts in their respective translations, even when these target texts were produced by the same translator.³⁴

Market and marketing

In addition to undertaking a stereoscopic reading of the texts themselves, comparing their language and effect, a stereoscopic *visual* reading of the cover images of *Ti prendo e ti porto via* and *Steal You Away* can be illuminating, providing clues as to how the translation might be seen by its publishers, and particularly their marketing departments, to fit into the literary system of the target culture.

Urpo Kovala stresses the role of paratext as a form of cultural mediation between the text and the reader, serving both to ‘influence’ and to ‘inform’ their reading.³⁵ This kind of cultural mediation is particularly interesting for the study of translations, as it can provide an indication of how a translated text might be received and categorized within the target culture. For Keith Harvey, what cover images and blurbs “‘say” and “show” (and how), together with what they conceal or confuse, are vital [...] to any full project of translation hermeneutics’. Mediating between domestic and foreign perspectives, they serve as one of the first points of contact for negotiating and shaping the reader’s response to the translation.³⁶

The most commonly used cover image on Italian editions depicts in a rather grotesque, almost apocalyptic style, some of the novel’s more dramatic and intense moments, either in a grey and fluorescent orange colour scheme, or in yellow and red. The face of one figure shows extreme emotion and exaggerated features, and the sky is depicted in a fantastic and somewhat dramatic style. A similar visual style has been used for other Ammaniti books published by Mondadori. The cartoon-like quality points up certain affinities between his writing and the comic book / graphic novel, particularly in its more grotesque and violent moments.

The cover of the translation, by contrast, suggests a nostalgic, wistful reflection on the innocence of childhood, a time of uninhibited freedom, carefree companionship, and sepia-toned memories. The back cover displays the kind of image so many Italophile Anglophones love — an Italy of rough stone dwellings and jagged rooftops, with a peaceful charm that Ischiano Scalo, as depicted in the novel, desperately lacks. The children running along the beach on the front cover look rather younger than the twelve-year-old Pietro and his friend Gloria, who spend most of their time in town rather than at the beach, which they visit only once at the end of the novel (though they do sometimes spend time at an insect- and snake-infested lagoon). The images on the cover of the English translation would be likely to attract a readership with romantic notions of Italy as a quaint, idyllic, old-fashioned sort of place that is a far cry from Ammaniti’s unforgiving depiction of Ischiano Scalo.

Carol O’Sullivan has noted a preference for photographic images depicting Italian cityscapes on the covers of translations of crime fiction.³⁷ This suggests that, for Anglophone publishers, Italy itself might be seen as an especially

'sailable', almost touristic image. Of course, the cover of *Steal You Away* is the work of marketing and design departments, and has little or nothing to do with the translator's commission or the editing of his translation.³⁸ Ultimately, one can have little insight into the series of decisions that results in the packaging of a translation, which, as Harvey notes, is likely to be 'the product of a fractured and multiple type of human agency', but these aspects of paratext contribute to the 'agentive role' of a translation as a whole.³⁹ What one notes with *Steal You Away* is a complex of contradictions between the cover images and the text's themes, plot and characters. The 'package' that is the English edition shows traces of a touristic and romanticized Anglophone relationship with Italy. Given the countless ways in which the novel and its language dispel any such images of small-town Italy, it would be interesting to investigate readers' perceptions of the novel in translation and whether they pick up on any disjunction between the cover and the content, or between the content and other pervasive imagery of Italy in English-speaking countries. In this connection, Hunt himself makes an especially compelling observation:

it's probably significant that the book was translated only after Ammaniti's reputation in anglophone countries had been established by the later novel *I'm Not Scared* [translated by Hunt in 2003] which, as one Italian literary agent pointed out to me, for all its originality, conforms much more closely than some of his other books do to certain international stereotypes about Italy, the Italian family and so on.⁴⁰

Translation is, after all, about far more than linguistic transfer; it is also about finding a literary space in which a new and potentially disruptive text can be placed.⁴¹

All literary translation requires an element of creativity, but this is particularly evident when it comes to swearing, as the translator is required to find, or even create, expressive turns of phrase that exploit the target language's taboo words and concepts while also, where possible, mirroring the taboos or obsessions of the source culture.

Differences in swearing vocabulary and taboo imagery in Italian and English affect not only individual utterances in the translation of *Ti prendo e ti porto via*, but also, at times, the characters themselves, not to mention the book's satire of provincial Italy and conventional masculinity. The novel's heteroglossic nature, its mix of 'voices', especially the narrator's voice in contrast to the characters' narrated monologue, is sometimes dependent on swearing and contributes to the book's ironic tone. Above all, language is an incorporation of the text's themes, and an attentive examination of Italian and English coupled pairs reveals the extent to which Ammaniti uses linguistic resources to paint a picture of a community characterized by grotesque bodily excess. Some translation decisions at the lexical

level do inevitably have an effect on the text's humorous style and characters. However, my purpose has not been to criticize or suggest alternatives to this or that particular translation choice in *Steal You Away*, but rather to explore the ways in which micro level decisions interact with and impact upon macro level effects in a translation, and to elucidate some of the many challenges faced by the translator of taboo language. Through stereoscopic reading one gains entry into what Rose refers to as an interliminal space between the source and target texts, as one's reading becomes influenced by reflection on the two languages and cultures involved.⁴² Reading only the Italian risks overlooking the peculiarities of the novel's vocabulary, since many of these swearwords are used often in daily life, so that it is easy to ignore their actual referential meaning, and notice only their level of vulgarity. By reading the English translation in conjunction with the Italian, one can begin to notice the peculiarities of the language. Thus, the translation and the Anglophone perspective it brings to the novel provide a new insight into the text.

Notes

¹ Niccolò Ammaniti, *Ti prendo e ti porto via* (Milan: Mondadori, 2004/1999). Page numbers for quotations from this book are given in the main body of the text with the abbreviation *TPPV*, and are from this edition.

² Niccolò Ammaniti, *Steal You Away*, trans. by Jonathan Hunt (Melbourne: Text, 2006). Page numbers for quotations from this book are given in the main body of the text with the abbreviation *SYA*, and are from this edition. In the UK and the US, the translation was published by Canongate.

³ Marilyn Gaddis Rose, *Translation and Literary Criticism: Translation as Analysis* (Manchester: St Jerome, 1997).

⁴ Stefania Lucamante, 'Introduction: "Pulp", Splatter, and More: The New Italian Narrative of the *Giovani Cannibali* Writers', in *Italian Pulp Fiction: The New Narrative of the Giovani Cannibali Writers*, ed. by Stefania Lucamante (Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2001), pp. 13-37; Marino Sinibaldi, *Pulp: la letteratura nell'era della simultaneità* (Rome: Donzelli, 1997). On Ammaniti's stylistic debt to Tarantino, see Guido Bonsaver, 'Raccontare "all'americana": lo non ho paura tra autodiegesi letteraria e soggettiva cinematografica', in *Narrativa italiana recente / Recent Italian Fiction*, ed. by R. Bertoni (Turin: Trauben 2005), pp. 53-73.

⁵ *Gioventù cannibale: la prima antologia italiana dell'orrore estremo*, ed. by Daniele Brolli (Turin: Einaudi, 1996).

Tiziano Scarpa, another author frequently described as a *cannibale* or pulp writer, rejects these categories, noting that supposed *cannibali* and pulp writers were all already at work independently before the *Gioventù cannibale* anthology and Tarantino's film were released. See Stefania Lucamante, 'Intervista a Tiziano Scarpa', *Italica*, 83, 3-4 (2006), 691-706.

⁶ Filippo La Porta, *La nuova narrativa italiana: travestimenti e stili di fine secolo* (Turin: Bollati Boringhieri, 1999), p. 261.

⁷ On the importance of the body in pulp writing, see Fulvio Pezzarossa, *C'era una volta il pulp: corpo e letteratura nella tradizione italiana* (Bologna: CLUEB, 1999). Other works by Ammaniti that exhibit many of the features of pulp or *cannibale* writing include *Fango* (Milan: Mondadori, 1996); Niccolò Ammaniti and Luisa Brancaccio, 'Seratina', in *Gioventù cannibale*, ed. by Brolli, pp. 5-44; and Niccolò Ammaniti, Daniele Brolli and Davide Fabbri, *Fa un po' male* (Turin: Einaudi, 2004).

⁸ Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton: Princeton University Press, 1978), p. 100.

⁹ For an analysis of *oralità* in Italian fiction, see Marina Spunta, *Voicing the Word: Writing Orality in Contemporary Italian Fiction* (Oxford: Peter Lang, 2004).

¹⁰ Martina Drescher, 'Madonna oh ma questo è un pettegolezzo brutto – Italienische Fluchwörter und ihre Funktionen in der Kommunikation', *Italienisch*, 47 (2002), 42-66.

¹¹ David Crystal, *The Cambridge Encyclopedia of Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

¹² See for example Laura Salmon, *Teoria della traduzione: storia, scienza, professione* (Milan: Antonio Vallardi, 2003), p. 226.

¹³ Ana María Rojo López and Javier Valenzuela Manzanares, 'Sobre la traducción de las palabras tabú', *Revista de Investigación Lingüística*, III, 1 (2000), 207-20 (pp. 212-13). See also María Jesús Fernández Fernández, 'The Translation of Swearing in the Dubbing of the Film *South Park* into Spanish', *Translation Journal*, 10, 3 (2006), <<http://translationjournal.net/journal/37swear.htm>> [accessed 3 February, 2011].

¹⁴ María Ángeles Conde-Parrilla, 'James Joyce's *Ulysses*: The Obscene Nature of Molly's Soliloquy and Two Spanish Translations', *James Joyce Quarterly*, 33 (1996), 211-36 (p. 216).

¹⁵ Aiping Zhang, 'Faithfulness Through Alterations: The Chinese Translation of Molly's Soliloquy in James Joyce's *Ulysses*', *James Joyce Quarterly*, 36 (1999), 571-86 (p. 580).

¹⁶ Maria Sidiropoulou, 'Offensive language in English-Greek Translation', *Perspectives: Studies in Translatology*, 6 (1998), 183-99.

¹⁷ Brigid Maher, 'The Comic Voice in Translation: Dario Fo's *Accidental Death of an Anarchist*', *Journal of Intercultural Studies*, 28 (2007), 367-79 (p. 373).

¹⁸ Geoffrey Hughes, *Swearing: A Social History of Foul Language, Oaths and Profanity in English* (Oxford: Blackwell, 1991), p. 237.

¹⁹ Umberto Eco, *Mouse or Rat? Translation as Negotiation* (London: Weidenfeld and Nicolson, 2003), pp. 39-41.

²⁰ Martin Bowman, 'Translating *Trainspotting*: Notes on the *Trainspotting* Workshop', British Council Arts, [n.d.] <<http://www.literarytranslation.com/workshops/trainspotting>> [accessed 7 March, 2007].

²¹ Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond* (Amsterdam: John Benjamins, 1995), p. 86.

²² Back-translations are included as an aid to readers unfamiliar with Italian. They are not suggested as realistic alternatives to Hunt's selections, they simply aim to give such readers an idea of the literal referents and/or approximate level of vulgarity of the source text swearing.

²³ On swearing as a marker of 'in-group solidarity', see Keith Allen and Kate Burridge, *Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), p. 77.

²⁴ George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago: University of Chicago Press, 1980).

²⁵ The case of the Coppa Trumbador is emblematic of the choices translators must often make about what to prioritize when it comes to playful or non-standard language. *Trombare* means 'to screw / to shag', and the name of the prize sounds rather Spanish and also a little like *troubadour* (*trovatore* in Italian). Hunt renders the name 'Casanova Cup', retaining the Latin lover stereotype as well as the association with times past, but losing some of the vulgarity. A choice like 'Shagspeare Cup', by contrast, would have retained the vulgarity and the reference to poetry, but brought in a potentially jarring Anglophone cultural reference; 'Shagger's Cup' would have retained the vulgarity but lost the wordplay, and so on. In many such cases, it is impossible to come up with a translation that can convey all the elements of originality and invention present in the source text expression.

²⁶ Cohn, p. 117.

²⁷ Melanie Puff, 'Die Irritation des Hybriden: Die *cannibali* und die Generation der neuen Medien', *Horizonte*, 6 (2001), 51-62.

²⁸ Marina Mizzau, *L'ironia: la contraddizione consentita* (Milan: Feltrinelli, 1984).

²⁹ Marco Berisso, 'Linguistic Levels and Stylistic Solutions in the New Italian Narrative (1991-98)', in *Italian Pulp Fiction*, pp. 76-97 (pp. 89-90).

³⁰ One is reminded here of the outcry Silvio Berlusconi caused when he used the word *coglioni* to describe those who would vote against him in Italy's 2006 elections. On the challenges of translating *coglione*, see Vito Tartamella, *Parolacce: perché le diciamo, che cosa significano, quali*

effetti hanno (Milan: Biblioteca Universale Rizzoli, 2006), p. 84.

³¹ Antoine Berman, 'Translation and the Trials of the Foreign', trans. by Lawrence Venuti, in *The Translation Studies Reader*, ed. by Lawrence Venuti (New York: Routledge, 2004), pp. 276-89 (p. 284).

³² In face-to-face speech, there are also optional gestures to accompany some of these expressions, but no such gestures are referred to in the novel.

³³ Philip Thomson, *The Grottesque* (London: Methuen, 1972).

³⁴ Jonathan Hunt, email communication, 9 February 2012. I am very grateful to Mr Hunt for kindly dedicating time to answering my questions about his approach to the translation of *Ti prendo e ti porto via*.

³⁵ Urpo Kovala, 'Translations, Paratextual Mediation, and Ideological Closure', *Target*, 8 (1996), 119-47 (p. 135).

³⁶ Keith Harvey, '"Events" and "Horizons": Reading Ideology in the "Bindings" of Translations', in *Apropos of*

Ideology: Translation Studies on Ideology — Ideologies in Translation Studies, ed. by María Calzada Pérez (Manchester: St Jerome, 2003), pp. 43-69 (pp. 50-1).

³⁷ Carol O'Sullivan, 'Translation, Pseudotranslation and Paratext: The Presentation of Contemporary Crime Fiction Set in Italy', *EnterText Supplement*, 4, 3 (2004/05), 62-76.

³⁸ Indeed, Hunt states that he has never been involved in decisions about cover design for any of his translations (email communication, 9 February 2012).

³⁹ Harvey, p. 69.

⁴⁰ Email communication, 9 February 2012.

⁴¹ On the role of cover design and reviewing in creating space for new texts in translation, see Brigid Maher, *Recreation and Style: Translating Humorous Literature in Italian and English* (Amsterdam: John Benjamins, 2011), pp. 43-9, 151-9.

⁴² Rose, pp. 7-8, 87-8.

Brigid Maher, La Trobe University, Australia (B.Maher@latrobe.edu.au)

Dimenticare e reinventare una lingua: l'uso delle paretimologie in *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo*

Daria Biagi

D'Arrigo, Vittorini e il glossario del *Menabò*

È l'inverno del 1975 quando Mondadori dà alle stampe *Horcynus Orca*, imponente romanzo di Stefano D'Arrigo ambientato nella Sicilia postbellica e nato da un lavoro quasi ventennale di scritture e riscritture. Di *Horcynus Orca* si parla almeno dal 1960, anno in cui, su pressione di Elio Vittorini, D'Arrigo aveva acconsentito a pubblicare due stralci del suo *work in progress* sul terzo numero del *Menabò*, dedicato a 'Meridione e letteratura'. Vittorini, direttore della rivista insieme a Italo Calvino, intuisce che il progetto di D'Arrigo nasce da una ricca esperienza di cultura e travalica i limiti della letteratura meridionalistica, ma un po' per la commistione di elementi italiani e siciliani anche arcaici che compongono la lingua dell'opera, un po' per una dichiarata diffidenza verso i 'poco raccomandabili' dialetti meridionali, decide di far accompagnare il testo da un *Glossario* dei termini dialettali.¹ D'Arrigo viene a sapere dell'operazione a cose fatte e si infuria con la redazione del *Menabò*. Insiste con Vittorini perché il glossario venga eliminato o almeno sia reso noto che l'autore disapprova tale intervento. Nelle lettere che D'Arrigo scrive negli stessi giorni all'amico Cesare Zipelli il fatto viene descritto con stizzita precisione; l'amarezza dell'autore per quello che sente come un tradimento trapela ad ogni frase.²

Un ricordo dello stesso episodio ci viene lasciato da Andrea Camilleri:

Con me [D'Arrigo] ebbe un litigio favoloso, perché quando lui pubblicò *I fatti della fera*³ [...] Vittorini gli disse 'Fammi un glossario'. Dire a Stefano 'Fammi un glossario' era come dirgli 'tua madre è una losca buttana dei porci porti genovesi', reagì allo stesso modo. E quindi quando vide che io in *Un filo di fumo*, cedendo alle pressioni di Garzanti, avevo messo il glossario, mi disse: 'U glossario ci mittisti?' Basta, finito. A momenti si rompeva un'amicizia bellissima.⁴

L'anno in cui Garzanti pubblica *Un filo di fumo* di Camilleri è il 1980: sono passati circa vent'anni, dunque, dal 'casobello' provocato da Vittorini sul *Menabò*. Pure a distanza di tanto tempo D'Arrigo sembra non aver perdonato gli artefici di quello sgarbo, tanto è rimasta coerente la sua visione del romanzo e del meccanismo linguistico che lo sostiene. L'episodio del litigio con Vittorini, da sempre messo in risalto dalla critica, conta infatti non tanto come elemento aneddótico, ma come una vera e propria dichiarazione di poetica da parte dell'autore dell'*Horcynus*. In mancanza di scritti teorici, l'ira di D'Arrigo nei confronti della redazione del *Menabò* ci appare come la più sintetica dichiarazione di quale fosse il pensiero sotteso alla creazione dell'impasto linguistico del romanzo.

Spiegare il significato dei neologismi o dei termini dialettali equivaleva, per D'Arrigo, a vanificare il suo costante, minuzioso sforzo di stabilire un contatto privilegiato col lettore. Con l'aggiunta del glossario, non soltanto l'opera scadeva al livello di mera narrazione dialettale, ma risultava irrimediabilmente danneggiato il rapporto che doveva instaurarsi tra l'opera e i suoi lettori, come confermano le parole di Giuseppe Pontiggia, curatore editoriale del romanzo per Mondadori:

Il testo costruisce il suo lessico attraverso la narrazione. Un glossario sarebbe stata un'irruzione tecnicistica dentro un corso continuo narrativo che rendeva trasparenti anche i significati delle parole apparentemente più impervie.⁵

D'Arrigo era convinto dell'autosufficienza di un'invenzione che si fa intendere senza vocabolario, che addomestica lentamente il lettore, trascinandolo all'interno della materia narrata: è il romanzo stesso che insegna al lettore la lingua in cui è scritto, svelandosi poco a poco. Il riferimento ai significati 'trasparenti' delle parole, tuttavia, lascia in parte perplessi. In che modo agisce, concretamente, la costruzione del lessico cui accenna Pontiggia? A prescindere dal giudizio estetico che se ne può dare, *Horcynus Orca* si presenta come un *monstrum* linguistico, una lettura faticosa che pretende lettori incollati alla pagina, alla singola parola, dall'inizio alla fine; e mai come in questo libro la fine ci mette tanto ad arrivare. Ci si imbatte in composti, calchi, termini tecnici, parole dialettali e straniere, invenzioni e storpiature linguistiche d'ogni genere. Il termine inizialmente incomprensibile risponde però a un intento di esattezza, di puntualità, e il lettore viene sempre indirettamente portato a decifrare da solo i significati delle parole 'impervie'. La lingua del romanzo si regge su un elaborato sistema di glosse interne, più o meno esplicite, che lentamente ne chiariscono il significato: un graduale processo di avvicinamento al lettore, che mira a una rimotivazione condivisa del linguaggio.

Lo svolgimento di tale processo è l'oggetto di questo lavoro, che si sofferma in particolare l'uso delle paretimologie: alla base dei vari tipi di trasformazioni subite dalle parole nel romanzo si scorge infatti, come una matrice comune, la tendenza popolare, intuitiva, a rimotivare i termini sulla base di semplici

somiglianze, assonanze, derivazioni presunte. A differenze delle etimologie vere e proprie, le paretimologie dell'*Horcynus* non si preoccupano di restituire alle parole il loro significato 'vero', originario, ma le rendono espressive sfruttando le reti di senso che queste trascinano, inclusi nessi puramente soggettivi e arbitrari. In questo senso la lingua del romanzo appare metamorfica:⁶ nessuna parola, nessuna espressione è fissata a un significato stabilito a priori, ma si forma col procedere della narrazione, adattandosi ai movimenti della storia.

La parola nel romanzo: tecniche di grammaticalizzazione

L'accusa di oscurità – e di oscurità volontaria – è stata comunque mossa a D'Arrigo. Il frequente ricorso a ripetizioni, precisazioni, incisi, ampliamenti sintattici, testimonia lo sforzo ininterrotto di centrare il significato di ogni singola parola, ma ottiene spesso l'effetto di torcere la scrittura fino all'illeggibilità. Analizzando la prosa di Gadda, Gian Carlo Roscioni mostra come il proliferare di note e glosse derivi da una sorta di tendenza a giustificarsi continuamente col lettore per il timore di non essere compreso:⁷ osservazioni analoghe si potrebbero fare per D'Arrigo, per i suoi continui 'cioè a dire' e 'ovverossia'. È il bisogno di 'dare spiegazioni' che spinge D'Arrigo a chiamare i pescatori 'pellisquadre', nonostante il termine insolito possa inizialmente far pensare a un gusto ermetico della parola ricercata. Il fine è piuttosto quello di porre in primo piano l'elemento caratterizzante di essi, che non è il fatto di vivere di pesca, bensì quello di avere la pelle dura come quella dello 'squadro', lo squalo: 'Pelli, insomma, come la cartavetrata, ma più che pelli, caratteri'.⁸ Scrivere 'pescatore' sarebbe senza dubbio più immediatamente comprensibile, ma si tratterebbe di un'approssimazione, una detrazione di senso. La potenzialità conoscitiva del linguaggio agisce qui come una lente deformante, che spingendo l'occhio a ingigantire un particolare piuttosto che un altro smuove significati nuovi, o solo, fino a quel momento, latenti. Allo stesso intento di precisare si possono ricondurre le progressive involuzioni sintattiche che nel passaggio da *I fatti della fera* a *Horcynus Orca* fanno esorbitare le frasi e le dimensioni del romanzo. Un concetto che nelle prime stesure viene espresso in due righe ne richiede venti nella versione definitiva, ma se da un lato questo eccesso di zelo disorienta il lettore, dall'altro dà il tempo di stabilire con lui una chiave di interpretazione condivisa.⁹

Nell'esempio del 'pellesquadra' osserviamo il primo e più elementare degli espedienti di cui D'Arrigo si serve per rendere il termine nuovo comprensibile al lettore: una nuda spiegazione, collocata in un dialogo in cui i parlanti faticano ad intendersi. Lo stesso meccanismo si ritrova nel dibattito tra il signor Cama e i pellisquadre sull'uso del termine 'delfino' al posto di 'fera' (*HO*, 224.). Più spesso il termine sconosciuto viene chiarito dal co-testo, facendosi accompagnare, almeno

nella sua prima occorrenza, da un sinonimo. I termini tecnici o di origine straniera vengono invece integrati nella pagina attraverso l'uso di una scrittura fonetica o semifonetica ('ferribò', 'scioffèrè', 'baksaidè', rispettivamente in *HO* 12, 191, 1017 *et passim*), senza ricorrere a corsivi, virgolette, né a nessun altro elemento grafico che ne marchi lo scarto: gran parte del lavoro di correzione di D'Arrigo fu finalizzato in effetti all'armonizzazione formale della pagina, nell'intento di dare vita a una lingua che, pur nascendo dalla commistione di materiali eterogenei, costituisse nel suo insieme una materia fluida e il più possibile compatta.¹⁰ Il lettore viene così lentamente portato a familiarizzare con la strana lingua del romanzo, che l'autore ha cura di non dare mai per scontata, soprattutto nelle sue formazioni più inconsuete. D'Arrigo appare pienamente consapevole della gradualità necessaria in questo processo: interrogato da uno dei suoi critici sul significato di un neologismo, avverte in una breve frase tra parentesi come il senso delle parole venga di solito chiarito durante la loro prima occorrenza nel testo:

In qualche luogo dell'*Horcynus*, il primo luogo, di solito, quello dove appare per la prima volta il neologismo, questo come ogni altro, io sicuramente ne dò, più o meno, più meno che più, credo, lo stesso significato.¹¹

Gianfranco Contini notava come l'invenzione linguistica di *Horcynus Orca* tenda a 'grammaticalizzarsi assai presto',¹² volendo con ciò rimarcare un punto debole della scrittura di D'Arrigo – a fronte, ad esempio, dell'inesauribile inventività gaddiana. Il meccanismo di grammaticalizzazione, tuttavia, è parte integrante del rapporto che l'autore instaura col lettore, nei termini di un dialogo in cui all'interlocutore viene chiesto di 'accettare' l'innovazione linguistica.¹³ Grammaticalizzare le nuove forme permette al lettore di riconoscerle e comprenderle anche all'interno di un contesto variato: col procedere del romanzo i neologismi non sorprendono più, ma è proprio questa prevedibilità del meccanismo a sancire le regole del dialogo. L'intento di D'Arrigo, infatti, non sembra tanto quello di innovare o ampliare il vocabolario italiano, quanto quello di concordare col lettore determinate tecniche di creazione linguistica, per disporre di un vocabolario potenzialmente infinito.

Paretimologia come rimotivazione

Tra le figure che più esplicitamente mostrano il percorso di questa ricostruzione del senso ha un posto di rilievo la paretimologia. La paretimologia, o etimologia popolare, è un fenomeno largamente presente nella formazione dei neologismi, e rientra nel novero dei meccanismi associativi che presiedono al rinnovamento linguistico e alla rimotivazione di termini il cui significato sia diventato oscuro, opaco, per i parlanti. Come l'etimologia, nasce nella sua forma più antica da una

‘tendenza interpretativa’ insita nella capacità espressiva di ciascun individuo, e si esercita nei confronti di parole straniere, arcaiche, tecniche o comunque a vario titolo incomprensibili al parlante.¹⁴

Numerosi esempi di paretimologie, più o meno volontarie, compaiono negli scritti di Varrone, di Agostino, di Isidoro di Siviglia. Celebre è il gioco paretimologico che secondo Rabelais sarebbe all’origine del nome di Parigi, nato dal grido dei cittadini sotto un diluvio di urina (‘Par sainte Mamyne, nous son baignez *par rys!*’¹⁵). La paretimologia è uno degli espedienti comici più amati da Giuseppe Gioachino Belli, infaticabile nel registrare come il latino ecclesiastico sia diventato, in bocca ai popolani del suo tempo, una nenia senza senso, o con un senso ricostruito del tutto a caso: così il ‘requiescat in pace’ della liturgia si trasforma in un tragicomico ‘requieschiatt’ in pasce’.¹⁶ L’ironia ‘colta’ nei confronti della religiosità popolare punteggia anche le pagine dei romanzi di Luigi Meneghello, il più noto dei quali – *Libera nos a malo* – reca già nel titolo un’etimologia popolare che trasforma l’ablativo latino di ‘male’ in ‘Malo’, il nome del paese in cui è ambientata la vicenda.

Gli studiosi concordano nel ritenere la paretimologia uno dei principali fattori del rinnovamento linguistico: nel meccanismo associativo che porta alla nascita della nuova parola si esprimerebbe al massimo la creatività del linguaggio umano, spinto dal bisogno di restituire ‘trasparenza’ a parole logorate dall’uso, ed è dunque comprensibile che tale meccanismo venga volentieri adottato da scrittori e poeti che sperimentano nuove soluzioni linguistiche soprattutto sul piano lessicale. Nei casi citati la tensione interpretativa che sta alla base dell’etimologia popolare risulta comunque stemperata da un intento ludico, che intende mettere alla berlina i comportamenti inutilmente pomposi, dare realismo alla narrazione – o anche, semplicemente, far ridere il lettore.

Anche D’Arrigo si serve della paretimologia da una prospettiva colta: a differenza di quanto accade in Belli o Meneghello, tuttavia, le sue intenzioni non sembrano interamente riconducibili ad un atteggiamento ludico o parodico. Prendiamo a titolo di esempio la scena in cui Caitanello Cambria descrive al figlio tornato dalla guerra la scena orrenda da lui scoperta in una radura: intorno a un tavolo su cui troneggia la testa semiputrefatta di una fera – cioè di un delfino –, siedono i cadaveri di alcuni soldati, fulminati da un aereo militare durante un pranzo.

E il senso di questa visione era forse difficile da leggere agli occhi di un cariddoto, anche se si trattava di un cariddoto analfabeta come lui? [...] Eh, non era questo forse il senso di quella visione mortifera, ovverossia a morti e fera? (*HO*, 556-57)

Una parola priva di senso, in *Horcynus Orca*, non può stare. E ‘mortifera’ è forse termine troppo colto per comparire sulle labbra ‘di un cariddoto analfabeta’

senza deviare dal suo valore originario: Caitanello la investe infatti di un senso nuovo, e per lui ben chiaro, giustificato da un'etimologia errata ma icastica: la visione mortifera non è 'portatrice di morte', ma più semplicemente composta da morti e da una fera.

Paretimologie esplicite di questo tipo compaiono frequentemente nel testo: per D'Arrigo si tratta di un meccanismo naturale che qualunque parlante, colto o incolto, può mettere in atto di fronte all'assurdo, all'inspiegabile. Con la stessa naturalezza, in un altro passo del romanzo, la sorella di Sasà Liconti si spiega il nome dei Mandarinini della Cina col fatto che 'se sono dei ricconi, lo devono alle proprietà di giardini di mandarini' (*HO*, 68). Anche i nomi propri hanno le loro ragioni (par)etimologiche: così una delle contrabbandiere che si buscano da vivere traghettando il sale dalla Sicilia alla Calabria rievoca uno dei suoi amanti:

un famoso femminaro, uno, fatevi conto, come quell'attore là, quello con le basette a punta, quello che si chiamava Rodolfo e gli misero l'intesa di Valentino per dire la valentia che ci metteva nel servizietto... (*HO*, 49)

Quest'ultimo esempio permette anche di notare come le paretimologie contribuiscano attivamente all'arricchimento del vocabolario romanzesco: subito alla pagina successiva ritroviamo il 'valentino' impiegato col nuovo significato, nel paragone che assimila i traghetti dello Stretto agli amanti delle femminote contrabbandiere: 'Ognuna di noi s'impurparlò con quei valentini di legno e lamiere, con la spuma fresca di fuori e gli stantuffi calorosi di dentro' (*HO*, 50). I nomi dei luoghi, secondo la stessa logica, si rivestono dei significati che i pescatori danno loro in maniera del tutto arbitraria, puramente associativa: il Monte dell'Antinammare che sovrasta lo Stretto di Messina, nome la cui origine etimologica si perde nella notte dei tempi, è per gli abitanti di Cariddi una 'antenna sul mare' (*HO*, 499), spiegazione anacronistica eppure adeguata a descriverne l'aspetto che sembra protendersi fuori dall'isola.

Ma alla paretimologia può essere affidato anche il compito di esprimere disperazione e smarrimento. In una parola senza senso si rapprende la paura delle donne di Cariddi che leggono nell'arrivo dell'orca marina un presagio di carestia, paura tanto più intensa quanto più povera di parole per raccontarla, e per questo trasformata in motore creativo del linguaggio:

Misdea, misdea: da tutto il bordomare, dalla riva, la vita dei mari è solo rovina e rovina, è quella sola, sterminata misdea. Per le marine si vedono file nere di femmine con le mani nei capelli che si gettano il tribolo come fossero diventate le statue dei loro dolori, con quella sola parola in bocca: misdea, che è tutto quello che restò di misericordia, dea, e la dea, figurarsi che dea, era lei, la Morte in terra, Nasomangiato, tutto quello che restò, che resta sulle labbra quando, smangiata dal bisogno di dirla quanto più in fretta possibile, passò a significare sterminio massimo di cristiani o di cose,

proprio quello, cioè a dire, per cui nello stesso istante la barbara dea veniva supplicata di avere all'istante misericordia. (*HO*, 619)

Che cosa significhi realmente questa parola, 'misdea', per D'Arrigo e il suo lettore non ha molta importanza. All'interno di *Horcynus Orca* 'misdea' è un'invocazione pronunciata in fretta e rivolta a una qualche divinità che continua, insensibile, a seminare distruzione. Che derivi in realtà dal nome proprio di un soldato che, in preda a un attacco epilettico, fece strage dei suoi commilitoni, è fatto qui del tutto irrilevante, dal momento che se ne è persa la memoria:¹⁷ si sa ancora cosa significhi, 'sterminio massimo di cristiani e di cose', ma per le donne di Cariddi, e per i lettori di D'Arrigo con loro, è più sensato spiegarsela come una crasi tra due parole note, misericordia e dea. Ecco che il significato diventa, come affermava Pontiggia, 'trasparente', e apre la strada a tutta una serie di possibili nuove creazioni linguistiche: da 'misdea' si svilupperà fatalmente un nuovo termine, 'misdeatrice'.¹⁸

Nelle soluzioni adottate da D'Arrigo sembra permanere insomma una traccia ancora viva del meccanismo originario, un residuo della tendenza interpretativa cui si è fatto cenno a proposito dei tentativi antichi di etimologia. Anche nei fraintendimenti più clamorosi la presa di distanza da parte dell'autore è minima, e non arriva mai ad un atteggiamento di irrisione nei confronti dei personaggi – nel caso citato dell'Antinnammare, ad esempio, la paretimologia viene espressa dalla voce del narratore, che qui si fonde dunque pienamente con il punto di vista dei pescatori. Il riso che può accendersi nel lettore è sopraffatto dalla comprensione di un sentimento angoscioso, un senso di inquietudine di fronte all'incomprensibilità del reale. Si apre l'abisso della domanda sul senso delle parole e delle cose, e lo straniamento che ne deriva non è per D'Arrigo prerogativa di chi si interroga filosoficamente su tali questioni, ma esperienza quotidiana dell'uomo colto come dell'analfabeta. Gli esempi presentati nascono per lo più da un sentimento di confusione, di dolore: che senso può avere, per un pacifico pescatore cariddoto, lo scempio di corpi fulminati dall'alto, da un aereo da guerra che non si sa neanche bene cosa sia o come funzioni? O per le donne assiegate sulla marina la vista dello sconquasso provocato dal passaggio dell'orca, estremo 'effetto della guerra'? L'ansia di queste domande si va a richiudere nelle parole, nei termini assurdi della modernità, nelle novità che portano dentro di sé un mondo di cui i protagonisti del romanzo non riescono a darsi ragione. Il delirio etimologico e paretimologico dei personaggi smaschera il bisogno umano di restituire un barlume di significato a una realtà palesemente priva di senso, per questo la paretimologia diventa una sorta di trasposizione linguistica di tutto il percorso tematico che si compie nell'opera: il viaggio verso un passato irricognoscibile, alla ricerca di una 'radice' che non si trova o non è mai esistita, e che solo trasformandosi, fraintendendo se stessa, risulta capace di interpretare la realtà.

Paretimogia come sovrapposizione di significati

In una delle primissime recensioni al romanzo, Alfredo Giuliani definitiva *Horcynus Orca* un' 'epopea dell'etimologia', suggerendo tale meccanismo linguistico come possibile chiave interpretativa.¹⁹ L'intento di svelare le radici – vere o presunte – delle parole si esprime infatti non solo nelle paretimologie, ma anche nell'uso arcaizzante dei verbi, nel ricorso frequente al poliptoto e ai bisticci di parole tra termini che solo apparentemente condividono la stessa origine – come 'trono e rintrono' (*HO*, 8) o l'accostamento tra 'mare' e 'maru', dialettale per 'amaro' (*HO*, 35). D'Arrigo sembra voler azionare nella mente del suo lettore lo stesso meccanismo di rimotivazione che mettono in atto i personaggi del romanzo, in modo non necessariamente rispondente alle ragioni storiche della lingua. Il lettore è portato a registrare automaticamente assonanze, similarità, sovrapposizioni di senso che provocano un affastellarsi spontaneo di immagini, *prima ancora* di aver esattamente compreso il significato delle singole parole che si trova davanti. Il meccanismo paretimologico resta in questi casi implicito, non mostra il ragionamento che lo aziona come nei casi di 'mortifera' e 'misdea'.

Un minuzioso articolo del linguista siciliano Salvatore Trovato tenta di riportare ordine nel guazzabuglio etimologico del romanzo, riconducendo le parole più controverse – variamente interpretate dei lettori dell'*Horcynus*²⁰ – alla loro più antica base lessicale, molto spesso legata al dialetto.²¹ È il caso delle 'case alla calcarara' che 'Ndrja osserva nel Paese delle Femmine (*HO*, 143): contrariamente all'apparenza, l'espressione non ha nulla a che vedere col termine 'calcare', ma deriverebbe dal siciliano *â carcarara*, ovvero 'in maniera dozzinale'. Il termine 'scardellino', con cui D'Arrigo descrive persone dall'aspetto assai esile, è da ricondurre al siciliano *scarda*, scheggia; così come 'incunaglia' a *ngunagghja*, inguine. Molto più problematica l'etimologia dell'aggettivo 'tangeloso', indicante una sostanza delicata e fragile, da alcuni ricondotto al latino *tangere* o al tangelo, agrume simile a un piccolo pompelmo: Trovato ritiene invece che la vera radice del siciliano *tangilusu* (da cui *tangeloso* deriva) sia da rintracciare nell'antico francese *danger/eus* – 'difficile dans la nourriture'.

Parole di questo genere meritano tuttavia di venire osservate anche nelle loro interazioni col complesso meccanismo del romanzo: estratte dal sottovuoto dell'analisi scientifica e nuovamente calate nel contesto in cui l'autore le ha poste, diventano infatti punti di intersezione tra un numero molto più ampio di significati possibili, mobili. È come se D'Arrigo stesso suggerisse, 'avallasse', l'errore interpretativo: le 'case alla calcarara' sono sì costruite maldestramente ('alla sinfasò', si aggiunge infatti subito dopo), ma sono *anche* case bianche, polverose, scavate rozzamente nella roccia, 'case di calce e di malta, di massi, mattoni e sabbia' (*HO*, 143). Il fatto che il lettore sia portato, attraverso un'involontaria paretimologia, a immaginare case bianche, calcaree, non contraddice il significato

primo del termine, anzi vi aggiunge un ulteriore riflesso di significato. La collisione tra il sostrato siciliano messo in luce da Trovato e l' 'errore' associativo che il lettore italiano è portato a fare (calcarara < calcare) è proprio ciò a cui D'Arrigo mira per costruire una lingua che non è né italiano né siciliano, ma che vive delle risonanze di entrambe. A riprova della coesistenza dei due significati si può fornire il momento dell'entrata in scena di Ciccina Circé, che segue di pochi minuti (ma di circa duecento pagine) l'episodio appena descritto. Lo scenario è ancora lo stesso, il paese delle Femmine, che adesso D'Arrigo definisce 'quell'abitato incalcarato' (HO, 323), sostituendo con un parasinteto l' 'abitato di calcare' che compariva nella stesura del *Menabò*.²² Si tratta, appunto, sempre delle stesse case, che l'autore intende dunque caratterizzare anche come specie di concrezioni calcaree.

Considerazioni analoghe possono essere fatte per lo 'scardellino' con cui vengono definiti personaggi dall'aspetto particolarmente minuto, tra cui la moglie di Armandino Raciti ('uno scardellino di femminella', HO, 1230). Un lettore italiano, che ha poca familiarità con la *scarde* del dialetto, tende ovviamente ad associare il termine al più comune *cardellino*: paragone in fondo perfettamente adeguato alla minuscola ma scaltra donna, capace da sola di progettare e costruire una palamitara enormemente più grande di lei. Il termine *scarda* – scheggia, pezzetto – è noto nell'Italia Meridionale anche al di fuori della Sicilia, ma difficilmente un lettore centro-settentrionale ne è a conoscenza; Vittorini l'aveva ritenuta infatti parola da spiegare nel glossario. Ma per D'Arrigo lo *scardellino* deve arrivare a spiegarsi da solo e in questo senso il rifiuto di fornire una risposta univoca tramite il glossario non va interpretato secondo una chiave ermetica di complicazione, ma piuttosto come una libertà accordata al lettore di partecipare alla costruzione del senso. Forzando un po' il paragone: nei confronti del dialetto e delle parole a vario titolo incomprensibili di *Horcynus Orca* il lettore si trova nella stessa condizione di Caitanello verso l'italiano forbito, e l'autore riconosce all'uno e all'altro pari diritti, privilegiando nella scelta dei termini quelli che possono evocare associazioni spontanee all'orecchio di entrambi. Il caso più interessante è forse quello di 'tangeloso' (HO, 19 *et passim*): la complessa etimologia messa in luce da Trovato suggerisce effettivamente di escludere qualsiasi legame con il *tangelo*, ma il testo sembra spingere il lettore proprio verso l'etimologia 'intuitiva' proposta dai primi lettori (si veda ad esempio Lanuzza: 'che si fa 'tangere'(?). Aggettivo derivato da *Tangelo*, della famiglia degli agrumi, molto simile al pompelmo²³). Si è detto che è generalmente alla prima occorrenza del termine che D'Arrigo costruisce il contesto in base al quale il lettore può interpretare la parola impervia – il passo del romanzo in cui il termine appare per la prima volta merita dunque un'analisi più ravvicinata. Ad essere definita 'tangelosa' è Cata, la bellissima femminota che 'Ndrja incontra lungo una spiaggia calabrese (HO, 14.), perfetta e delicata nell'aspetto quanto 'straviata' di mente, assente come una figura spettrale, inquietante. La scena dell'incontro si svolge proprio in un'aranciara, in

un agrumeto. Cata viene descritta ‘come qualcosa di intoccabile dietro a un vetro, in un’aria tutta tangelosa’ (*HO*, 19), e subito dopo il narratore ce la mostra mentre viene imboccata da una femminota più anziana, che pazientemente sbuccia per lei un bergamotto, lo apre e glielo mette in bocca a spicchi (‘L’aria di lassotto si spiritò di odore di bergamotto’, *HO*, 19-20). Il termine riappare frequentemente nel romanzo e il lettore non fatica a comprenderne il significato – delicato, fragile. Che nella sua mente questa fragilità abbia l’aspetto della polpa di un frutto ravvolta in una membrana sottile (si pensi anche a quali saranno gli elementi caratterizzati da questo aggettivo: il cervello del delfino, lo stomaco delicato di un bambino, il cuore) potrà non essere giustificato dalla storia della lingua, ma è difficile non notare come che dal punto di vista narrativo implichi un potenziamento del senso. L’intersezione tra immagini diverse, in questo e nei casi citati in precedenza, non conduce a un fraintendimento, ma arricchisce di concretezza le parole, permettendo il dispiegamento della polisemia in esse nascosta.

È fondamentale tenere presente che il romanzo di D’Arrigo, impresa ambiziosissima fin dal concepimento, si rivolge, pur traendo gran parte della sua inventiva dal bacino del dialetto, a un pubblico italiano, e forse idealmente ancora più ampio. Una volta accertato che l’uso di dialettismi, neologismi e termini tecnici non mira a sconcertare il lettore con scarti impreveduti dalla lingua standard – D’Arrigo ha del resto sempre dichiarato la sua totale estraneità alla nozione di ‘sperimentalismo’ e alle poetiche d’avanguardia –, resta da capire in che modo dunque la scelta di questa molteplicità di codici possa essere giustificata e resa comprensibile al lettore. Le ricerche di Rainier Grutman, probabilmente tra le più interessanti degli ultimi anni nel campo dell’eterolinguismo, mettono in luce come tale scelta autoriale implichi la presupposizione nel lettore di determinati ‘linguistic skills’ (e dei loro limiti) e dunque l’uso di tecniche che permettano il mantenimento un equilibrio tra l’elaborazione stilistica dell’autore e la possibilità di comprensione del lettore:

Intratextual glossing and the creation of intertextual echoes and metalinguistic effects – all of which always involve a careful balancing of the author’s quest for textual sophistication and what s/he perceives to be the linguistic skills of his/her prospective public – do not exhaust the range of possible functions of multilingualism and text-internal translation.²⁴

A questi si aggiunge la creazione di ‘interlingual misunderstanding and mistranslations’, effetti che, come si è potuto osservare in questi passi di *Horcynus Orca*, non limitano la propria funzione alla creazione di effetti comici. D’Arrigo lavora sui dettagli per mantenere l’equilibrio delle diverse componenti linguistiche, e in questo continuo fluttuare di significati tra autore e lettore nessuna parola resta fissa nel proprio senso originario, ma come obbedendo alle trasformazioni della realtà si trasforma essa stessa, si accorda al movimento.

Dalla scrittura alla storia: l'impossibilità del ritorno

Possiamo infine chiederci quale sia il retroterra letterario da cui D'Arrigo trae ispirazione: la 'ricca esperienza di cultura' che Vittorini vedeva alla base dell'*Horcynus* implica da un lato un dialogo ininterrotto con la tradizione italiana, quella comico-realistica in primo luogo – già Baldelli notava come l'interesse di D'Arrigo per le neoformazioni abbia illustri precedenti nella tradizione italiana –, ma si richiama anche a modelli stranieri, cui D'Arrigo si avvicina attraverso percorsi ancora non del tutto esplorati. Sappiamo che negli anni della seconda guerra mondiale D'Arrigo viene in contatto con alcuni esponenti dell'ermetismo (Gatto e De Libero, ma anche Quasimodo, che gli dedicherà molto spazio nella sua antologia di poeti italiani del dopoguerra); un interesse che lascia tracce evidenti nella sua opera d'esordio, la raccolta poetica *Codice siciliano* (Scheiwiller 1956). Negli anni Trenta del Novecento gli ermetici sono tra i principali innovatori del linguaggio lirico italiano, anche grazie alle traduzioni di poeti stranieri che contribuiscono a diffondere in patria: spicca tra essi il caso di Friedrich Hölderlin, uno dei massimi lirici del Romanticismo tedesco, letto in Italia secondo una chiave critica che già lo considera il primo dei moderni.²⁵ Proprio a Hölderlin, nel 1942, D'Arrigo aveva dedicato la sua tesi di laurea. Una scelta insolita – considerando soprattutto il momento storico –, le cui ragioni meriterebbero di essere approfondite.²⁶ Dopo l'esperienza di *Codice Siciliano* D'Arrigo abbandona la poesia, distanziandosi in pari tempo anche dalla tradizione ermetica; nella laconica nota biografica che invia a Vittorini in vista della pubblicazione del *Menabò*, tuttavia, ritiene di dover menzionare lo studio giovanile di Hölderlin, il che lascia presumere un perdurante interesse di D'Arrigo per il poeta svevo. Certo è che sulla 'scrittura etimologica' di Hölderlin, sulla sua peculiare tecnica di traduzione dal greco, molto si è scritto, e non è improbabile che D'Arrigo ne fosse a conoscenza dai suoi studi.²⁷ Non solo: la diffusione massiccia di Hölderlin si compie in Italia anche in seguito alla lezione su *Hölderlin e l'essenza della poesia*, tenuta a Roma da Martin Heidegger nel 1936: l'Hölderlin che si legge in questi anni, dunque, è già in parte filtrato dalla lettura heideggeriana, che sappiamo svilupparsi in larga parte proprio attraverso un uso etimologico del linguaggio.

Può darsi che la scrittura etimologizzante di D'Arrigo, scelta tecnica prima di tutto, risenta dello spirito dei tempi, della moda, di un comune sentire del momento. Scandagliare le parole per andare più vicino alle cose, forzarle perfino, trasformarle, sfregarle, pur di spingerle a rivelare il 'vero' – sembra essere un sentimento condiviso negli anni in cui D'Arrigo si avvicina alla scrittura. Ma l'etimologia darrighiana che si volge in paretimologia sembra voler allo stesso tempo irridere l'illusione che sia davvero possibile tornare a un'origine. Quanto più si scava alla ricerca di un senso primo, incorrotto, tanto più si costretti a prendere coscienza della cambiamento, della trasformazione ininterrotta che sposta ogni

significato verso un punto più lontano. Non è una resa al non senso, ma la radice stessa dell'invenzione letteraria – come suggerisce Mario Wandruszka in un saggio che uscirà a pochi anni di distanza da *Horcynus Orca*:

Le nostre lingue vivono seguendo la direzione opposta. Vivono proprio grazie al fatto che *possiamo dimenticare* i significati originari, anteriori, e dare alle nostre parole significati sempre nuovi, che oscurano e cancellano quelli antichi.²⁸

Le etimologie intenzionalmente distorte dell'*Horcynus* – ed è lo stesso viaggio che compie 'Ndrja Cambria, il 'moderno Ulisse' protagonista del romanzo – vanno alla ricerca dell'elemento arcaico, scavano in un passato di cui si è perduta la memoria nel tentativo di restituire valore a un presente privo di senso, e scoprono che l'unica possibilità di rendere nuovamente produttiva, trasparente, la lingua è nascosto nella ricostruzione errata: 'mortifera', 'misdea'. La parola va all'origine, come in Hölderlin, ma proprio nel ricongiungersi ad essa si scopre trasformata, irricognoscibile, *para-etimologica* più che etimologica.

Note

* Una versione più breve di questo lavoro è stata presentata nel gennaio 2011 all'Università di Leeds in occasione della giornata di studi *New Approaches to Italian Multilingual Fiction*. Oltre a Gigliola Sulis, organizzatrice dell'incontro, desidero ringraziare Daniela La Penna (Reading) e la prof. Serenella Baggio (Trento) per i suggerimenti che mi hanno fornito durante la ricerca.

¹ Si veda il 'Glossario (a cura della redazione)' e la 'Notizia su Stefano D'Arrigo', *Il Menabò*, 3 (1960), 109-12.

² Le lettere di D'Arrigo a Zipelli, scritte nell'arco di oltre quarant'anni e ricchissime di informazioni relative alla stesura di *Horcynus Orca*, sono consultabili presso l'Archivio Novecento dell'Università La Sapienza di Roma. Alcuni passi significativi del carteggio sono riportati nel saggio di Andrea Cedola, *I fatti della fera* nelle lettere di D'Arrigo a un amico', in Stefano D'Arrigo, *I fatti della fera* (Milano: Rizzoli, 2000), pp. xxxvii-xlv.

³ *I fatti della fera* era il titolo provvisorio del romanzo, che fu cambiato poi in *Horcynus Orca*. I due capitoli del *Menabò* a cui Camilleri fa riferimento nell'intervista, tuttavia, recavano un titolo ancora precedente, *I giorni della fera*.

⁴ 'Parla Andrea Camilleri', intervista a cura di Roberto Anselmi e Cristoforo Spinella, *Tempo presente*, 325-30 (2008), 18-39 (p. 21).

⁵ Cristiana De Santis, 'Intervista a Giuseppe Pontiggia', in *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, a cura di Francesca Gatta (Soveria Mannelli: Rubbettino, 2002), pp. 9-27 (p. 14).

⁶ 'La scrittura che innerva il romanzo è caratterizzata dalla presenza di parole caleidoscopiche che contengono l'impronta delle relazioni che la costituiscono semanticamente, o l'hanno ricreata; in alcuni casi, queste parole caleidoscopiche includono in sé il loro contrario, il polo antagonista della dialettica su cui è costruito il romanzo.' Cfr. Francesca Gatta, 'Semantica e sintassi dell'attribuzione in *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo', *Lingua e Stile*, XXVI (1991), 483-95 (p. 489).

⁷ Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita* (Torino: Einaudi, 1995), in particolare pp. 86-7.

⁸ Le citazioni da *Horcynus Orca* sono tratte dalla prima edizione del romanzo (Milano: Mondadori, 1975), d'ora in poi citato semplicemente *HO* (qui p. 299). Il romanzo è stato ristampato negli Oscar Mondadori nel 1982 e poi nel 1994. L'edizione più recente è quella uscita nel 2003 per Rizzoli e curata da Walter Pedullà.

⁹ A proposito di questo ampliarsi della sintassi si veda in particolare Francesca La Forgia, 'Note sull'espansione sintattica dalla *Fera a Horcynus Orca*', in *Il mare di sangue pestato*, cit., 159-73, dove il processo esaminato è veicolo di una dilatazione di tipo semantico.

¹⁰ Per sottolineare questa uniformità finale della lingua, Giancarlo Alfano (*Gli effetti della guerra: su 'Horcynus Orca' di Stefano D'Arrigo*, Roma: Sossella, 2000) parla infatti di 'monolinguisimo': qui come in altri punti, il saggio di Alfano segue linee interpretative in parte discordi dalla critica dominante, suggerendo una lettura dell'opera che lascia utilmente in secondo piano le dispute terminologiche su sperimentalismo e espressionismo.

¹¹ Claudio Marabini, *Lettura di D'Arrigo* (Milano: Mondadori, 1978), p. 22n.

¹² Gianfranco Contini, *Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei* (Firenze: Sansoni, 1978), p. 61.

¹³ Il processo per cui all'accettazione di un neologismo segue un meccanismo di grammaticalizzazione viene descritto da Benvenuto Terracini in *Lingua libera e libertà linguistica* (Torino: Einaudi, 1970), pp. 142-5, e muove da un'interpretazione della lingua, appunto, 'come dialogo'. La necessità di stabilire un vocabolario condiviso anche tra parlanti della stessa lingua porta Terracini, nei paragrafi conclusivi dello stesso saggio, a paragonare ogni scambio linguistico all'attività del traduttore, considerando come 'ciascuna forma, in ciascun individuo, ha un suo valore unico, distinto da quello di qualsiasi altro parlante, ma ad un tempo passibile di essere "tradotto" in un termine del linguaggio altrui' (p. 148).

¹⁴ Alcuni degli studi dedicati all'etimologia trattano diffusamente anche la questione delle paretimologie o etimologie popolari: si rimanda pertanto a Vittore Pisani, *Etimologia. Storia – questioni – metodo* (Brescia: Paideia, 1967), di cui in particolare il cap. VII, 'L'etimologia popolare (paretimologia) e fenomeni affini', pp. 147-60; A. Zamboni, *L'etimologia* (Bologna: Zanichelli, 1976), in particolare il cap. IV, 'L'etimologia popolare', pp. 101-11; e Max Pfister, *Il mestiere dell'etimologo* (Trieste: EUT, 2009). Utili indicazioni si possono dedurre inoltre dalla prefazione al volume di Rosalinda Bertolotti, *Saggio sulla etimologia popolare in latino e nelle lingue romanze* (Brescia: Paideia, 1958) e da Gian Luigi Beccaria, *Sicut erat: il latino di chi non lo sa* (Milano: Garzanti, 1999).

¹⁵ François Rabelais, *Gargantua e Pantagruale*, traduzione di Augusto Frassinetti (Milano: BUR, 2004), p. 98.

¹⁶ Giuseppe Gioachino Belli, *Tutti i sonetti romaneschi*, a cura di Marcello Teodonio (Roma: Newton&Compton, 1998), p. 88

¹⁷ Bruno Migliorini, *Dal nome proprio al nome comune. Ristampa fotostatica dell'edizione del 1927 con un supplemento* (Firenze: Olschki, 1968), p. lvi.

¹⁸ Baldelli rileva quattro occorrenze del termine 'misdeatrice' solo dopo il passo citato, notando che l'unica occorrenza che nei *Fatti della fera* lo precede viene poi sostituita da 'sdiregnatrici'. L'intento di D'Arrigo sembrerebbe dunque quello di 'concordare' col lettore una nuova accezione, lasciando poi alla parola il permesso di circolare liberamente nel romanzo. cfr. Ignazio Baldelli, 'Dalla *Fera* all'*Orca*', *Critica letteraria*, III, 7 (1975), 287-310; poi in Id., *Conti, glosse e riscritture dall'XI al XX secolo* (Napoli: Morano, 1988), pp. 267-95.

¹⁹ Alfredo Giuliani, 'Un poema in prosa', *L'illuminista*, 25/26 (2009), 454-6 (p. 455).

²⁰ L'articolo di Trovato nasce infatti in risposta a uno studio di Gualberto Alvino dal titolo 'Onomaturgia darrighiana', *Studi linguistici italiani*, XXII (1996), 74-88 e 235-69.

²¹ Salvatore C. Trovato, 'La formazione delle parole in *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo. Tra regionalità e creatività', *Quaderni di semantica*, I (2007), 41-88. Gli esempi citati compaiono rispettivamente alle pagine 47, 61, 45, 80-81. Il caso di 'tangeloso' era stato precedentemente analizzato in un articolo del 1996 ('Tangeloso', *Lingua nostra*, LVII/1 (1996), 11-13).

²² Per un'analisi delle trasformazioni che l'opera di D'Arrigo presenta nel passaggio dalla stesura del *Menabò* a quella definitiva si vedano i saggi di Ignazio Baldelli (cit., l'esempio qui riportato compare a p. 271, nota 5) e Siriana Sgavicchia ('Da *I fatti della fera a Horcynus Orca*', in Stefano D'Arrigo, *I fatti della fera*, cit., pp. xlvii-lx), che testimoniano – oltre agli ampliamenti sintattici e alle uniformazioni grafiche cui si è fatto cenno – anche il progressivo sforzo di D'Arrigo nel contenere l'elemento dialettale, che viene integrato sempre più profondamente nell'italiano.

²³ Stefano Lanuzza, *Scill'e Cariddi. Luoghi di 'Horcynus Orca'* (Acireale: Lunarionuovo 1985), p.120.

²⁴ Dirk Delabastita e Rainier Grutman, 'Fictional representations of multilingualism and translation', in *Fictionalizing Translation and Multilingualism, special issue of Linguistica Antverspiensia* (2005), 11-34 (p. 18). Per un approfondimento del concetto di eterolinguisimo e dei suoi impieghi letterari si veda anche Rainier Grutman, 'Les motivations de l'hétérolinguisme: réalisme, composition, esthétique', in *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, a cura di Furio Brugnolo e Vincenzo Orioles, 2 voll. (Roma: Il Calamo, 2002), II: *Plurilinguismo e letteratura*, pp. 329-49.

²⁵ Il recente saggio di Giovanna Cordibella, *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria* (Bologna: Il Mulino, 2009) ricostruisce con grande ricchezza di materiali il contesto della circolazione di Hölderlin nel paese dalla fine dell'Ottocento alla contemporaneità, suggerendo spunti per ulteriori approfondimenti in questo campo, soprattutto per quanto riguarda il panorama dell'Italia meridionale.

²⁶ Una prima perlustrazione dei legami tra la poesia di Hölderlin e quella di D'Arrigo è stata tuttavia intrapresa da Claudio Marabini (cit., in particolare pp. 112-13) e da Gualberto Alvino e Aldo Mastropasqua ('Le origini della poesia di Stefano D'Arrigo', *L'Illuminista*, 25/26 (2009), 103-15).

²⁷ Lo studio di riferimento è Rolf Zuberbühler, *Hölderlins Erneuerung der Sprache aus ihren etymologischen Ursprungen* (Berlin: Schmidt, 1969), ma negli anni universitari di D'Arrigo erano probabilmente già noti gli studi di Friedrich Beissner, che analizzavano anche le traduzioni dal greco. La questione della 'scrittura etimologica' di Hölderlin è stata ripresa in esame recentemente nelle ricerche di Antoine Berman, *La prova dell'estraneo: cultura e traduzione nella Germania romantica* (Macerata: Quodlibet, 1997) e *La traduzione e la lettera, o l'albergo nella lontananza* (Macerata: Quodlibet, 2003).

²⁸ Mario Wandruszka, *Die Mehrsprachigkeit des Menschen* (München: dtv, 1981), p. 214, mio corsivo ['Unsere Sprachen leben in der entgegengesetzten Richtung. Sie leben ja gerade dadurch, daß wir die ursprünglichen, die früheren Bedeutungen vergessen können, daß wir unseren Worten immer wieder neue Bedeutungen geben können, die die alten verdunkeln und auslöschen'].

Daria Biagi, Università di Trento, Italy (daria.biagi@lett.unitn.it)

Zeno's thingness: on fetishism and bodies in Svevo's *La coscienza di Zeno*

Paolo Bartoloni

Introduction

The immediate reference in the title of this essay on Svevo's modernist masterpiece *La coscienza di Zeno*,¹ 'Zeno's thingness', is, of course, to the inherent thing-like characteristic of the leading character, Zeno Cosini, whose very surname alludes to the inorganic world, to the sphere, that is, which seems to lack the specificity of a signifying construct and the self-reflexivity of humans.² In Italian 'una cosa' or 'un coso' refers to a generic entity without significance, usually – but not exclusively – an object. 'Una cosa' is a universal term to signify something that either does not have a proper word, or something for which the proper word has been momentarily forgotten: 'mi passi quella cosa per favore'; 'che bella cosa!'. 'Un coso' is understood as a disparaging term, indicating lack of character and passivity, which is not without analogies to the inanimate world. 'Cosa' and 'coso' are inextricably connected since they both indicate and are used to mark a separation between ontology and epistemology, or that which exists (ontology), and that which provides knowledge about existence (epistemology).³ While epistemology is preoccupied with knowing the object in relation to a subject, initiating therefore a process of understanding according to a series of parameters, be they philosophical or scientific, ontology is concerned with the nature and the essence of the origin, and life as such. In the history of Western philosophy epistemology seems to be the privileged category of analysis, especially if one accepts the philosophical positions of Nietzsche and Heidegger according to whom the grave fault of metaphysical thought is precisely that of having forgotten the essence of being by foregrounding epistemological imperatives based on the opposition between subject and object.⁴ The philosophical watershed represented by the philosophy of Descartes propelled to the centre of attention the *ego*, that is the human faculty to study the object of knowledge according to a rigorously scientific and rational approach. In so doing, philosophy from Descartes onwards placed a great emphasis on the subject and the methods it adopts to make sense of the world. This emphasis, some would claim, has inevitably pushed to the margins the suchness of the object, relegating it to a secondary level of inquiry. The result of the Cartesian turn is that ontology,

and therefore 'la cosa' (the thing) of life becomes blurred, and is either considered too vague and speculative in the realm of rational epistemology, or celebrated as the pinnacle of the sublime, the mysterious, and the magic in that of the arts and hermeneutics.

However, the mere fact of existing is not simply a negative tag characterizing a natural state of being as opposed to the active process of knowledge-making, which traditionally has been assigned to humans. The polarization of nature and culture is a strong Western opposition, which incidentally is also at the heart of Svevo's *La coscienza di Zeno*, especially when pairing the educated, knowledgeable, yet allegedly passive and inert Zeno (culture), and the strong, ignorant, and active Giovanni Malfenti (nature).⁵ But paradoxically, in Svevo the search for knowledge – 'la coscienza' of being a human in the midst of an ever more complicated and complex universe – is perceived as weakness in relation to the natural agonistic will to power. Therefore 'Coso' in Svevo may induce some to equate it with the meditating yet irresolute character so typical of modern anti-heroes; those characters who, according to Debenedetti, are destined to interrogate life since modernity is the very cipher of suspicion and skepticism.⁶ Assuming that this is correct, epistemology in *La coscienza* is then a curse that will eventually lead humans to annihilation and ruin, as alluded to in the last and ambiguous page of the novel.

But, of course, this is a facile opposition, hiding complex and intractable concerns in which the difference between ontology and epistemology becomes blurred and even confused. To complicate the matter further, the humans that decree the end of the world in *La coscienza* are more akin to active scientists than passive *flâneurs*. By the same token, the intense and obsessive questioning that characterizes Zeno – and that appears to also denaturize humans by turning them into quasi-robotic entities ('così') – leads him to reclaim the quintessential significance of natural life and evolution, 'la cosa'. It appears that Zeno is illustrating two diametrically opposed conditions simultaneously; on the one hand he is saying that thinking and knowledge weaken individuals by moving them away from a natural evolution - they generate 'ordigni', and these 'ordigni' are gradually separated from the body to the extent that the human body is forgotten, degenerating and becoming ill – and on the other he claims that these very humans plunged into thinking and knowledge will end up by regenerating life. If thinking and knowledge will destroy life through technologization, they will also save life.

The ambiguity, indeed the indistinction, between ontology and epistemology in *La coscienza* is further testified to by Zeno's apparent commercial success and finally achieved (or at least claimed) health at the end of the novel. But while Zeno might feel cured, deep down he knows that he inevitably and *naturally* belongs to that species which instead of evolving naturally transforms itself technologically through the aids of prosthetic gadgets and extensions. This, according to Zeno,

is the great illness of human beings; an illness that cannot be cured, and that gradually turns humans from natural beings into 'cose'; in other words, into semi-inorganic things, whose only hope is to arrive at communal suicide. It is at the indistinguishable threshold of ontology and epistemology, which is also the zone in between 'una cosa' (the undefined, the generic, the unimportant) e 'la cosa' (the prominent, the mystery, the secret, the sublime) that Svevo's narrative lingers. It is in this sense that thingness in the context of this essay also refers to 'la cosa', which, as opposed to 'una cosa', has far-reaching ontological implications; it is indeed the centre of a philosophical and literary debate that has preoccupied Western thought from its inception (Plato's archetypes) to the twentieth century (Lacan's notion of the real). While the surname Cosini is closer to the diminutive 'coso', and as such more akin to an indeterminate object – let us also remember that in *Senilità* Balli refers to his friend Emilio Brentani with the epithet 'quel coso lì'⁷—the very thingness of *La coscienza di Zeno* has strong psychoanalytic overtones, which are more akin to that compulsory drive marking the notion of 'la cosa or, in Lacanian terminology, 'das Ding'.

My intention in this essay is to argue that Svevo's *La coscienza di Zeno* is a book about thingness, and yet this thingness assumes different tonalities and meanings, which are at time compatible and at times divergent, structuring the whole book according to semantic levels that, although related, can also be read separately. The thing in Svevo's novel is of three kinds: 1) the female body; 2) Zeno's own body; 3) the body of language. These three things as object of desire (female body), of knowledge (Zeno's own body), and of indistinction (language as thing) criss-cross Svevo's novel and lend it its famous ambiguity and complexity. What I propose to do in this essay is twofold; first I wish to provide a definition of thingness as a way of establishing the theoretical framework, second I will employ this framework to read selected passages of Svevo's novel.

The thing

The thing invokes at one and the same time that which is eminently specific, 'the thing of thought' for instance, and that which is most indeterminate, 'a thing'.⁸ As we have seen, Svevo was fond of the term thing. Let us take a few samples from another of his writings, that wonderful short story full of things which goes by the title of 'Una burla riuscita': 'E il riso anch'esso è una cosa sana e non cattiva';⁹ 'Desiderava addirittura di baciare le cose di cui scriveva';¹⁰ 'Un romanzo ch'egli aveva pubblicato quarant'anni prima si sarebbe potuto considerare morto, se a questo mondo sapessero morire anche le cose che non furono mai vive.'¹¹

'Thing' is simultaneously a word that can evoke fullness and emptiness, presence and absence. It is at the same time a concept that has been often employed

to draw a separation between the human and the non-human, and people and animals. It is supposed that an animal's lack of the self-consciousness and subjectivity predicated on the production of discourse reduces it to the sphere of thingness. It follows, therefore, that 'thing' is understood, at least conventionally, as that which lacks self-expression, and whose experience thus remains unsayable by the thing itself. Its experience, be it an animal, a plant, or a mineral can certainly be represented but only through the mediation of human textuality. If we follow this conceptualization to its logical conclusion, we could state that one of the characteristics typical of the thing is that it does not have language; a language that is capable of symbolic and imaginative production.¹² If read in this context, Cosini is far from being 'un coso' given that his narrative is the emblem of self-discovery and self-reflexivity. And yet this narrative, let us not forget, is potentially mendacious, and written in a language, standard Italian, that in the hands and mind of Zeno leaves the real self Zeno behind, and constructs and creates a text which ends up living a life of its own, providing an epistemological experience of the potential zone rather than reality. It is in this sense that Zeno's text is simultaneously 'una cosa' (an indeterminate thing, which is moreover treacherous and misleading) and 'la cosa' (the very passage to a fuller experience of being).

To recapitulate, the thing is external to the person and yet often in relation to it: a tool, a garment, an object, an animal. 'A thing' is ambiguous, while 'the thing' is inherently sublime, resplendent with a sense of mystery and secrecy that cannot be fully comprehended. The thing is available to us as the handiest of words and the least negotiable of concepts; as a word it can be everything and nothing, and as a concept it is the centre of an ontological discourse that still compels and baffles us. The thing is also the word that – more than others – links the abstractness of language with the tangibility of the world, bridging the gap between representation and reality, symbols and images. As such it occupies a threshold, and a space in-between presence and absence, imagination and productivity. It is not surprising, therefore, that the thing and thingness have been at the centre of philosophical and artistic discourse, shaping and informing the work of seminal thinkers. For the purpose of this essay I will focus on that discourse that more than any other has important bearings on Svevo's novel, that is the ways in which psychoanalysis has investigated the category of thingness. In this context, I will illustrate Jacques Lacan's interpretation of Freud's analysis of 'the thing'. Lacan conducts this study in Seminar VII, *The Ethics of Psychoanalysis*, where he zeroes in on 'the thing' (*das Ding*) starting from Freud's writing in the book *Entwurf* (literally 'outline', 'sketch'). The motive for discussing Lacan's writing rather than Freud's own work is twofold: first because it allows us the temporal perspective and distance to see clearly how the discussion of thingness in psychoanalysis has strong retrospective significance for the interrogation of literary works in general and Svevo's *La coscienza* in particular; second because it is in Lacan that the thing

is unambiguously connected to literary preoccupations which are directly linked to my own reading of Svevo's novel along the lines I described at the beginning of this essay, that is as a book articulated around the principles of desire, knowledge and indistinction. It is by modelling my theoretical hypotheses along Lacan's tripartite distinction that this essay may contribute to reconceptualize Svevo's novel and Zeno's autobiography/story in ways which, although related, move beyond traditional Freudian psychoanalytic categories, including the Oedipus complex.

Lacan writes that the thing is at the centre of the work of art yet external to it; it is that which propels art and makes art possible by remaining utterly other from art.¹³ He employs the work of the potter as an example to introduce the relation between art and its propulsive cause. The original kernel of the work, that which brought about the becoming of the work itself, remains undisclosed not so much because of a metaphysical secrecy or a linguistic inadequacy to say it, but rather as a consequence of an inherent separateness that cannot be subsumed by the work. Let us take for instance Lacan's famous example of the jug. The modelling of the jug, that is its construction into a form, takes place from nothing, but more importantly retains the nothing from which it is produced by encasing it within itself. The jug as a finished object is empty, and yet it is precisely this emptiness that for Lacan is at the core of the jug's very existence and usefulness, in that to be of use the jug must be emptied in order to be filled, emptied and filled again, and so on. The jug as object, which is predicated on its ability to be used, is designed on a thing whose centre is a void.¹⁴ For Lacan the thing of art is this void, the unsayable which inhabits every act of artistic creation.¹⁵ As such, in Lacan the thing becomes a strong metaphor for the desire to reconnect with the void of the loss, be it God or the mother figure.¹⁶ Art becomes, therefore, a process of sublimation, the purpose of which is that of constructing fetishes and objects through which to contemplate the thing of art or the object of desire.

Of course, this is a false hope insofar as the object is a mere simulacrum of the thing, while the thing itself stays invisible yet present.¹⁷ It is precisely this invisibility within presence that distinguishes Lacan's discussion of art and the fetish from Plato's famous attack on art as the process of inane repetition and mimesis of reality. While for Plato art reproduces only the external and superficial traits of reality, for Lacan art plunges deep into the core of the real, inside the thing of reality itself that is.¹⁸ It follows that if for Plato truth, the real, the origin is forever external to art, for Lacan they are in art yet simultaneously outside it.¹⁹ Art introduces, therefore, the possibility of satisfying the pleasure principle (*principe du plaisir*) by conjuring up objects that can be constructed as fetishes, the contemplation of which will go some way towards filling the void left by the unsayability and absence of 'the thing' – the desire for the mother for instance. It simultaneously nourishes the reality principle (*principe de réalité*), through a cognitive impulse to present the unrepresentable, and to say what cannot be said.

This, as Agamben writes in the *Coming Community*, is the experience of the non-linguistic in language.²⁰ It is, in other words, the presence of an extra-linguistic thing, the ‘thing as such’, which although necessary to the work of art, and in a constant relation to it, is always already external to it. The reality principle, which I have also called the knowledge principle, treats the thing not as object of possession but as the thing of investigation.

At this stage we must emphasise one further passage, which characterizes the work of Lacan. When in *Seminar VII* Lacan attempts to describe the thing he confronts a linguistic problem, in that in French the idea of ‘thingness’ is somewhat limited by the strictures of the semantic field in which only one word is available for ‘thing’, *chose*. The same is true for Italian, *cosa*, and English, *thing*. It is different, though, for German in which the concept of thingness is further distinguished through the use of *das Ding* and *die Sache*. Lacan stresses the difference by claiming that *die Sache* is nothing other than *das Ding* after it has been submitted to the articulation into discourse. *Die Sache*, in other words, is the result of a process of transformation of *das Ding* through the use of language. It is the attempt to represent the thing that turns it into *die Sache*, into an ‘object’, one could say, in which what is left is only an appearance of the thing.²¹ As the Italian poet Giorgio Caproni once wrote, the thing is destined to disappear in language, but not so much as an utter absence as the ‘other-inside’.²² The distinction between ‘thing’ and ‘object’ is therefore an essential one, denoting a manipulation and a transformation of the thing. It is also essential to stress that this transformation is brought about, at least in Lacan, by language.

By determining the passage from thing to object, language enables the writing or speaking subject to turn the thing into an object of possession, a fetish that can be readily crystallized into gratifying shapes and forms. This does not mean, though, that the thing disappears in language as it turns into the object. The thing remains in language as the utterly other, as the excess that defies representation.²³ It is through this process which is simultaneously of exclusion and inclusion – the thing is excluded by being internalised – that language itself assumes some of the characteristics of the thing, and that, to a certain extent, language becomes itself a thing or, in other words, language as such. The trait of language as such is that of renouncing the traditional communicative role that is conventionally connected to language. This is a language that no longer represents something other from itself and outside itself. It is a language, rather, that continuously turns on itself in self-perpetuating motion, which is marked by infinite deferral and openness.

It is instructive that a novel written between 1919 and 1922 could present in a simultaneous occurrence the thing turned into object (the female body), the thing itself (the dissected body), and language as thing (narrative indistinction).

The pleasure principle

Psychoanalysis, and the relationship between Zeno and his parents, play a crucial role in Svevo's *La coscienza di Zeno*.²⁴ Zeno's mother died when he was in his adolescence ('mia madre era morta quand'io non avevo ancora quindici anni,' CZ, 33), leaving a large gap in the life and imagination of Zeno. His father dies when Zeno is about 30. While the death of the mother is accompanied by the vague proposition to lead a laborious and productive life ('da quel momento doveva iniziarsi per me una vita seria e di lavoro,' CZ, 33), that of his father unhinges Zeno, bringing him to the edge of a physical and psychological breakdown ('la morte di mio padre fu una vera, grande catastrofe. Il paradiso non esisteva più ed io poi, a trent'anni, ero un uomo finito!' CZ, 33) The boy Zeno writes poetry to honour his mother, and aspires to a life of success so that his mother, whom he believes still lives, although far away, can take pride in his successes. The adult Zeno knows that his father has gone forever, and that he has been left alone with nobody to please or to rely upon in case of necessity. These two worlds, the world of adolescence and the world of adulthood, are all of a sudden reunited in the experience of total loss and emotional loneliness that engulf Zeno. The rest of Zeno's narrative can be read as his attempt to fill the space left vacant by the disappearance of the mother and the father. The figure of Giovanni Malfenti is clearly and explicitly represented as the surrogate father figure *par excellence*, and his aura of *Pater familias* is so strong and all-encompassing that Giovanni's family, including his four famous daughters, acquires a symbolic value that will direct and lead Zeno's subsequent actions. Zeno's decision to marry one of Malfenti's daughters, even before he meets them, is triggered by his firm intention to remain close to Giovanni Malfenti, and his choice of which of the four girls he should marry is guided by a none too implicit desire to fill the gap left open by the death of his parents. It is no accident, therefore, that both Ada – the woman that Zeno has chosen – and Augusta – the woman that he will end up marrying – have traits that can be linked to the mother and the father figure. It would come naturally to equate Augusta with the mother figure, and Ada with the father figure. As for Augusta, let us recall the passage in the chapter 'Il fumo' when Zeno, thinking of his mother's smile, writes: 'Quel sorriso mi rimase tanto impresso che lo ricordai subito ritrovandolo un giorno sulle labbra di mia moglie' (CZ, 11). Of Ada it is sufficient to quote a telling passage from 'La storia del mio matrimonio': 'Sembra dunque ch'io non abbia subito visto tutta la grazia e tutta la bellezza di Ada e che mi sia invece incantato ad ammirare altre qualità ch'io le attribuii di serietà e anche di energia, insomma, un po' mitigate, le qualità ch'io amavo nel padre' (CZ, 73).

The reality, however, is more complex and ambiguous than we are led to believe, and especially in relation to Ada, the female character that more than others in *La coscienza* represents at one and the same time the prohibition, the

other, but also the centre of Zeno's life and writing. If Ada may be linked to the father figure, she can also be readily connected to the mother figure ('L'adornai, le prestai tutte le tante qualità di cui sentivo il bisogno e che a me mancavano, perché essa doveva divenire oltre che la mia compagna anche la mia seconda madre che m'avrebbe addotto a una vita intera, virile, di lotta e di vittoria,' CZ, 80). Ada is the only individual that, by combining with Augusta, can fill the emptiness left in Zeno by the death of his mother. For Zeno the mother is both comforting, loving, and devoted (Augusta), as well as severe, disciplinary, and firm (Ada); she is both desirable but unattainable (Ada), and forever accessible and available (Augusta). Ada, like the mother, is the prohibited and unreachable object of Zeno's desire, the void that continues to reproduce itself in spite of the character's countless attempts to possess it. And yet the drive that pushes Zeno to marry Ada, similar to his unconscious desire to employ his memoir in order to affect a reunion with the mother and the father, are devices which are destined to fail from the very beginning in so far as it is Zeno himself who intimately and secretly knows that this possession is unachievable. Zeno knows that he will never marry Ada, that he cannot marry her, but it is precisely because of this that he embarks on a determined yet clumsy and slapstick effort to win her over. The act of writing, which Zeno performs consciously, scrupulously, and gradually with growing pleasure and satisfaction, will ultimately remind him that what he really wanted from Ada was to confess himself, and clear his bad conscience once and for all, which also means to bring himself face-to-face with the existential void characterized by the absence of the mother figure. It is no accident that the very last words of Zeno's diary in 'Storia di un' associazione commerciale' are thus:

Ada, dalla tolda del piroscavo, salutava agitando il suo fazzoletto. Poi ci volse le spalle. Certo guardava verso Sant'Anna ove riposava Guido. La sua figurina elegante diveniva più perfetta quanto più si allontanava. Io ebbi gli occhi offuscati dalle lacrime. Ecco ch'essa ci abbandonava e che mai più avrei potuto provarle la mia innocenza. (CZ, 377)

As opposed to Zeno, who remembers everything but understands nothing ('ricordo tutto, ma non intendo niente,' CZ, 33) (this key statement is omitted in the English translation of 2001), Ada sees and understands all ('vedo e intendo tutto,' CZ, 373).²⁵ She is the one that Zeno could open himself to, much more and more truthfully than he will ever be able to do in his own writing, because she is diametrically opposed to him and yet so close to him. Ada is, in Lacan's word, the centre which remains always already external. Even the confession cannot take place because the thing, Ada, is forever unrepresentable; she is the non-linguistic in language. The only possibility of including her is by writing around and on her, and by continuing this writerly circumnavigation, which in the end will present

Ada, as well as the mother figure, as the very excess of writing or as the pieces of a puzzle that will never be completed.

The female thing that turns into object of desire in Zeno's writing is also in pieces. Most of Zeno's erotic images are pieces of body. Of course this is not the dissected body, or the sadistically abused and dismembered body, as for instance one finds in Pasolini's *Salò*. These are, rather, delicate feet wearing dainty shoes, details of parts of the body, segments that come to achieve a quasi inorganic, erotic titillation. Let us provide some examples:

'La donna a me non piaceva intera, ma [...] a pezzi! Di tutte amavo i piedini se ben calzati, di molte il collo esile oppure anche poderoso e il seno lieve, lieve' (CZ, 19); 'La donna vi ebbe un'importanza enorme [in Zeno's life]. Magari a pezzi, i suoi piedini, la sua cintura, la sua bocca, riempiono i miei giorni.' (CZ, 396)

'Avevo sempre vivo il desiderio dell'avventura; quell'avventura che cominciava dall'ammirazione di uno stivaletto, di un guanto, di una gonna, di tutto quello che copre e altera la forma.' (CZ, 167)

'In quella gabbia non v'era che un solo mobile, una poltrona e su questa sedeva una donna formosa, costruita deliziosamente, vestita di nero, bionda, dagli occhi grandi e azzurri, le mani bianchissime e i piedi piccoli in scarpine laccate delle quali, di sotto alle gonne, sporgeva solo un lieve bagliore. Devo dire che quella donna mi pareva una cosa sola col suo vestito nero e le sue scarpine di lacca [...] Ed il bambino sognava di possedere quella donna, ma nel modo più strano: Era sicuro cioè di poter mangiarne dei pezzettini al vertice e alla base.' (CZ, 386)

We should remember here that Lacan introduces the possibility of thinking the body as the direct interface between humans and the thing when he describes the segmentation of the body through the many different parts and organs of which it is made. This is the experience of the *Entwurf*, the theory of an apparatus of neurons in relation to which the body remains exterior, exactly the same as the world outside ('Car l'*Entwurf* est la théorie d'un appareil neuronique par rapport auquel l'organisme reste extérieur, tout comme le monde extérieur.'²⁶) The conceptualisation of the body as a thing is clearly connected with Lacan's very definition of the thing as that which is 'intimately exterior'.²⁷

In the passages quoted above from *La coscienza*, it is as if Zeno is cutting out for himself a space in which he can observe the body deprived of its thinking and feeling qualities. This is no longer a body that thinks and feels, but simply an object that can be contemplated and possessed. In Zeno's erotic dreams the female body has turned into an interesting mixture of inorganic and organic matter, something that can be touched, looked at, but also eaten. It is in this sense that what Zeno recounts is not without analogy to Paul Valéry's concept of the

fourth body, as described by the Italian philosopher Mario Perniola in his essay 'Il quarto corpo'.²⁸ As opposed to the first body, which Valéry equates with the sense of our own presence, the second body, the image that the body reflects on surfaces, or that which is reflected in the photographic and cinematographic arts, and the third body, the dissected body, the fourth body is the area of indistinction between the real body and the imagined body. The fourth body is, as Perniola argues, a conceptual construct which has the capacity to re-connect the body to the notion of the inorganic in which what counts is not so much the actual body but the dynamics that the actual body enacts with what covers it. The desire that this indistinction evokes is not only that of unveiling the body but also that of experiencing the body as fabric, leather, silk, and wool in an interaction where the separation between object and person, commodities and life is blurred.²⁹

The knowledge principle

As the title claims, *La coscienza di Zeno* is a book about self-discovery (and/or self-deception), and self-reflexion; a writing exercise that the leading character, Zeno Cosini, conducts on the advice of his soon-to-be psychoanalyst, the famous – or infamous – Dr S. Dr S. cannot start the treatment immediately since he has to leave Trieste for a period of time. In order not to waste precious time, he suggests that his patient, Zeno, prepares himself for the psychoanalytic treatment by writing a diary of his life, starting from the very beginning. Zeno had approached Dr S. because of his perceived illness and the supposedly incurable obsession with smoking. In other words, Zeno wants to give up smoking but in spite of his many and reiterated attempts he has failed so far. As Zeno himself writes in his diary: 'Solo noi malati sappiamo qualcosa di noi stessi' (CZ, 157). Illness is an access to knowledge, or rather, the entrance into a journey of self-discovery.³⁰ It is Zeno's supposed illness that leads him to psychoanalysis, and it is again his illness, which he will never cure himself of, that will continue to push forward the narrative.

That Zeno is not cured is obviously stated in the last chapter of the novel, 'Psychoanalysis'. Let us start from the ambiguous yet revealing claim that: 'La miglior prova ch'io non ho avuto quella malattia risulta dal fatto che non ne sono guarito' (CZ, 379), which is a beautifully crafted way to say that complete health is far from being an ideal state. This seems to be corroborated by the affirmation, made a few pages later, that: 'Io amavo la mia malattia' (CZ, 393). This claim establishes a binding relationship between illness and subjectivity, which in the case of Zeno is also a binding relationship between his body and his mind. It is in this sense that Zeno's treatment of his own body is reminiscent of Valéry's description of the 'first body', that is the perception that we have of our own corporeal existence.³¹ What happens in Zeno, though, is that this body acquires

the status of a thing, which, living of its own accord, enters into a continuous dynamic interaction with the other in itself, that is Zeno's subjectivity or mind. It is as if Zeno's body is the excess, which although being an integral part of Zeno, is always already external to him. This, which recalling Lacan's thought could be termed as internal externality, is apparent from the outset when Zeno's mind appears to float away from his body: 'Il mio pensiero mi pare isolato da me. Io lo vedo. S'alza, s'abbassa...' (CZ, 6). The manner in which Zeno writes this sentence, in the context of his attempts to arrive at the required contemplative state needed to write his diary, is comical and successfully ironical. Irony is indeed one of the most significant traits of *La coscienza di Zeno*. Yet the body is also the 'spaventosa macchina' (CZ, 35) of which Zeno writes in the second chapter of the novel, 'La morte di mio padre'. The only way to come to terms with this horrific machine is by studying it, that is by keeping it close and yet at one remove, simultaneously near and far.

It is interesting to note here that the body as thing to be studied and dissected, not so much in an amateurish exercise in scientific anatomy as in a knowledge-making experience, is echoed in one of the great books of contemporary Italian writing, that is Valerio Magrelli's *Nel condominio di carne*, in which Magrelli embarks into an investigation of his own body as thing. While it is not my intention to propose here a comparative analysis of Svevo's and Magrelli's writings, I believe that a close investigation of these two writers could offer useful critical insights into a literary tradition preoccupied with the relation writing-body-illness. In both Svevo and Magrelli the body becomes a *tabula rasa* on which to inscribe the language of the hermeneus, that is the searcher seeking knowledge and understanding. We have already seen the passage in which Zeno relates illness and knowledge ('soltanto noi malati sappiamo qualcosa di noi stessi'). The supplement to this claim is found a few pages before:

'Vi sono delle giornate in cui vivo per la diatesi urica ed altre in cui la diatesi è uccisa, cioè guarita, da un'inflammazione delle vene. Io ho dei cassetti interi di medicinali e sono i soli cassetti miei che tengo io stesso in ordine. Io amo le mie medicine e so che quando ne abbandono una, prima o poi vi ritornerò.' (CZ, 136)

Not only do we find here an allusion that might induce the reader to compare medicines and women through the verb 'abbandonare'; we also find Zeno's scrupulous attention to the products that bring him in direct relation with his body. In *Nel condominio di carne* by Magrelli, we find the following sentence as an explanatory note to the narrative:

'Io non elencherò tutti i miei mali, peraltro trascurabili, ma solo quelli in cui si distingue meglio la natura metamorfica dell'organismo. [I mali] sono

tableaux vivants e insieme grafici. Perché l'ho fatto? Per scoprire se per caso sono un mostro molto più complicato e fumigante di Tifone.³²

One could very well use this argument to explain Zeno's writing, given that, until the very end, he keeps on asking himself – and his writing – if he is truly a good or a bad person.

The thing as such: language

The language of Svevo's *La coscienza di Zeno* is a living thing, quasi-organic matter which pulsates with all the vagaries of a living entity: it is dynamic, assertive, mendacious, hypercorrect, correct, and faulty.³³ It is, further, a multifarious thing which continuously bites at itself in view of an internal antagonism which is never resolved. The cohabitation in one single house – as Heidegger would call it³⁴ – of Italian, the Triestine dialect, and the grammatical and syntactic interferences of German is not, at least on paper, a happy one. Throughout the novel Zeno complains about the shortcomings of this impossible thing that he has, however, chosen to employ and practice. Let us observe Zeno, for instance, when, comparing himself with his friend/enemy Guido, he highlights Guido's perfect command of the Italian language by comparing it with his bastard language: 'Egli parlava il toscano con grande naturalezza mentre io e Ada eravamo condannati al nostro dialettaccio' (CZ, 106). Zeno's languages are never in harmony, but always divided as they seem to inhabit different spheres of action and purpose, to the extent that he often does not know which one to choose: 'Mi preoccupava tuttavia la quistione se in un'occasione simile avrei dovuto parlare in lingua o in dialetto' (CZ, 94).

This irreconcilability generates the strange and amorphous linguistic amoeba that is Zeno's language. Like Zeno this is an open language, and yet precisely because of this, the language is alive and defies the strictures, the automatisms, and the rigid rules of national languages. Rather than a language in-place – that is a national language recognized according to specific rules and regulations – Zeno's is a language out-of-place – that is a language that exceeds borders, be they national or grammatical.³⁵ It is only with this rich, and intractable language, that Zeno can embark on a narrative that simultaneously negates and asserts, and that treats truth and lies as the two faces of the same coin to the extent that truth and falsehood become increasingly blurred and indeterminate. As Zeno himself says: 'La parola doveva essere un avvenimento a sé per me e perciò non poteva essere imprigionata da nessun altro avvenimento' (CZ, 75). Together with the statement, 'ricordo tutto ma non intendo niente', this is, to my mind, one of the key passages in Zeno's narrative. For Zeno language is a sort of *epoché*, a moment that brings about a shock which questions our experience as habitual beings. It is a moment, and an

opening that lives beyond but also informs any other moments. But, most of all, it is free, attaining the liberty to become language as-such, which also means to be at one and the same time illuminating and misleading, sublime and ridiculous. 'La parola', as Zeno writes, 'sa varcare il tempo' (CZ, 325); and yet this very language is devious: 'Una confessione in iscritto è sempre menzognera' (CZ, 380).

Zeno is his language and his language is Zeno to the extent that more harm could not be done to *La coscienza* than to amend its language in order to adhere to standard Italian, as did the editor, Attilio Frescura, before publishing the first edition of the novel with the editor Cappelli in 1923. What binds the pleasure principle (the female body), knowledge principle (Zeno's own body), and the principle of indistinction (the language of Zeno), in an inextricable link is the fact that they are also inscribed onto paper: 'Scrivendo, anzi incidendo sulla carta...' (CZ, 46), and because of this they inevitably generate a fourth body, which is nothing other than the concrete reality of the book which exists beyond any possible doubt. As Zeno writes: 'In verità, noi non avevamo più che dei segni grafici, degli scheletri d'immagini' (CZ, 381). In the end the book itself, Svevo's *La coscienza di Zeno*, is simultaneously 'una cosa', that is a tangible object with its capital value and an enduring position in the Italian modern canon, and 'la cosa', that is a narrative in which the excess of language and things continues to spill out, uncontrolled by theoretical analysis and categorizations. It is a trace and the reality of a trace, and it is a document in which the discomfort and malaise of the modern person is paired by, and runs parallel to, the very existence of a language whose body exceeds meanings, establishing the complex and uneasy co-existence of ontology and epistemology.

Notes

¹ Extracts from *La coscienza di Zeno* are from Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, ed. by Giovanni Palmieri (Florence: Giunti, 1994). All further references are abbreviated to CZ, and are to this edition.

² Palmieri relates Cosini to 'coso' with similar connotations to those articulated in this essay. See the note on p. 104 of CZ, and especially: 'nel cognome di Zeno [...] si è istintivamente portati a leggere il diminutivo plurale di *coso*, la voce colloquiale con cui si designa la persona o l'oggetto indistinto che non si sa o non si vuole nominare altrimenti. In questo senso è molto probabile che questo strano cognome (peraltro realmente esistente) sia stato suggerito a Svevo dal titolo di un romanzo autobiografico scritto da Alphonse Daudet nel 1868 e intitolato *Le petit Chose*.'

³ On the difference between ontology and epistemology in relation to 'thingness', see Maurizio Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce* (Bari: Laterza, 2009).

⁴ Martin Heidegger's criticism of the metaphysical tradition is particularly present in his philosophical works after the so-called 'turn' of the late-1930s, and especially in *On the Way to language*, trans. by Peter D. Hertz (San Francisco: Harper, 1982). On Heidegger and metaphysics see also Gianni Vattimo, *Oltre l'interpretazione* (Rome-Bari: Laterza, 1994), and Paolo Bartoloni, 'Renunciation: Heidegger, Agamben, Blanchot, Vattimo', *Comparative Critical Studies*, 6 (2009), 67-92. As for Nietzsche's criticism of metaphysics and epistemology, see especially the famous opening sentence of *Genealogia della morale*, 'Siamo ingoti a noi

medesimi, noi uomini della conoscenza', which has more than a passing resemblance to Zeno's writing, especially the sentence 'ricordo tutto, ma non intendo niente' (CZ, p. 33): Friedrich Nietzsche, *Genealogia della morale*, ed. by Giorgio Colli and Mazzino Montinari (Milan: Mondadori, 1979), p. 5.

⁵ See especially CZ, p. 62: 'Io ero abbastanza colto essendo passato attraverso due facoltà universitarie eppoi per la mia lunga inerzia, ch'io credo molto istruttiva. Lui, invece, era un grande negoziante ignorante ed attivo. Ma dalla sua ignoranza gli risultava forza e serenità ed io m'incantavo a guardarlo, invidiandolo.'

⁶ 'La narrativa precedente [the one before modernism] spiegava il mondo, le vicende umane, certe curve tipiche ed esemplari del nostro destino di viventi, trovandone le cause, a lume di logica e di raziocinio. La nuova narrativa, invece, vuole scoprire il senso di ciò che appare e di ciò che succede, il senso dei destini. Alla ricerca delle cause, sostituisce quella del senso delle cose. [...] la narrativa precedente era esplicativa, la nuova è *interrogativa*. [...] Ma perché la narrativa moderna assume questo carattere interrogativo? Perché l'uomo non sa perché è rotta la tregua tra lui e la società, tra lui e il mondo.' G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento* (Milan: Garzanti, 1971), pp. 514-15 (my italics).

⁷ 'Adesso vi conoscete tutti. Quel coso lì – disse il Balli accennando ad Emilio – lo vedrai al chiaro.' I. Svevo, *Romanzi*, ed. by M. Lavagetto (Turin-Paris: Einaudi-Gallimard, 1993), p. 365.

⁸ For a general conceptualization of thing and thingness see also the special issue of *Critical Inquiry, Thing Theory*, ed. by Bill Brown, 28-1 (Autumn 2001).

⁹ Italo Svevo, *I racconti* (Milan: Garzanti, 1985), p. 212.

¹⁰ *Ibid.*, p. 214.

¹¹ *Ibid.*, p. 211.

¹² On the issue of production and representation in the context of individuals and objects, see also Ferraris, *Documentalità*, and especially: 'soggetto è ciò che ha rappresentazioni, oggetto è ciò che non ne ha, sebbene, ovviamente, possa essere rappresentato' (p. 8). And again: 'avere rappresentazioni è la condizione dell'agire e del pensare, che sono le caratteristiche generalmente attribuite ai soggetti' (p. 20).

¹³ 'What we described as the central place, as the intimate exteriority or 'extimacy', that is the Thing:' Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960*, trans. by Dennis Porter (London: Routledge, 1992), p. 139. 'Ce que nous décrivons comme ce lieu central, cette extériorité intime, cette extimité, qui est la Chose:' *Le Séminaire livre VII. L'Éthique de la psychanalyse* (Paris: Seuil, 1986), p. 167.

¹⁴ *Ibid.*, p. 121, p. 146.

¹⁵ 'By means of a form of sublimation specific to art, poetic creation consists in positing an object I can only describe as terrifying, an inhuman partner' (1992, p. 150). 'La création de la poésie consiste à poser, selon le mode de la sublimation propre à l'art, un objet que j'appellerai affolant, un partenaire inhumain' (1986, p. 180).

¹⁶ '[...] the Sovereign Good, which is *das Ding*, which is the mother, is also the object of incest, is a forbidden good, and that there is no other good' (1992, p. 70). '[...] le Souverain Bien, qui est *das Ding*, qui est la mère, l'objet de l'inceste, est un bien interdit, et qu'il n'y a pas d'autre bien' (1986, p. 85).

¹⁷ 'The question of *das Ding* is still attached to whatever is open, lacking or gaping at the center of our desire' (1992, p. 84). 'La question de *das Ding* reste aujourd'hui suspendu à ce qu'il ya d'ouvert, de manquant, de béant, au centre de notre désir' (1986, p. 102).

¹⁸ 'The function of this place [of poetry] is to contain words, in the sense in which contain means to keep – as a result of which an original distance and articulation are possible, through which synchrony is introduced, and it is on the foundation of synchrony that the essential dialect is then erected, that in which the Other may discover itself as the Other of the Other' (1992, p. 66). 'La fonction de cette place est d'être ce qui contient les mots, au sens où contenir veut dire retenir, par quoi une distance et une articulation primitives sont possibles, par quoi s'introduit la synchronie, sur laquelle peut ensuite s'étagier la dialectique essentielle, celle où l'Autre peut se trouver comme Autre de l'Autre' (1986, p. 81).

¹⁹ '[...] *das Ding* is at the center only in the sense that it is excluded' (1992, p. 71). '[...] *das Ding* est justement au centre au sens qu'il est exclu' (1986, p. 87).

²⁰ 'The being-in-language of the non-linguistic:' Giorgio Agamben, *The Coming Community*, trans. by Michael Hardt (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), p. 103.

²¹ See Lacan, especially p. 45: 'Sache is clearly the thing, a product of industry and human action as governed by language.' And again: 'Sache and Wort are, therefore, closely linked; they form a couple. *Das Ding* is found somewhere else.' 'La Sache est bien la chose, produit de l'industrie ou de l'action humaine en tant que gouvernée par la langage.' And again: 'Sache et Wort sont donc étroitement liés, font un couple. *Das Ding* se situe ailleurs.' (1986), p. 58.

²² 'Le parole dissolvono l'oggetto.' Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, ed. by Luca Zuliani (Milan: Meridiani Mondadori, 1998), p. 1596.

²³ Perhaps Calvino wanted to express something similar when, in the lecture 'Esattezza' he wrote: 'La parola collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, come un fragile ponte di fortuna gettato nel vuoto.' See Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (Milan: Garzanti, 1988), p. 74.

²⁴ There are several studies of Svevo's *La coscienza di Zeno* and psychoanalysis, amongst them see Elizabeth Mahler-Schächter, 'Svevo, Trieste and the Vienna Circle: Zeno's Analyst Analysed', *European Studies Review*, 12 (1982), pp. 45-66; Giovanni Palmieri, 'La vera cura di Zeno e le sue opinioni', *Strumenti critici*, 71 (1993), pp. 37-66; Mario Lavagetto, 'Correzioni su Zeno', *Italo Svevo oggi*, ed. by Marco Marchi (Florence: Nuove edizioni Enrico Vallecchi, 1980), pp. 131-57. In his biography, *Italo Svevo A Double Life*, John Gatt-Rutter provides a detailed analysis of Svevo's encounter with psychoanalysis; see John Gatt-Rutter, 'The Encounter with Freud: 1908-1914', *Italo Svevo a Double Life* (Oxford: Clarendon Press, 1988), pp. 237-66. More recently, the study of Svevo and psychoanalysis has been enriched by the essays by Brian Moloney, 'Neither Young Nor Easily Freudened: Italo Svevo and Psychoanalysis', and Elizabeth Schächter, 'The Anguish of Assimilation: The Case of Italo Svevo', in *Freud and Italian Culture*, ed. by Pierluigi Barrotta, Laura Lepschy, and Emma Bond (Oxford: Peter Lang, 2009), pp. 31-49; and pp. 65-81.

²⁵ On the issue of memory and knowledge in *La coscienza di Zeno*, see Dante Della Terza, 'Ricordo tutto ma non intendo niente': il conflitto tra intelligenza e memoria nel destino di Zeno', *Esperienze Letterarie*, 28 (2003), 35-44.

²⁶ 'For the *Entwurf* is, in fact, the theory of a neuronc apparatus in relation to which the organism remains exterior, just as much as the outside world' (1992, p. 47).

²⁷ See note 12.

²⁸ Mario Perniola, 'Il quarto corpo', *Ágalma*, 16 (September 2008), 8-15.

²⁹ 'In questo caso il controcorpo sarebbe una esperienza sensoriale, anzi sinestetica, che si scatena al contatto con la stoffa; tale esperienza ha un carattere neutro, è un sex appeal dell'inorganico, perché si pone al di là della differenza tra i sessi.' Perniola, p. 13.

³⁰ The discourse on illness and knowledge is vast, and represents one of the most enduring aspects of modernism. See for instance the reflection on the relation between conscience and illness in Dostoevsky's *Notes from the Underground*, and especially the last page whose apocalyptic tones are not too dissimilar to those found in the last page of *La coscienza*: 'We even find it a burden being human beings – human beings with our own real flesh and blood; we are ashamed of it, consider it a disgrace and are forever striving to become some kind of imaginary generalized human beings. We are stillborn and we have long ceased to be begotten of living fathers – and this we find increasingly pleasing.' Fëdor Dostoyevsky, *Notes from the Underground and The Double*, trans. by Ronald Wilks (London: Penguin, 2009), p. 118. On Svevo and Dostoevsky, see Marco Marchi, 'Dall'Imo del proprio essere', *Scritture del profondo. Svevo e Tozzi*, ed. by Marco Marchi (Trieste: Museo Sveviano, 2000), pp. 7- 49, and especially pp. 16-17. On Svevo's writing and illness see Gabriella Contini, 'Introduzione a I. Svevo', *La coscienza di Zeno* (Milan: Arnoldo Mondadori Scuola, 1999), especially pp. xvi-xvii: 'Solo la malattia consente questo ininterrotto linguaggio della contraddizione e ne fa il proprio specchio'; Giuseppe Stellardi, 'Dialettica salute/malattia e suggestioni ecologiche nella *Coscienza di Zeno*', *Otto/Novecento*, 24 (2000), 75-104; Annie Lalanne-Olive, 'Svevo et le savoir médical', *Revue des études italiennes*, 39 (1993), 141-52; *Guarire dalla cura. Italo Svevo e i medici*, ed. by Riccardo Cepach (Trieste: Comune di Trieste, 2008); Stefano Carrai, *Il caso clinico di Zeno e altri studi di filologia e critica sveviana* (Pisa: Pacini, 2010).

³¹ See Perniola, (2008), 8-9.

³² Valerio Magrelli, *Nel condominio di carne* (Milan: Einaudi, 2003), p. 4.

³³ On Zeno's language see Giovanni Palmieri, *Schmitz, Svevo, Zeno. Storia di due biblioteche* (Milan: Bompiani, 1994); Mario Lavagetto, *L'impiegato Schmitz, e altri saggi su Svevo* (Turin: Einaudi, 1986); Eduardo Saccone, *Commento a 'Zeno'* (Bologna: Il Mulino, 1973).

³⁴ The reflection on language as 'the house of Being' permeates Heidegger's work from 'Letter on Humanism' onwards. See for instance the essay 'The Nature of

Language', in Martin Heidegger, *On the Way to Language*, trans. by Peter D. Hertz (San Francisco: Harper and Row, 1982), especially p. 63.

³⁵ On the issue of language and place in *La coscienza di Zeno*, see Richard Robinson, 'From Border to Front: Italo Svevo's *La coscienza di Zeno* and International Space', *Journal of European Studies*, 36 (2006), 243-68.

Paolo Bartoloni, National University of Ireland, Galway (paolo.bartoloni@nuigalway.ie)

© Department of Italian Studies, University of Reading and Departments of Italian, University of Cambridge and Italian Studies, University of Leeds

A politics of emotions in the Italian Left: gender, consumption and intimacy in Lorenza Mazzetti's advice columns and novels, 1961- 1969*

Mauro Pasqualini

In November 1961 the Communist illustrated weekly *Vie Nuove* launched a new column titled *Chi dice donna*, written thereafter by novelist and filmmaker Lorenza Mazzetti (1928-). Over the next several years, Mazzetti's columns addressed a broad array of issues mainly concerning intimate and personal advice, but also encompassing polemics on religion, intellectual debates on philosophical and psychological issues, pieces of art criticism, and even humorous, quotidian anecdotes related to the author's personal life. By generally responding to the letters from her male and female readers, and deploying a flexible use of Marxism, psychoanalysis and existentialism, Mazzetti managed to carry out a skilful and intuitive appeal to emotions in order to address issues of family and sexuality, create a sense of community and intimacy with her readership, and combine her ideological outlook with personal and private matters. This article argues that Mazzetti's strategy represented an original 'politics of emotions' by which she intervened in the world of affect and feeling in order to attack repressive Catholic morality, as well as what she considered the problematic expansion of Americanized consumer culture among Italians. Mazzetti's columns therefore constituted an attempt to develop a 'sentimental education' of her readers, aimed at developing a new sensibility with strong gendered and political implications.

Mazzetti's case exemplifies the initiatives Italian Communists took, as well as the problems they faced, regarding the expanding world of consumption and mass culture. The changing role of consumer culture became a crucial challenge for the Italian Communist Party [PCI], especially after the so-called 'economic miracle' which between 1958 and 1963 pushed the country toward unprecedented growth and qualitative transformation.¹ Scholars studying the PCI's multiple cultural undertakings have identified some of its difficulties in coping with modern consumer culture. While analyzing the PCI's 'capillary' entries into popular culture, for instance, David Forgacs has observed that most of them—such as the creation of popular libraries, cultural circles, or film clubs – tended to occur in

open, collective, and mostly male, spaces. As a consequence, Communists forged a notion of culture that left significant areas of female experience of domestic work and consumption untouched, precisely when they were becoming an area of increasing relevance for shaping identities and new kinds of claims.²

In his cultural history of the PCI, Stephen Gundle also points out that many of the Communists' problems with mass culture were connected with their focus on production and the workplace as the sites for shaping social identities. The Communists thus disregarded other social areas connected to everyday life, leisure and consumption. Gundle also underscores that the failure to conserve and expand a Communist subculture in the age of mass culture was due to a long intellectual tradition of rationalism that set them apart from the sensual callings of commercialized modern society. Gundle concludes that the Communists – and the Socialist tradition in general – 'have conventionally favoured rational, logical argument over appeals to the emotions or to the hidden areas of the psyche'. This 'preference for the cerebral' would have thus reinforced the association of culture with textual and prosaic cultural artefacts and aesthetics, which 'contrasted with the experience of ordinary people living in urban environments shaped by speed, rapid communication, fantasy, and emotion'.³

Certainly, many Communist cultural policy makers stigmatized significant expressions of mass culture as alienating, escapist, and debasing; or they likewise conceived of the domestic realm, and therefore most women's everyday experiences, as irrelevant for intellectual and political intervention. This general attitude, though, was far from being monolithic. In fact, as Sandro Bellasai observed, Italian Communists deployed a constant and intense 'pedagogy' around everyday experience and personal life. On many occasions, this pedagogy also allowed for the voicing of gender claims – an attitude which became bolder during the 1960s.⁴ Mazzetti's columns constitute an example of this attitude, and illustrate some of its characteristics and problems. Although she never challenged the most ingrained intellectual prejudices towards mass culture, Mazzetti's originality lies in that her appeal to emotions allowed her both to discuss key aspects of everyday life and at the same time to keep a highly ideological profile. In delineating her politics of emotions, Mazzetti sought to battle on two fronts. On the one hand, she endorsed sensuality and gender equality as an attack on traditional forms of Catholic morality, and she regretted the compromise with traditional family patterns by Communists. On the other hand, she criticized the indifference and individualism attributed to what she called 'neocapitalist' and Americanized mass consumption and fashions.⁵ By so doing, Mazzetti's experience constituted an intuitive but also contradictory initiative. Her columns in *Vie Nuove* appear as an appropriation for political and ideological purposes of one of the key channels of the expanding Italian consumer culture: women's magazines and, especially, advice columns. Her somewhat elitist disdain for consumption, however, prevented her from realizing

that the space in which she carried out her criticism and cultural interventions was deeply associated with the 'neocapitalist' society at which she directed her ire.

Women's magazines and advice columns were a booming phenomenon in 1950s and 1960s Italy – though their origins can be traced back in some cases to the late 1930s. They were a crucial component of the 'revolution of the household' that through new appliances and domestic technologies invaded and transformed the domestic space in post-war Europe. Although many of these innovations spread slowly throughout Italy, advertising and commercial culture were fundamental in making visible the social importance of domestic decisions around consumption, especially by presenting the role of housewives as rationalizers of family resources and as crucial protagonists of social life.⁶ As pioneering research on 'agony columns' in 1950s Italy has shown, these pages were highly popular among readers and occupied relevant space within the magazines. They constituted what Penelope Morris defines as a 'discursive space' that made visible expectations of families and marriages, courtship rules, as well as different kinds of concerns and anxieties such as infidelity or the growing generational gap.⁷ Moreover, by the end of the 1950s, letters to the advice columns of *fotoromanzi* were evidence of the persistence of old and oppressive honour codes and the ignorance of basic sexual facts by poor young women, and therefore they could be used as a call for change in attitudes toward sexuality as well as in gender and family relations.⁸

Mazzetti's use of an advice column for critical and openly political purposes was not in fact unprecedented. We know of at least two additional publications where advice columns were used to question traditional family roles or create distance from normative Catholic morality. Between 1952 and 1958, Alba de Céspedes wrote her column 'Dalla parte di lei' for *Epoca* – an illustrated weekly launched in 1950 as an Italian version of the American magazine *Life*. A writer associated with the anti-fascist tradition, De Céspedes used her editorial space to craft a modern, secular profile, disseminating content which contrasted and challenged – in a negotiated fashion – Catholic morality.⁹ The illustrated weekly *Noi Donne* edited by women associated with the PCI, constitutes a second case, one closer to Mazzetti's experience. Like Mazzetti, *Noi Donne* and its advice column sought to insert a gender agenda into Italian Communism, while also performing a general criticism of Catholic values. The impact of *Noi Donne* was significant, and the journal as well as its organization – the *Unione donne italiane*, closely associated with the PCI – stand as a milestone in the history of Italian women and gender consciousness.¹⁰

Mazzetti's case was a combination of these experiences, since her intellectual profile as a writer and filmmaker went together with her ideological agenda in a political organization. Her originality, however, emerges from her intense appeal to emotions as a means of legitimizing her statements on gender issues and intimacy. Mazzetti's 'politics of emotions', in fact, consisted in appealing to

a new sensibility, and to exploring the world of affect and sentimentality as a way of contesting what she considered alienating capitalism and unequal, male-dominated gender roles. As I will show in the following sections, her ‘politics of emotions’ adopted two particular means of expression. Firstly, a vindication of rage as a legitimate modality of cultural assault against the pervasive conformism of post-War Italy. Secondly, and more profoundly, the development of an implicit program of ‘sentimental education’ by which she expected to infuse her left-wing readers with a new sensibility regarding gender inequality and the alienation engendered by capitalism. As a result, her case confirms many propositions advanced in recent approaches to the history of emotions. William Reddy’s assertion that ‘emotions are of the highest political significance’, and that the way they are named, defined, and processed is not autonomous from interests and power relations, finds an exemplar in Mazzetti’s column.¹¹ By the same token, her writings and the letters from her readership constitute an opportunity to demonstrate the connection between an intuitive appeal to emotions and the crystallization of a feminist agenda. Mazzetti’s politics of emotions was in fact crucial to expanding her domain of relevant topics, moving gender and family issues to the foreground of political discussion, and legitimizing or contesting specific attitudes and behaviours.¹²

Mazzetti and *Vie Nuove*

Lorenza Mazzetti was introduced to the readers of *Vie Nuove* as a film director and the winner of the 1961 Viareggio Literary Prize for a first work for her novel, *Il cielo cade*.¹³ The novel narrates a key event in Mazzetti’s life: the massacre of her family by Nazi troops at the end of the Second World War. Although the reference to this tragedy might have been important for constructing her public persona, Mazzetti’s self-presentation was also linked to her artistic and intellectual life. During the 1950s Mazzetti lived in London, where she studied at the Slade School of Fine Art. It was there that she became familiar with the underground literary group known as the ‘angry young men’, a heterogeneous mix of novelists and scriptwriters interested in defying the conformism and good manners of the British mainstream. Moreover, during her years in London she also engaged with the cadre of independent film directors that in 1956 launched the *Free Cinema* movement – a trend calling for the construction of new bridges to everyday reality and for a departure from prevailing commercialism.¹⁴

Mazzetti’s participation in these circles was active and productive. After directing a short-film based on Kafka’s *Metamorphose*, she was among the original redactors and signatories of the *Free Cinema* manifesto. The document calls for a new attitude to film making, summarized as ‘a belief in freedom, in

the importance of people and in the significance of the everyday' – a general perspective which might also have been programmatic for Mazzetti's later role in her advice column.¹⁵ Mazzetti also contributed to the movement with her 59-minute film, *Together* (1956). The story focuses on two deaf-and-mute friends living in London's East End, and finishes tragically when one of them dies in an accident. As well as constituting one of the founding titles of the *Free Cinema* movement, *Together* provided Mazzetti with some recognition, especially when it received the Mention au Film de Recherche at Cannes in 1956.¹⁶

Her award at Cannes allowed Mazzetti to meet scriptwriter and poet Cesare Zavattini, who became enthusiastic about her work. Along with Bruno Grieco –an important member of the PCI who was Mazzetti's partner during these years – Zavattini was the link between Mazzetti and *Vie Nuove*.¹⁷ This fact is relevant because it shows how Communist cultural policy makers started to recognize the potential of advice columns to bring about changes to gender relations. In 1959, the journalist Gabriella Parca –who was not linked to the PCI – published her book *Le italiane si confessano*, containing letters written by young women to the advice columns of a low-brow magazine. Exposing the poverty of sexual education among young women, and the misery surrounding gender relations in Italy, Parca's book helped to create a new consciousness around gender inequality in Italy while also garnering significant editorial success. Zavattini had been supportive of Parca's project since its inception, and he wrote the preface to its first edition.¹⁸ Later on, in 1960, he produced a film composed of short stories based on episodes from the book. Mazzetti's last work as a filmmaker, indeed, was connected to this project, since she was in charge of the short 'L'educazione dei figli' which addressed the issue of sexual education for children.¹⁹ This experience seems to have been the precipitating event that led Zavattini to propose her as the writer of the advice column in *Vie Nuove*.²⁰

Mazzetti's personal and cultural itinerary seems to have matched the general profile of *Vie Nuove*. The PCI had launched this illustrated weekly in 1946, as part of an effort to reconcile its ideological imperatives with the emergent conditions and opportunities of mass culture. *Vie Nuove* combined advertisements for cosmetics, news about the star system, and the organization of hugely popular beauty contests, with the promotion of a mythology of the Soviet Union and other Eastern European countries, enthusiasm for de-colonization movements in Africa and Asia as well as for the Cuban revolution, support for PCI politicians, and constant reference to the anti-fascist resistance as a fundamental legacy for Italian political culture. Although the magazine never reached the circulation of other commercial weeklies, throughout the 1950s its impact was certainly impressive: it maintained a circulation of around 200,000 copies, peaking at 400,000 in 1954. During the 1960s, however, its circulation dropped, its advertising revenue decreased and its costs elevated, thus initiating a downturn which lasted the entire

decade, until the PCI disengaged from its publication in 1969.²¹ The journal continued for a few years through an independent publisher, but this transition brought several changes. One of them involved Mazzetti's column, which briefly moved to *Noi Donne* before ceasing permanently.²²

Rage, consumption, and Catholic marriage

Mazzetti must have appeared to her audience as an intense role model of a modern and committed intellectual woman, combining a childhood of suffering at the hands of the Nazi's with her experiences among London's bohemian and socially engaged intelligentsia. The first initiatives in her column, in fact, began as an attempt to spread the ideas of her circle of English friends. In March 1961, for instance, she participated in a public discussion in Genoa of the film *Saturday night, Sunday Morning* (Karel Reisz, 1960), directed by one of her fellow filmmakers from the *Free Cinema* Movement. The occasion gave her the opportunity to introduce to her readers some of the basic features of the 'angry young men.' As she explained, the movement's main goal consisted of attacking the sensibility of self-control and understatement which permeated English elite and puritan culture as well as combating the integration of the working class into what they considered the alienating habits of consumption and conformism supported by British welfare policies. Focusing on rage was therefore a way of exploring the most spontaneous and symptomatic signs of dissent by groups that had been deprived of alternative means to articulate their discontent.²³

These ideas seem to have been highly influential for Mazzetti's second novel, precisely titled *Con rabbia* (1963). Like her first novel, to which it was the sequel, *Con rabbia* made use of autobiographical references. The novel narrates the life of Penny—the main character of *Il cielo cade*—as a coming-of-age story in which the transition from childhood to adolescence provides a platform for delivering a visceral critique of Italian society. *Con rabbia* consists of several passages where Penny—a teenage student in 1950s Florence—fails to find companionship, love, or understanding among her peers, professors, relatives, and even unknown passers-by, and therefore expresses a constant and repetitive blend of resentment, despair, anguish, and anger against a society which, she thinks, surrenders to the charms of consumerism and superficiality. For Penny, post-war Italian society combines a mix of hypocritical and superfluous compliance to Catholicism with compulsive and conspicuous practices of consumption associated with conformism and emotional lethargy. As she confesses to her sister,

ero stanca de Dio e di tutti i cittadini di questa città, che [...] non hanno nessun'altra idea per la testa che questa idea di farsi la macchina più bella di quella dell'altro e il vestito più bello dell'altro ed il frigidaire, ecc.²⁴

Being the survivor of a massacred family, Penny – like Mazzetti – judges and condemns post-war Italian society both for its superficiality and its indifference to its fascist past. In her narrative, moreover, Mazzetti traces a parallel between fascism and consumerism. She underscores this continuity through an analogy between the cult of comfort and consumption of post-war Italy and the fascist myths of her childhood. The title image from her first novel – ‘the falling sky’ – refers to the situation of a child who grew up believing in the goodness and holiness of icons such as Mussolini, Jesus, the Italian nation, the family, God, or the Catholic Church, only to discover tragically that these ideals are just the perverse myths of worldly and wicked interests. The falling-sky image, therefore, condensed the situation of learning how to cope with reality once all of one’s inculcated beliefs prove themselves false.²⁵ In Mazzetti’s second novel, consumer society and its appeal to social integration through welfare appear as a substitution for old fascist beliefs, thus accomplishing the same purposes as fascist ideological constructions: individuals’ quiet acceptance of authority and social norms, and their refusal to analyze deeply the values and goals to which they were surrendering. As the young Penny concludes in the midst of a lonely and angry look at her fellow Italians: ‘Finito il fascismo, viene il mito di essere ‘normali’, calmi, godere, farsi la macchina, la mentalità della coca-cola!’ (*Con rabbia*, p. 88).

Historians of post-war Italy have noticed how consumption and mass culture seemed to accomplish the national unification and social integration that political ideologies and religious allegiances failed to reach in previous decades. By standardizing the Italian language through mass media and unifying tastes, expectations, and styles by way of advertising, modern consumer culture seems to have been a much more powerful force for ‘making the Italians’ than any of the previous authoritarian or liberal projects. Yet despite this assimilating role, intellectuals and politicians across the ideological spectrum cast doubts, in particular, on how far mass culture and individualistic consumerism could allow Italians to create a sound civic culture.²⁶ In its own way, Mazzetti’s perspective on consumption shared the same anxieties and alarmism as many other observers.²⁷ Her emotional attack on post-war Italy, however, was also aimed at moving into the foreground the gendered implications of what she considered its hypocritical conformism and cheerfulness.

This criticism was certainly crucial in *Con rabbia*, where much of Penny’s fury was targeted at the cult of virginity, the persistence of double moral standards regarding sexuality and the superficiality of her girlfriends and their one-sided interest in fashion, along with their obsession with getting married and becoming model housewives.²⁸ Yet using anger to address gender issues was also a central concern of Mazzetti’s pieces in *Vie Nuove*. One of the first subjects in her columns was the case of Lionella Lubin, a schoolteacher who was removed from her position for living together with, while not legally married to, a man with whom she had

three children. After dedicating many articles to the case, Mazzetti concluded that there was a problematic absence of rage in Italian culture that pushed women to regret their sufferings in silence, and that it was necessary to react against this. As she wrote to Lubin in an open letter, ‘non si può mai limitarsi a piangere, bisogna mettersi a urlare.’²⁹

Mazzetti was particularly infuriated by situations in which women accepted injustice with resignation, bearing within themselves a sense of guilt and sinfulness stimulated by what she called Catholic-bourgeois society.³⁰ For example, Mazzetti commented on the case of a single mother, Lucia, who committed suicide because she could neither support her daughter nor tolerate the shame of her situation. For Mazzetti, this tragedy was the logical result of the lack of a personal confrontation with the values of Catholic morality, still dominating codes of intimacy and private life. Concluding her piece in almost cathartic tones, she cast no doubt on the necessary, liberating role of rage in order to unite the political and the private:

Fin tanto che noi che ci indignamo non gridiamo, fin tanto che noi che ci indignamo non agiamo, fin tanto che noi che ci indignamo continuiamo a condurre una vita legalmente giusta, saremo dei traditori. [...] Fin tanto che noi non la smetteremo di essere rivoluzionari in politica e non nella vita privata [...] noi non potremo non dirci complici di tali suicidi, di tali assassini.³¹

Mazzetti addressed this statement both to ‘bourgeois-Catholic’ society and her fellow militants of the PCI. In fact, she repeatedly complained that many Communists developed a revolutionary attitude in politics while endorsing hierarchical and traditional roles within the family. When a reader asked for her opinion about how to withstand pressure from his mother and wife to baptize their children, Mazzetti signalled that his problem was not only with ceding to traditional Catholic rituals. What most infuriated her was the reproduction of a deep-seated Italian family model in which the man ‘si occupa di politica e la donna della casa e della religione’.³² Even in some Communist families, Mazzetti noted, husbands, ‘per non avere complicazioni vanno in chiesa la domenica, battezzano i loro figli, si sposano in chiesa, e tutto questo non per convinzione, ma per non dovere discutere!’ As she observed very explicitly,

Mi indigno di fronte a tale concetto di famiglia, e mi domando perchè i mariti e le mogli non parlino un po’ di più tra loro invece di parlare tanto le une con i parroci e gli altri con gli amici.³³

Mazzetti very soon realized that taking politics to a personal and domestic level meant touching upon sensitive areas. In July of 1965 a young woman from Florence, ‘A. I.,’ wrote to Mazzetti to explain that even though she was a Catholic, she was enlisted in the PCI. Yet now as a Catholic Communist she expected her

atheist Communist fiancé to marry according to the Catholic rituals, something to which he was opposed. Although Mazzetti rejected an easy 'who is right' or 'what to do' answer, her response favoured the fiancé, asserting that A.I.'s was not a real dilemma since she would not lose her Christian faith for failing to marry according to the Catholic ritual.³⁴ Over the next several weeks, however, a flurry of letters to *Vie Nuove* provoked an open debate between a majority of readers endorsing Mazzetti and the fiancé; and a minority who backed A.I., headed by the Communist lawmaker Ludovico Corrao, who criticized Mazzetti for a sectarian rejection of Catholicism.³⁵ After five weeks of discussion, the editors gave Mazzetti the opportunity to wrap up the debate. She then optimistically pointed out how young Communists discussed personal issues based on convictions rather than on an uncritical reproduction of their elders' family model. Equally important, she happily claimed that the debates showed progress in the awareness that being a Communist atheist did not imply leaving spiritual and religious dimensions to Catholics, and that ideological commitment was linked to ethical choices deeply permeating the realm of the personal.³⁶

In many respects, Mazzetti expressed a feeling of self-satisfaction and of intellectual triumph, inasmuch as she had been at least partially responsible for bringing family issues to the foreground. This attitude exposes the extent to which issues around the private were a contested terrain within Italian Communism, where the positions of leading politicians, magazines such as *Noi Donne* and *Vie Nuove*, and rank-and-file habits did not always coincide. Over the course of the 1960s, for instance, *Vie Nuove* did discuss private issues by producing its own articles and surveys on topics such as divorce, birth control, abortion, and sexual morality. In many cases, indeed, these articles contested Catholic mandates.³⁷ Yet it would be misleading to see these initiatives as the PCI's only attitude. According to historian Paul Ginsborg, despite their attempts to construct an independent subculture, 'the Communists never elaborated a theory of family and society which could serve as a counterpoint to the very strong Catholic teaching on the subject.'³⁸ This conservatism, which ran rampant during the 1950s, perhaps emerged as a response to the growing accusations by Catholics regarding Marxism's immorality and its anti-family nature. Yet when, during the 1960s, some Communists more openly discussed issues relating to the family, the discussions remained abstract and theoretical.³⁹ In addition, the acceptance of Catholic rituals was widespread among the rank-and-file. According to David Kertzer's research, even in Communist working-class heartlands such as Bologna, Catholic marriages, baptism, and communion – that is, the basic Catholic rituals – were common among militants and sympathizers, whose political engagement did not diminish in the face of such practices.⁴⁰

Mazzetti's use of anger as a strategic sentiment to make gender claims is proof of her remarkable cultural intuitiveness. As modern feminists have observed,

anger is a crucial emotion for making claims. For gender theorist Marilyn Frye, for example, anger implies an internalization of one's rights and an intuition that an obstacle is illegitimately thwarting them. Anger is thus crucial for expressing and defending a sense of entitlement. More significantly, expressing anger also implies a 'claim to domain – a claim that one is a being whose purposes and activities require and create a web of objects, spaces, attitudes and interests that is worthy of respect, and that the topic of this anger is a matter rightly within that web.'⁴¹ Mazzetti's anger over family issues and gender discrimination delimited her zone of concern; it communicated to her readers within the Communist left that the sphere of the private mattered, and that being a good Communist implied getting angry or even enraged in the face of inequality and exclusion in family and gender relations.

Mazzetti's anger may also echo the sense of frustration of many laywomen who sought gender equality in post-war Italy. Despite the changes brought about by the 'economic miracle,' deeply-ingrained gender hierarchies persisted. The participation of women in the extra-domestic workforce and well-paid jobs, for example, was very limited even when the economy boomed, and legal constraints and discriminatory practices against working married women were a constant complaint of activist women. Moreover, the Civil Code still prohibited the divulgence of birth control techniques, and endorsed a double standard regarding adultery.⁴² Women's claims for equality and female political activism, in addition, remained attached to strong institutions such as the PCI and, even when this shows the sensibility of left-wing groups to such claims, it implied that they had to remain subordinate to immediate party strategies. Mazzetti's anger, in fact, signals the tension of this situation and in many ways anticipates the emergence of a neo-feminist movement after 1968, with a more decisive emphasis on personal issues and a more independent stance regarding big political organizations.⁴³

A sentimental education for Communists

One of the salient claims of Mazzetti's call to bring together the political and the personal was that ideological commitments were not just the consequence of coldly logical mental procedures, but the result of deeply felt assumptions. Affect and feeling thus became significant dimensions of an individual's choices or, as Mazzetti put it, 'la mia indignazione e il mio dolore sono la mia certezza.'⁴⁴ Further, Mazzetti argued that any pretension to eliminate the role of feelings in personal life resembled fascist notions of a 'superman' capable of acting without regard to how he is affected by others. Rather than gaining rationality and autonomy from passions by obliterating emotions, Mazzetti claimed that the expansion of personal freedom consisted in gaining insight into how emotions act on people.⁴⁵

As a consequence, she considered that the world of emotions had to be unearthed from the layers of constraining habits, rationalizations and moralizations which displaced them from the centre of personal and intimate experience and therefore increased the difficulties of knowing them more fully.

For Mazzetti, feelings were the rulers of personal life, and their role could neither be regulated nor understood by morality or social conventions. In responding to an anguished wife, Mazzetti wrote that *'tutti noi continuiamo a muoverci in un'epoca in cui i sentimenti sono mutevoli trattandoli con un sistema di leggi vecchie, decrepite, clichè'*.⁴⁶ Releasing feeling from morality, however, did not imply radical liberalism regarding sexuality or romantic relationships. Many of Mazzetti's pieces were actually debates with young people inquiring about her ideas on sexual radicalism—such as that of Wilhelm Reich – or, in more practical terms, defending casual sex. Although many accused her of being moralistic and bourgeois, since she sought to impose limits to complete sexual freedom, Mazzetti's responses were consistently hostile. In another example of her conflation of fascism with neocapitalism, Mazzetti claimed that the commodification of life under capitalism led to what she coined *'qualunquismo sessuale'*, an attitude that conceived of sex as conquest and reduced the sexual partner to an instrument of biological satisfaction. Mazzetti believed that *'qualunquismo sessuale'* related to fascist notions of virility and to a neurotic attitude that impoverished sex by reducing it to an aggressive and solipsistic activity, one that ultimately prevented people from gaining deeper sentimental connections. Explicitly seeking to avoid a moralizing language when condemning it, Mazzetti understood that sexual radicalism implied a debasement of sex by reducing it to a biological need. As she insisted by quoting from Lenin, for a good communist sex should not be *'come bere un bicchier d'acqua'*.⁴⁷

Mazzetti's approach to sex was premised upon her perception that one of the main problems in Italian romantic and erotic life was rooted in the dissociation between sexuality and affection. Drawing on Jungian psychoanalyst Ernst Bernhard, Mazzetti observed that Italian erotic life was impoverished because men invested their wives with an aura of virginal purity and maternity, something that constituted the reverse side of endowing sex with sinfulness or confining it to instinctual satisfaction in extra-marital affairs. Men therefore sought sexual pleasure outside marriage, while platonically loving their wives for their roles as mothers and housekeepers. For Mazzetti, this attitude led men to perpetuate their immaturity, prevented Italian couples from having a healthy erotic intimacy, and caused the unhappiness and sexual frustration of Italian women. She understood that proclaiming absolute sexual freedom in the form of splitting sex from affection did not appear to be the solution to the problems of the Italians' sexual life. In contrast, she insisted that sex should be conceived as a whole sentimental experience, associated with sensuality, dialogue, openness to the other, reciprocity

and integration of the personality. Women's emancipation towards a better erotic and inter-personal life, for Mazzetti, should follow a reinvention of the harmony between affection and sex, and the site to produce that harmony was the non-indissoluble monogamous couple.⁴⁸

These reflections paved the way for Mazzetti's approach to one of her most problematic figures: the 'donna emancipata neocapitalisticamente'.⁴⁹ Mazzetti coined this expression to underscore that the traditional subjugation of women was being replaced by what she considered a false form of freedom, consisting in stimulating in women a new 'fede del benessere, negli elettrodomestici, nella posizione sociale, nel successo mondano, nel denaro, nella carriera'.⁵⁰ She claimed that the gradual emancipation of women from the constraints of traditional, mostly Catholic morality, implied the risk of framing women's newly acquired freedoms in terms of the alienated and male-dominated notions ruling capitalist society and its obsessive attachment to material goods, superficial enjoyment and instrumental relationships. She observed, further, that some women equated an expansion of freedom with an imitation of men's attitudes. In March of 1964, for instance, a woman wrote to tell her that she was having an affair with two men, but those relations did not imply that her love for her husband had diminished. Mazzetti used the letter to illustrate a 'false' female emancipation: the expansion to women of the prerogatives that men enjoyed under patriarchal rules. As she concluded in another piece with very characteristic language, 'la donna emancipata in questa società si è soltanto immersa nell'alienazione dell'uomo.'⁵¹

Mazzetti certainly celebrated the disappearance of the main pillars of traditional morality such as the old honour codes, the association of sex with sin, the mystification of virginity and the anchoring of women to the domestic realm. When topless fashion began to appear on some Italian beaches, she was an enthusiast.⁵² Yet even when she supported these changes, she insisted that capitalist consumer society could only integrate gender transformations superficially, leaving women unsatisfied and emotionally empty. In her considerations of frigidity, for instance, Mazzetti underlined that at the core of the problem was a lack of deep emotional and communicative encounters with the other and oneself. Angry with the generalized conception of frigidity as a physiological or anatomical problem, Mazzetti pointed instead to male-biased models of marriage, coupledom and sexuality that disregarded women's erotic needs. She explicitly noted that current notions of eroticism and romance did not integrate the use of contraception as part of the romantic encounter, something that, together with its drastic consequences, prevented women from relaxing and enjoying sex.⁵³ It was precisely when referring to frigidity that Mazzetti gave free reign to her deepest conceptions of how the world of superficiality, material success and the narrow rationalism of capitalist society were preventing women from substantial and

enriching forms of enjoyment and pleasure, as well as from contact with their own emotions:

Questa società è una società *frigida*, poiché ha perso l'*inconscio*, la sede delle sensazioni e della irrazionalità in omaggio alla logica dell'utile; ha perso il *silenzio della contemplazione* e dell'introversione in omaggio *agli urli e ai rumori* artificiali, ha *rinunciato* a vivere e *sentire* in omaggio al *produrre e guadagnare*, ha rinunciato alla *gioia* per una dedizione al *fare* che diventa l'*espiazione inconscia* di chi ha rinunciato a sentirsi vivo.⁵⁴

The ultimate claim of Mazzetti's sentimental education was a vindication of modes of self-knowledge and of exploration of personal and intimate experience that, she thought, neocapitalist society overwhelmed. She assumed that the development of certain forms of rationality precluded substantial relationships with the world of emotions and affect. Mazzetti was therefore sensitive to analysing the ways in which patriarchy and bourgeois society shaped the way people interacted with their feelings. As part of this concern, she elaborated on how most of her readers referred to love as adoration, self-surrender, and abandonment. By quoting long fragments of letters, she underlined that her young readers easily described their relationship to a beloved in terms of self-effacement, sacrifice, renunciation and denial of their own projects and independence. Combining philosophical jargon and personal analysis, she defined this occurrence as 'alienazione amorosa', and described it as 'l'irresistibile fascino dell'essere posseduti, in quanto a traverso questo essere posseduti ci si libera della libertà e della responsabilità di se stessi'.⁵⁵

'Alienazione amorosa', for Mazzetti, was the result of a form of religious and patriarchal education inculcating people to surrender to an over-powerful God and equating love both to adoration and obedience to the father. These religious and patriarchal origins, however, did not imply that such habits of adoration disappeared in modern capitalist society. On the contrary, as she noted in one of her pieces, 'questa è una società, nella quale l'uomo idolatra tutto ciò che è esteriore, dagli oggetti di consumi in poi, e le ragazze e i ragazzi amano i loro *partners* nel senso dell'idolatria'.⁵⁶ Although Mazzetti believed that 'alienazione amorosa' applied to both sexes, she felt particularly infuriated when young women accepted their roles as housewives and denied other social possibilities for themselves. Mazzetti showed her anger to letter-writers who, despite describing themselves as young and modern girls, renounced a career and a profession for a position as housewives for their beloved husbands. As she furiously responded to a young woman who wished to have a hobby in order to be less bored when waiting for her husband,

e pensare che questa ragazza che mi scrive, visto che legge *Vie Nuove*, dovrebbe essere di sinistra. Ma come possiamo fare a cambiare la società se perfino le ragazze che si dicono di sinistra hanno un'anima borghese? Forse

che possiamo cambiare questa società votando comunista e non cambiando noi stessi?⁵⁷

By focusing on ‘alienazione amorosa’ Mazzetti explained the persistence of traditional gender roles in modern forms. She also made use of the concept to analyze other forms of intimate and interpersonal experience. In some cases, for instance, she drew from psychoanalytic language. When replying to a seventeen-year-old young woman who depicted her obsession with an evidently unfaithful boyfriend, Mazzetti used notions of transference and compulsion to highlight that the girl might be replicating an infantile relationship, probably with her father.⁵⁸ Making apparent the dense coat of fantasies and idealizations through which young lovers sublimated their partners was in fact crucial for Mazzetti. It allowed her to encourage more mature relationships and to release her readers from submissive relationships with their loved ones. Her references to masochism were an ultimate example of this. In her comments on a letter in which a wife described her terrorized dependence on a violent, cold and over-jealous husband—while also mentioning her love for another man – Mazzetti wrote that masochism functions as a way to avoid agency over a hostile reality by submitting to an over-controlling and possessive power. Although Mazzetti briefly blamed ‘society’ for confusing love with masochism—since it related love to abnegation and renouncement – she did not victimize masochistic women. They were responsible, in the final analysis, for seeking punishment as a form of enchainment and annihilation of their own freedom.⁵⁹

As a form of enchanted abandonment to an external power and a release of responsibility in the form of submission to a partner, Mazzetti repeatedly criticized ‘alienazione amorosa’. Yet she also problematized the different strategies of avoidance of emotional commitment and personal engagement. For example, she dubbed ‘neurotic’ the behaviour of a young woman aged twenty two, who wrote about her insecurities over having sexual intercourse because, as she put it, her partner ‘non prova per me lo stesso amore che provo io per lui’.⁶⁰ Mazzetti condemned this form of bargaining, stating that looking for such guarantees was infantile and comparable to the certainties that little children reclaimed from their parents. As she wrote to her correspondent, ‘l’amore è al di fuori del calcolo e della sicurezza, esso vive del rischio.’ She responded similarly to writers recounting radically different situations. In July 1965, for instance, a twenty-year-old woman wrote that she had been with many partners and that her current boyfriend had asked her to settle into a more serious and long-term relationship, which she rejected because she wanted to remain free. In her sympathetic response, Mazzetti warned her against falling into cynicism as a defence mechanism for her failure in previous relationships, underlining that avoiding projects was still a project or, as she put it, ‘tu dunque hai già programmato di non amare e di lasciare sempre prima di essere lasciata.’⁶¹ As these examples suggest, no matter how cautious Mazzetti

was vis-à-vis 'alienazione amorosa', she was equally committed to pointing to 'true love' as a form of interpersonal bond and emotional experience of incomparable richness and complexity. On occasion, in fact, Mazzetti portrayed 'true love' as a mode of emotional experience that challenged and resisted the commodification of life through consumerism and advertising:

Oggi non si cerca più l'amore, poichè i miti moderni strizzano l'occhio a tutto, meno che all'amore. [...] Quando ci sono dei valori spirituali da difendere, non si è vittime dei miti borghesi. Ma quando non si crede nei dogmi della Chiesa e non si sono trovati nuovi valori, allora non si è che delle anime in pena, dati in pasto ai persuasori occulti. Allora l'amore va all'ultimo posto e al primo posto vanno o il successo o la macchina fuoriserie o la moda. Si perde il contatto con il prossimo e il qualunquismo sessuale prende il posto dell'amore. [...] Ma il capitalismo non può esportare l'amore, nè venderlo, nè guadagnarci su e non può neppure idolatrarlo come invece idolatra il Matrimonio, il Successo, la Casa, la Famiglia, la Macchina, il Frigidair, la Saponetta.⁶²

Mazzetti's sentimental education was not an explicit and self-conscious pedagogic program but the outcome of multiple goals, such as the search to conciliate the political and the personal, reflections on the situation of women in contemporary Italy, resistance to commodification and her inquiry into the nature and practice of love. Interwoven with the multiple languages of Marxism, psychoanalysis and general philosophical considerations, Mazzetti's project was crisscrossed with many tensions, particularly regarding the unstable equilibrium between intimate advice and ideological orientation. Fundamental to her sentimental education, however, was her ideal that Communists had to be sensitive people whose ideological positions emerged out of deeply felt assumptions and intuitions. In doing this, Mazzetti moved emotions into the foreground and carried out a secular and sensual condemnation of what she called neocapitalist society. In the long series of attacks on consumerism and mass culture in 1960s Italy, Mazzetti thus introduced an original stance, one that fit neatly with her gender strategy, her intellectual background, her political loyalties, and her intuitive, affective intelligence.

Conclusion

As a crucial aspect of the study of emotions, historians have identified the friction between the way a society's members regulate their emotional lives and the multiple agendas and interests at play within that regulation. William Reddy, for instance, has stressed the relationship between politics and emotional control by

referring to 'emotional regimes'. All political regimes, he argues, need to establish a particular way of regulating feelings, which can be grouped according to the degree of flexibility allowed for expressing emotions.⁶³ More recently, Barbara Rosenwein has coined the notion of 'emotional community', which she describes as 'systems of feelings: what these communities (and the individuals within them) define and assess as valuable or harmful to them; the evaluation that they make about others' emotions; the nature of the affective bonds between people that they recognize; and the modes of emotional expression that they expect, encourage, tolerate, and deplore'. For Rosenwein, societies are constituted by many emotional communities, and individuals participate in these communities throughout their lives.⁶⁴

Even if she does not fit neatly into preformed concepts, these contributions may offer insight into Mazzetti's case. Mazzetti's emotional politics was articulated with a political and ideological agenda, one aimed at situating the PCI and its followers in an emotional community. By establishing particular emotional standards, Mazzetti was able to encourage or deplore different behaviours and attitudes, as well as to endorse and elicit certain kinds of affective bonds or emotional responses. Although we should be cautious in assuming the actual impact of her writings on her readers' emotional and private lives, the duration of her column over almost a decade allows us to conclude that at least the terms and general lines of her emotional politics were accepted by this portion of the Communist left, which may have considered her advice to represent a secular, modern and progressive form of respectability.

Mazzetti's emotional politics was shaped by her position as a Communist intellectual woman addressing crucial features of post-war Italy's politics and culture. She placed her anxieties about modern mass culture at the centre of her emotional appeal, one she shared with a wide group of intellectuals from different political and ideological backgrounds. She therefore reproduced some elitist prejudices about mass culture and cultivated a single-minded attitude towards its effects, such as exaggerating the alleged superficiality and emotional atrophy she attributed to modern forms of consumption. More significantly, the main problem with her one-sided position was her inability to recognise that her own emotional politics was an outcome of the expanding role of consumer culture. The growing presence of illustrated weeklies and women's magazines in post-war Italy was financed by increased advertising and promotion of new consumer habits.⁶⁵ The columns of personal and intimate advice, in addition, were also a commodity or, as Morris has observed, 'the magazine is a commodity and, effectively, the problems and issues raised and addressed in agony columns are also commodities.'⁶⁶ They were a form of communication between the readers and the magazine editors which were also used to entertain or awake the readers' curiosity.

Mazzetti's wisdom consisted in using this pre-existing genre for her own ideological purposes. Despite her scorn for advertising and her alarmism about modern mass culture, Mazzetti's case seems to demonstrate John M. Foot's assertion that 'consumerism does not necessarily lead to the passive acceptance of a homogeneous (passive) consumer culture, but also opens up new opportunities for resistance and for variegated uses of time for different cultural purposes'.⁶⁷ In fact, her politics of emotions was a hybrid form, situated between ideological imperatives and the genre of women's magazines, which helped to move issues of gender, sexuality, privacy and family relations to the centre stage of public attention among Communists. These interests led Mazzetti to criticize post-war Italian society for its slow progress in changing gender relations, as well as for the persistence of traditional notions of family and values regulating sexuality. By so doing, Mazzetti confronted not only Catholic morality, but also a tradition of ambiguity, conservatism, and silence within the Communist ranks. In particular, her emotional appeal was crucial to the arguments against the formal and highly intellectualized relationship between ideological commitment and private life, and to the critique of the split between the personal and the political among Communist militants.

Notes

* I would like to thank Valeria Manzano, Walter Adamson, and the anonymous reviewers for their valuable comments and suggestions.

¹ For a general account of the 'economic miracle', see Paul Ginsborg, *A History of Contemporary Italy: Society and Politics, 1943-1988* (New York: Palgrave, 2003), pp. 210-53; and Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano: Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta* (Rome: Donzelli, 2005). For a general discussion of Italian post-war modernization, see John M. Foot, 'Mass Cultures, Popular Cultures and the Working Class in Milan, 1950-1970', *Social History*, 24 (1999), 134-57.

² David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana, 1880-2000* (Bologna: Il Mulino, 2000), p. 241.

³ Stephen Gundle, *Between Hollywood and Moscow: The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture, 1943-1991* (Durham and London: Duke University Press, 2000), p. 213. See also pp. 7-9, 63-70, 74-105, 211-13.

⁴ Bellasai's research on Communists' representations of private life and 'moral' issues focuses on the 1940s and 1950s. Even when he is clear that a highly mythical notion

of the working class centred on labour and production was crucial to Communist culture, he underlines that the 'pedagogical' attitude to issues regarding private life fueled their interest in family and everyday matters. By the same token, the Communists' suspicion of mass culture and its 'Americanism', and their cautiousness regarding Catholicism did not preclude a modernizing vision endorsing gender equality and the expansion of women's roles in society. See Sandro Bellasai, *La morale comunista: Pubblico e privato nella rappresentazione del PCI (1947-1956)* (Rome: Carocci, 2000), pp. 21-4, 130-200, and 253-320. Studies of debates around divorce in Italy stress that the late 1950s was a turning point, when Communist women started to endorse a more modern and dynamic conception of the family. See Mark Seymour, *Debating Divorce in Italy. Marriage and the Making of Modern Italians, 1860-1974* (New York: Palgrave, 2006), pp. 171-4; and 178-95; and Mark Seymour, 'Steel Capsules and Discursive Monopolies: "Noi donne" and Divorce in Italy, 1945-1965', *StoricaMente*, 6 (2010) (online).

⁵ The term 'neocapitalism' appeared within the Italian Left during the late 1950s, and referred to the negative

effects on class consciousness of American-influenced mass and consumer culture. See Adam Arvidsson, *Marketing Modernity: Italian Advertising from Fascism to Postmodernity* (London and New York: Routledge, 2003), p. 88; and Crainz, pp. 52-3.

⁶ For an analysis of the link between Americanized commercial culture, the transformation of the household, and the basic representations around the role of housewives in an European context, see Victoria de Grazia, *Irresistible Empire: America's Advance through 20th-Century Europe* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005) especially pp. 416-57. For reflections on the impact of new consumption habits in Italy see Emanuella Scarpellini, 'People of plenty: consumi e consumismo come fattori d'identità nella società italiana'; and Maria Chiara Liguori, 'La parità si acquista ai grandi magazzini? Boom economico e trasformazione del modello femminile', in *Genere, generazione e consumi: L'Italia degli anni Sessanta*, ed. by Paolo Capuzzo, Federico Romero, and Elisabetta Vezzosi (Rome: Carocci, 2003), pp. 53-62 and 155-68. For a study of the role of marketing and advertising in addressing women and constructing representations around model housewives and women, see Arvidsson, pp. 65-108. For the impact and expansion of women's magazines during these years, see Laura Lilli, 'La stampa femminile', in *Storia della Stampa Italiana*, Vol. 6 *La stampa del neocapitalismo*, ed. by Valerio Castronovo and Nicola Tranfaglia (Bari: Laterza, 1976), pp. 253-311; and Stephen Gundle, 'L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni cinquanta', *Quaderni Storici*, 62, year 21, 2 (August 1986), 581-82.

⁷ Penelope Morris, 'A Window on the Private Sphere: Advice Columns, Marriage, and the Evolving Family in 1950s Italy', *The Italianist*, 27 (2007), 304-32; and 'From Private to Public: Alba de Cespedes' Agony Column in 1950s Italy', *Modern Italy*, 9 (2004), 11-20.

⁸ Penelope Morris, 'The Harem Exposed: Gabriella Parca's *Le italiane si confessano*', in *Women in Italy, 1945-1960* ed. by Penelope Morris (Hampshire: Palgrave, 2006), pp. 109-30.

⁹ Morris, 'From Private to Public'.

¹⁰ For the early history of the Udi see Anna Rossi-Doria, 'Le donne sulla scena politica', in *Storia dell'Italia repubblicana. Vol I. La costruzione della democrazia. Dalla caduta del fascismo agli anni cinquanta* (Turin: Einaudi,

1994), pp. 779-846. See also Seymour, 'Steel Capsules', for information on *Noi Donne*, and Morris, 'A Window', for a comparative analysis of its agony column during the 1950s.

¹¹ William Reddy, *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), p. 124. For further reflections on emotions and politics see *Passionate Politics. Emotions and Social Movements* ed. by Jeff Goodwin, James M. Jasper and Francesca Polletta (Chicago and London: University of Chicago Press, 2001), pp. 1-24.

¹² For reflections on emotions and gender see Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotions* (New York: Routledge, 2004), especially pp. 168-90; Sue Campbell, 'Being Dismissed: The Politics of Emotional Expression', *Hypatia*, 9 (1994), 46-65; and Marilyn Frye, *The Politics of Reality. Essays in Feminist Theory* (Trumansburg, NY: Crossing Press, 1983), pp. 84-94.

¹³ 'Chi dice donna', *Vie Nuove*, n. 44, 9 November, 1961, p. 35. All further references to this journal are abbreviated to VN in the main body of the text.

¹⁴ For information on this period of Mazzetti's life, see Giorgio Betti, *L'italiana che inventò il Free Cinema inglese. Vita cinematografica di Lorenza Mazzetti* (Piacenza: Vicolo del Pavone, 2002), pp. 3-25. For the underground currents in London in the 1950s, see Barry Miles, *London Calling. A Countercultural History of London since 1945* (London: Atlantic Books, 2010) pp. 81-89 for the 'angry young men'.

¹⁵ See the original manifesto, and a short history and analysis of the Free Cinema movement in the booklet corresponding to the DVD edition of the films: *Free Cinema. The Films that Launched the British New Wave* (Chicago: Facets, 2007), p. 9.

¹⁶ Betti, pp. 3-25.

¹⁷ I owe the information to an interview with Mazzetti on 29 May, 2010.

¹⁸ Cesare Zavattini, 'Prefazione alla prima edizione', in Gabriella Parca, *Le italiane si confessano* (Milan: Feltrinelli, 1964) [1959] pp. xix-xxii.

¹⁹ Betti, pp. 26-28.

²⁰ Before Mazzetti, the writer Paola Masino was in charge of the advice section of *Vie Nuove*, but it was basically focused on commenting on samples of writing from readers. See Morris, 'From Private to Public', pp. 13-14

²¹ By 1965, in fact, the magazine was selling 147,000 copies weekly, whereas by 1968 circulation was of around 110,000. For the 1965 figures see VN, n. 16, 22 April, 1965, p. 3. For the 1968 figures and basic information on the journal, see Fondazione Istituto Gramsci di Roma, Archivio partito comunista italiano, folder 'materiali riguardanti *Vie Nuove*', especially 'note al progetto di preventive per la gestione 1969'. For analysis and more information on *Vie Nuove* see Stephen Gundle, *Between Hollywood and Moscow*, pp. 67-70, and 93-96. Gundle also analyzed the crisis of *Vie Nuove* during the 1960s by comparing the magazine with *Famiglia Cristiana*, a similar illustrated weekly but with a Catholic orientation. Whereas *Famiglia Cristiana* was selling 250,000 issues in 1954, it reached 1 million copies by 1960. This itinerary was due to a more optimistic consideration of mass culture and more straightforward attention to issues of interest for women: Gundle, 'Cultura di massa e modernizzazione. *Vie Nuove* e *Famiglia Cristiana* della guerra fredda alla società dei consumi', in *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, ed. by Pier Paolo D'Attore (Milano: F Angelli, 1991), pp. 236-62. For an analysis of *Vie Nuove*'s beauty contests see also Gundle, 'Feminine Beauty, National Identity and Political Conflict in Postwar Italy, 1945-1954', *Contemporary European History*, 8 (1999), 373-78. *Vie Nuove*'s fall in circulation contrasts with the political significance of the PCI in the 1960s, which maintained its status as the second electoral force in Italian politics—in 1963, for instance, the PCI exceeded 25% of the polled electorate, thus marking its high tide of electoral success. See Ginsborg, pp. 195-200 and 290-95.

²² A collection of Mazzetti's main pieces was published in 1969: Lorenza Mazzetti, *Il lato oscuro* (Rome: Tindalo, 1969).

²³ Mazzetti, 'Perche gli arrabbiati?', VN, n. 10, 8 March, 1962, p. 31.

²⁴ Lorenza Mazzetti, *Con rabbia* (Milan: Garzanti, 1963), p. 48.

²⁵ Lorenza Mazzetti, *Il cielo cade* (Rome: Garzanti, 1961), pp. 128-29 for a very vibrant passage. See also her own interpretation of her book in Mazzetti, 'Chi dice donna', VN, n. 3, 18 January, 1962, p. 31.

²⁶ For an analysis of responses to mass culture in post-war Italy see Gundle, *Between Hollywood and Moscow*, pp. 81-

82, 86-105; Christopher Duggan, *The Force of Destiny: A History of Italy since 1796* (Boston and New York: Houghton Mifflin Co, 2008) p. 561; Ginsborg, pp. 239-50; Arvidsson, pp. 8-12. See also Foot, 'Mass Cultures', for a word of warning about exaggerating the actual force of mass culture.

²⁷ For such perspectives in her columns in *Vie Nuove* see: 'Perchè il qualunquismo?' n. 38, 20 September, 1962, p. 31; 'I miti borghesi', n. 39, 27 September, 1962, p. 35; 'I borghesi italiani', n. 18, 2 May, 1963, p. 27; 'Per finire con la Wanninger', n. 34, 22 August, 1963, p. 29; 'Malattia dell'individualismo', n. 15, 13 April, 1967, p. 41.

²⁸ Mazzetti, *Con rabbia*, pp. 9-11, 18-21, 30-34, 60-62, 88-92, 101, 105-06, 112. Perhaps for all these reasons, some reviewers described Penny as 'l'equivalente femminile europeo del giovane Holden', in a clear reference to the main character of J. D. Salinger's *The Catcher in the Rye*. See the review of the book in *Noi Donne*: Isa Tutino, 'Con rabbia', *Noi Donne*, n. 24, 15 June, 1963, p. 4.

²⁹ Mazzetti, 'Non si grida nel deserto', VN, n. 8, 22 February, 1962, p. 29.

³⁰ Mazzetti, 'Ma dove è il male?' VN, n. 12, 22 March, 1962, p. 31; and 'Camuffarsi è come suicidarsi', VN, n. 14, 5 April, 1962, p. 20. In other cases, she pointed to the repression of emotions and especially of indignation as characteristic of Nazism: see Mazzetti, 'Come i Nazisti', VN, n. 43, 25 October, 1962 p. 9.

³¹ Mazzetti, 'Morta senza rabbia', VN, n. 27, 8 July, 1965, p. 45.

³² Mazzetti, 'Le moglie e la politica', VN, n. 11, 14 March, 1963, p. 30

³³ For a similar concern about Communists relegating the 'moral dimension', see Mazzetti, 'Impegno prima e dopo', VN, n. 31, 1 August, 1963, p. 33.

³⁴ Mazzetti, 'Sposarsi in chiesa', VN, n. 19, 13 May, 1965, p. 47

³⁵ See 'Polemica sul matrimonio', VN, ns. 23, 24, 25, 26 and 27, 10 June – 8 July, 1965. Despite the dualistic split into two camps, the positions were basically three, consisting of those endorsing uncommitted atheism or anti-Catholicism; those considering that marrying in Church meant nothing and so the young man had to yield; and those observing that if there were true love, such issues should not be a problem.

³⁶ Mazzetti, 'Essere autentici o inautentici', VN, n. 28, 15 July, 1965, pp. 45-46.

³⁷ See for instance: 'Risponde il medico: castità e salute', VN, n. 1, 2 January, 1960, p. 48; Miriam Mafai, 'Famiglia: refugio o prigione?' VN, n. 6, 6 February, 1960, pp. 20-25; Carlo Treves, 'Inchiesta sul matrimonio in Italia', VN, n. 13, 1 April, 1961, pp. 18-22; 'Anche da noi il divorzio', VN, n. 46, 16 November, 1961, pp. 26-29; Giuliana Ferri, 'È il momento del divorzio', VN, n. 7, 15 February, 1962, pp. 22-24; Giuliana Ferri, 'Le cifre dell'emancipazione femminile. Il primo round vinto fuori casa', VN, n. 10, 8 March, 1962, pp. 26-27; 'Lettere: il divorzio', VN, n. 11, 15 March, 1962, p. 40; Franco Gianola, 'L'aborto anche a rate', VN, n. 12, 22 March, 1962, pp. 29-31; Portolano, 'Divorzio primo amore', VN, n. 37, 12 September, 1963, p. 40; Giovanni Cesareo, 'Controllo delle nascite. I figli obbligati', VN, n. 44, 31 October, 1963, pp. 50-51; 'Il medico vi consiglia: Pillole antifecondative: argomento pericoloso', VN, n. 21, 27 May, 1965, p. 5; 'Il medico vi consiglia: pillole antifecondative: parliamo con cautela', VN, n. 22, 3 June, 1965, p. 5; 'Il medico vi consiglia: altri interrogative sulle pillole antifecondative', VN, n. 23, 10 June, 1965, p. 5; 'Il medico vi consiglia: inquietanti interrogativi sulle anticoncezionali', VN, n. 24, 17 June, 1965, p. 5; 'Il medico vi consiglia: anticoncezionali: riserve e controindicazioni', VN, n. 25, 24 June, 1965, p. 5; Giuseppe Chiarante, 'I coniugi, il divorzio, il controllo delle nascite. Famiglie fuorilegge', VN, n. 50, 23 December, 1965, p. 47-48; G.B. Arduini, "La pillola. Sempre più lontana," idem, pp. 50-51; 'Lettere: occuparsi del divorzio', VN, n. 52, 30 December, 1965, p. 2; Annamaria Rodari, 'A che punto siamo con il divorzio', VN, n. 9, 3 March, 1966, pp. 31-47 [whole issue dedicated to divorce], and Renato Nicolai, 'L'altra faccia della cronaca morale', idem, pp. 65-66 [defends the students of Liceo Parini who were prosecuted for publishing their ideas on sexuality in the school magazine]; Aldo Paladini, 'Tavola rotonda sul divorzio', VN, n. 13, 31 March, 1966, p. 25-26; 'I giovani, l'amore, e i tabù. Sesso e Società', VN, n. 19, 12 May, 1966, pp. 32-47 [whole issue on youth and sex]; Dino Barberini, 'La pillole', VN, n. 29, 21 July, 1966, pp. 32-47 [special survey on the contraceptive pill]; 'Inchiesta sul divorzio in Italia', VN, n. 45, 1966 – n. 1, 1967, November 10, 1966 through January 5, 1967 [eight-issue special survey on divorce]. From the late 1950s *Noi Donne* also adopted a bolder position on family issues: see Mark Seymour,

Debating Divorce in Italy, pp. 171-74; and 178-95; and 'Steel Capsules and Discursive Monopolies'.

³⁸ Ginsborg, p. 197.

³⁹ See Ginsborg, pp. 350-51 and p. 497 for more information on family and the PCI. See also Lesley Caldwell, *Italian Family Matters. Women, Politics, and Legal Reform* (London: Macmillan, 1991), pp. 17-50; and Gundle, *Between Hollywood and Moscow*, pp. 114, 149-50.

⁴⁰ David I. Kertzer, 'Participation of Italian Communists in Catholic Rituals: A Case Study', *Journal for the Scientific Study of Religion*, 14 (1975), 1-11. Kertzer's study was conducted between September 1971 and August 1972.

⁴¹ Marilyn Frey, 'A Note on Anger', p. 87.

⁴² For the persistence of legal discrimination against women see Crainz, p. 27; on women and the job market, Ginsborg, pp. 243-44; on women and sexuality, see Bruno P. F. Wanrooij, 'Italy: Sexuality, Morality, and Public Authority', in *Sexual Cultures in Europe. Vol. 1 National Histories* ed. by Franz X. Eder, Lesley A. Hall, and Gert Hekma (Manchester: Manchester University Press, 1999), pp. 129-35. See also Penelope Morris, 'Introduction', in Morris, *Women in Italy*, pp. 1-20 for a general perspective on all these issues.

⁴³ Some authors consider feminism in Italy as a post-1968 phenomenon, thus stressing the break with previous forms of campaigning and political sociability by women. See for instance Ginsborg, pp. 366-70; Robert Lumley, *States of Emergency. Cultures of Revolt in Italy from 1968 to 1978* (London: Verso, 1990), pp. 313-36; and Judith Adler Hellman, *Journeys among Women: Feminism in Five Italian Cities* (New York: Oxford University Press, 1987), pp. 34-40. Other authors' portraits of pre-1968 female political sociability seem to nuance this break. See for instance Mark Seymour, 'Steel Capsules and Discursive Monopolies'. A crucial argument in favour of perceiving 1950s and 1960s women as preparing the changes that became visible in later years can be found in Simonetta Piccone Stella, *La prima generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano* (Milan: Franco Angeli, 1993), pp. 114-43. Further reflections on the breaks and continuities between women's struggles for legal equality from 1945 to the 1960s and in the post-1968 movements are in Caldwell, *Italian Family Matters*, pp. 120-23.

⁴⁴ Mazzetti, 'Un problema da eliminare', VN, n. 29, 22 July, 1965, p. 49. Mazzetti's reflections are remarkably similar to more recent approaches to emotions, which stress the

'cognitive' aspects of emotions, and blur the dualistic distinction between emotions and reason. See for instance Robert C. Solomon, 'On Emotions as Judgments', *American Philosophical Quarterly*, 25 (1988), 183-91; and Robert C. Solomon, 'Existentialism, Emotions, and the Cultural Limits of Rationality', *Philosophy East and West*, 42 (1992), 597-621. Sociologists have also criticized the dualism feeling/thought or emotion/irrationality as an obstacle to the study of emotions. See for instance Craig Calhoun, 'Putting Emotions in their Place', and Frank Dobbin, 'The Business of Social Movements', in *Passionate Politics*, pp. 45-57, and pp. 74-80. For reflections by anthropologists on emotions, see Michelle Z. Rosaldo, 'Toward an Anthropology of Self and Feeling', in *Culture Theory: Essays on Mind, Self and Emotion*, ed. by Richard A. Schweder and Robert A. LeVine (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), pp. 137-57; and Catherine Lutz and Geoffrey M. White, 'The Anthropology of Emotions', *Annual Review of Anthropology*, 15 (1986), 405-36. For a more general essay on the existence of a long tradition of dualism when talking about emotions in European and American thought see Catherine Lutz, 'Thought and Estrangement: Emotion as a Cultural Category', *Cultural Anthropology*, 1 (1986), 287-309.

⁴⁵ See for instance, Mazzetti, 'L'amare il prossimo è una scelta', VN, n. 26, 25 June, 1964, p. 47; and 'Il Superuomo non serve', VN, n. 34, 20 August, p. 36.

⁴⁶ Mazzetti, 'Infedeltà', VN, n. 44, 1 November, 1962. P. 25.

⁴⁷ See for instance, Mazzetti, 'La schiavitù domestica', VN, n. 24, 14 June, 1962, p. 29; 'Perché il qualunquismo?' VN, n. 38, 20 September, 1962, p. 31; 'Sessuofobia', VN, n. 26, 27 June, 1963, p. 27; 'I virilioni', VN, n. 33, 15 August, 1963, p. 31; 'Che cos'è la sessuomania?' VN, n. 39, 26 September, 1963, p. 52; 'Lasciamo ripondere Lenin', VN, n. 45, 7 November, 1963, p. 27; 'Ritrattino di un sessuomane', VN, n. 51, 19 December, 1963, p. 27. See also, on Italian followers of Wilhelm Reich's theories, Giovanni Cesareo, 'Sesso in Sicilia', idem, pp. 20-27. Other pieces by Mazzetti on the same topic include: 'Due care di una stessa società', VN, n. 2, 9 January, 1964, p. 24; 'Un borghese come gli altri', VN, n. 12, 19 March, 1964, p. 27; 'Seduttore neocapitalista', VN, n. 22, 2 June, 1966, 23. Despite her heated polemic with people proclaiming themselves to be followers of Wilhelm Reich, Mazzetti had a positive assessment of Reich's work. Her point was that Italian Reichians were misunderstanding their master.

⁴⁸ See for instance, 'Uomini da emancipare', VN, n. 13, 29 March, 1963, p. 23; 'Terzo liceo', VN, n. 20, 17 May, 1962, p. 31; 'Banche come vescovi', VN, n. 41, 11 October, 1962, p. 27; 'Chi dice donna', VN, n. 5, 31 January, 1963, p. 27; 'È giusto amare una sola donna?', VN, n. 8, 21 February, 1963, p. 30; 'Il sogno rivelatore', VN, n. 44, 2 November, 1967, p. 58; and 'Trangolazione', VN, n. 48, 30 November, 1967, p. 26. For the role of Jungian psychoanalyst Bernhard and the influence of Jungian psychoanalysts in Italy, see Aldo Carotenuto, *Jung e la Cultura Italiana* (Rome: Astrolabio, 1977), pp. 44-53, 68-84, 113-22, 171-82.

⁴⁹ The criticism of the notion of an emancipated woman constructed by Italian illustrated weeklies was also the topic of an article in *Vie Nuove*. See Dino Barberini, 'L'Italiane nei rotocalchi femminili. Svedese o Americana?' VN, n. 24, 15 June, 1966, pp. 50-55. The point of the article was that women's magazines stimulated sensuality and hedonism on the one hand, while remaining traditional and conservative in issues regarding sexuality. The consequence was that they ended up creating more conflicts and stress for contemporary women. For the construction of a 'new housewife' in 1960s Italian women's magazines, see Arvidsson, pp. 91-92, 102-05. For the general profile and impact of women's magazines, see Lilli, 'La stampa femminile', pp. 254-61, 291-94.

⁵⁰ Mazzetti, 'L'alienazione dell'emancipazione', VN, n. 17, 23 April, 1964, p. 30.

⁵¹ Mazzetti, 'L'Adulterio e i Tabù', VN, n. 13, 26 March, 1964, p. 30. See also 'Vecchi e nuovi tabù', VN, n. 45, 11 November, 1965, p. 26; 'Il suicidio di Lola', VN, n. 27, 5 July, 1962, p. 34; 'Le due morali', VN, n. 24, 17 June, 1965, p. 47.

⁵² Mazzetti, 'L'amore del proibito', VN, n. 31, 30 July, 1964, p. 28.

⁵³ Mazzetti, 'La notte vuota', VN, n. 9, 4 March, 1965, p. 45; 'La retorica dell'amore', VN, n. 2, 12 January, 1967, p. 51; 'Il libero amore è monogamo', VN, n. 47, 25 November, 1965, p. 45; 'Chi dice donna', VN, n. 50, 15 December, 1966, p. 45; and 'Chi dice donna', VN, n. 12, 23 March, 1967, p. 31.

⁵⁴ Mazzetti, 'Frigidità e alienazione', VN, n. 19, 12 May, 1966, p. 47.

⁵⁵ Mazzetti, 'Amore e alienazione', VN, n. 44, 4 November, 1965, p. 45.

⁵⁶ Mazzetti, 'L'educazione sentimentale', VN, n. 9, 3 March, 1966, p. 47.

⁵⁷ Mazzetti, 'Vecchi e nuovi tabù'. See also 'Non è vero che l'uomo vuol sempre vincere', VN, n. 35, 29 August 29, 1963, p. 31.

⁵⁸ Mazzetti, 'L'educazione sentimentale', 'Amore e innamoramento', VN, n. 18, 5 May, 1966, p.35; 'La coscienza allagata', VN, n. 24, 16 June, 1966, p.27. The use of psychoanalysis or psychoanalytic vocabulary in advice columns spread in many magazines from the late 1950s. See Morris, 'A Window', p. 313; and Lilli, 'La stampa femminile', pp. 291-96.

⁵⁹ Mazzetti, 'La moglie masochista', VN, n. 30, 28 July, 1966, p. 56.

⁶⁰ Mazzetti, 'Del doman non v'è certezza', VN, n. 50, 15 December, 1966, p.45.

⁶¹ Mazzetti, 'Amore con la A maiuscola', VN, n. 30, 29 July, 1965, p. 28.

⁶² Mazzetti, "D'amore si muore," VN, n. 39, 27 September, 1962, p. 35.

⁶³ Reddy, pp. 124-25.

⁶⁴ See Barbara H. Rosenwein, 'Worrying About Emotions in History', *The American Historical Review*, 107 (2002), 821-45 (p. 842).

⁶⁵ See for instance Lilli, pp. 291-96; and Gundle, 'L'americanizzazione del quotidiano', p. 582.

⁶⁶ Morris, 'From private to public', p. 12.

⁶⁷ Foot, 'Mass Cultures', p. 139.

Mauro Pasqualini, Emory University, Atlanta, USA (mpasqu2@emory.edu)

© Department of Italian Studies, University of Reading and Departments of Italian, University of Cambridge and Italian Studies, University of Leeds

Politicizing the *puttana*: changing representations of the prostitute in the works of Dacia Maraini

Alex Standen

The figure of the prostitute was long the domain of male writers, artists, and filmmakers, her body affording them a space to explore their fascination with female sexuality, her representation exposing their conflicting feelings of desire and repulsion when faced with a woman who trades in sex.¹ Rarely was she little more than either an object or archetypal figure, who revealed the patriarchal values of those who depicted her, or was drawn upon to symbolize individual weakness or social depravity.² However, in the immediate wake of the women's movement of the 1970s and 80s, not only did female critics begin to scrutinize more carefully such images of the prostitute, but increasing numbers of female artists and writers also sought to construct the prostitute body themselves. Some early feminist representations of the prostitute humanized her, whilst in others her inclusion served to emphasize the similarities, rather than differences, between prostitutes and other women.³ In more recent years, she has even become, for feminists, 'a terrain on which to contest sexuality, desire and the writing of the female body.'⁴

The prostitute is one protagonist to whom Dacia Maraini has returned at different stages in her career. One of her early works for theatre, *Una casa di donne* (1977), is a monologue that focuses on a group of sex workers, and a later play, *Veronica meretrice e scrittrice* (1991), narrates the life of the Venetian courtesan, Veronica Franco. In her prose work, too, she considers women who have worked as prostitutes: in the detective story, *Voci* (1994), for example, the victim had briefly been involved in sex work, while one of the suspects is a man who had acted as her pimp. It is a subject that she returns to in her non-fiction as well, with essays in both *Un clandestino a bordo* (1996) and *I giorni di Antigone* (2006) offering her reflections on prostitution.

In this article, I propose that Maraini's various portrayals of this complex female figure may be read as a vehicle for her political, and feminist, engagement. Indeed, by way of an analysis of two particular representations, which are distant from one another both chronologically and ideologically, I argue that it is possible to identify a change in the focus of this social criticism. Whereas for the protagonist

of Maraini's 1973 play, *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*,⁵ prostitution is a form of sexual freedom, in *Passi affrettati* (2007) Violca, a twelve-year-old victim of sex trafficking, is neither empowered nor liberated, rather, she is a victim who is marginalized and abused. In the first play Maraini depicts a prostitute with a strident voice, who exchanges dialogue not only with her client, but with the audience and wider society as well. By contrast, the second figure under consideration is characterized by her isolation, and it is up to Maraini to give her a voice with which to tell her story.

The two works are emblematic of the extent to which Maraini's artistic output is entwined with her politics, but I wish also to demonstrate that these differing representations illustrate the ways in which Maraini's feminist activity has shifted somewhat in response to the new challenges to be faced when considering women's roles in a globalized society. Moreover, I question whether in her feelings about, and depictions of, prostitution and commercial sex – a particularly salient area of feminist discourse – Maraini could be considered to have taken an ideological step in reverse. There exists a body of feminist scholarship, much of it first published in the late 1990s, that takes a liberal, pro-sex work stance, articulating the emancipatory potential of prostitution and re-packaging it as something that can allow for women's agency, and not simply represent their subjugation.⁶ Maraini's earlier work appears to agree with this argument, and yet in the later text her standpoint could be considered to comply with a more traditional feminist view of prostitution as a location solely of exploitation. Evidently, the two characters' situations and circumstances differ greatly, with Violca's subjugation also inherent to her young age and vulnerable position. That said, in *Buio* (1999), another more recent work by Maraini that considers abuse and violence towards children, she does grant agency to some of her young characters; in Violca's position as prostitute, by contrast, she is not offered the same possibility.⁷ In a column written for the *Corriere della sera* in 2005, Maraini proposed a similar argument:

Le cose sono cambiate da quando nel Sessantotto ci battevamo perché le prostitute fossero considerate donne come tutte le altre, che avevano il diritto di vendersi senza essere giudicate e tormentate e discriminate. Allora si trattava di donne maggiorenni che sceglievano di fare un mestiere, discutibile o no, ma che partiva da una loro scelta. [...] Oggi, parlare di scelte più o meno autonome è diventato improprio e ingiusto, poiché abbiamo a che fare con una vera e propria tratta delle schiave. E queste schiave diventano sempre più giovani, addirittura bambine.⁸

My analysis reflects upon this change in attitude and, in so doing, makes evident the persistent interplay between Maraini's narrative work and her political engagement that has existed throughout her career.

Maraini's political commitment

Across some five decades, Maraini has published numerous works of prose, poetry, and theatre.⁹ Her narratives focus almost without exception on the female subject and often highlight discrimination and inequality in both the public and private spheres. Alongside her prolific career as an author, Maraini has simultaneously remained a dedicated activist for social justice and a commentator on politics and society. She was a prominent figure in second wave Italian feminism, becoming known in the late 1960s and throughout the 70s and 80s both for her works of fiction and her involvement in the movement as an activist and social commentator. She was a prolific producer of theatrical works during this period too, and, in 1973, founded La Maddalena, a theatrical company composed entirely of women, which was not only an outlet for staging plays, but also ran workshops and discussion groups on issues of interest to women, with the participation of leading feminists.

What is evident, therefore, is quite how much Maraini's artistic output has been entwined with her politics. As Rodica Diaconescu-Blumenfeld argues, 'we cannot separate in Dacia Maraini's continuous engagement with writing an aesthetic from a political imperative.'¹⁰ Other critics of Maraini have equally identified her role as that of 'investigator', with Paola Gaglianone maintaining that in her work there is 'sempre una domanda di verità, la curiosità per una vita di donna [...] che spinge Maraini ancora ad un altro tipo di indagine',¹¹ and JoAnn Cannon, in her analyses of *Isolina* and *Voci*, proposing a similar hypothesis.¹² Virginia Picchiotti, whose study of Maraini concentrates primarily upon the ways in which she represents the family and how her protagonists inhabit familial spaces, has equally noted that Maraini is 'a keen observer of social realities'.¹³

Less work has been done, however, which considers the interaction between Maraini's art and politics in her more recent work, or which situates her in a contemporary setting. She has continued to produce works apace, and indeed has witnessed some of her greatest successes in more recent years: in March 2011 she received probably the highest testament to her achievements in her nomination for the Man Booker International Prize. Likewise, her works have continued to demonstrate a strong feminist engagement, examining, for example, gender violence, young women's relationships to feminism and, as in *Passi affrettati*, the effects of globalization on the world's most vulnerable subjects.

Passi affrettati also marks something of a return to the kind of consciousness-raising theatre that Maraini was producing so prolifically in the 1970s. It is a work that is patently political: based on Amnesty testimonies by women from around the world, it recounts the stories of their historical and familial oppression, touching on human trafficking, lapidation, and domestic violence. The performances are generally followed by a panel discussion about the issues raised in the play with

experts from a variety of different organisations. In this way, too, the play replicates Maraini's prior work in the theatre, in which audience interaction was a key feature. The most frequently cited example of this practice is *Dialogo*, in which, as I explore below, the performers regularly broke the dialogue between characters to talk to members of the audience. Communication is central to Maraini's theatrical project: discussing *Passi affrettati*, she has underlined the importance of dialogue taking place not just during such events, but also continuing outside.¹⁴

Theatre itself could in fact be considered the most overtly political genre in which Maraini works.¹⁵ Of her early theatrical work with La Maddelena, she has stated, 'la provocazione era necessaria. Dare voce alla voce delle donne significava raccontare una lunghissima storia di silenzi, di soprusi, di umiliazioni.'¹⁶ Discussing a separate, but contemporaneous, project to bring theatre to one of the poorest parts of Rome, she writes: 'facendo teatro si può cambiare il mondo? forse no, ma si può aiutare qualche testa a riflettere, si può risvegliare qualche coscienza, qualche moto di sdegno o di protesta.'¹⁷

Theatre offers Maraini a unique space in which to explore and disseminate her politics, and through *Passi affrettati* she demonstrates her continuing commitment to the form and to the distinct possibilities it offers. Speaking in 2010 at a performance of the play in Florence, she called attention to the particular relationship that exists between actors and audience: on stage, she argues, actors are aware of – and able to respond to – those watching them. Being 'davanti ai corpi vivi' and in the presence of actors 'chi parlano col corpo intero', adds an immediacy and interaction to a theatrical text that is quite unlike watching a film or reading a written text. She went on to describe how this sense of shared embodiment engenders a sense of shared responsibility, an ultimate aim of Maraini's theatre, which is centred upon the concepts of community and collective responsibility.¹⁸ During an interview with Maraini, I questioned her about the importance of *Passi affrettati*'s status as a theatrical rather than written text, and she similarly responded that 'il teatro ha sempre avuto una funzione di sensibilizzazione della coscienza collettiva. E come tale penso che possa aiutare a cambiare l'atteggiamento della gente'.¹⁹

This particular play has been witness to the kind of success that Maraini's theatrical work has rarely received since the 1970s, having been performed across Europe.²⁰ Much of this achievement is, undeniably, down to her own readiness to participate in so many of the work's performances: at its UK debut in Leicester, for instance, many in the large audience were attracted to the event because Maraini would be present. However, what they took away from it was a greater awareness of some of the realities of violence against women.²¹ This willingness to be so closely involved in the fate of the play demonstrates Maraini's genuine desire to achieve dissemination of the issues raised.

For Maraini, therefore, theatre has long constituted a vehicle for activism. Plays can reach an audience where the written word may not, and more than 'just'

pieces of art, her theatrical works – including, and perhaps especially, the two under discussion in this article – stand as acts of direct intervention.

The thinking, speaking prostitute

Dialogo was first performed by La Maddelena in 1973. Depicting a prostitute who was well educated and independent, who viewed sex work as a business transaction and a political choice, the play caused quite a scandal when it was first performed.²² Besides its challenging subject matter, elements of the play's staging also provoked audiences. The actors are periodically instructed to break off conversation between characters, and ask members of the audience for their own views on what they are witnessing. In one such instance, the actor playing Manila, the prostitute, is required to pick out a man in the audience and ask him if he has ever paid for sex. The stage directions then instruct that, 'da qui, secondo le risposte del pubblico, si dipana il dibattito.'²³ It is perhaps unsurprising that the play proved controversial, not least for this provocative practice, but also for the fact that the unnamed, male client is naked on stage whilst Manila is clothed throughout. Yet it remains one of Maraini's most successful theatrical works, having been performed in over fifteen countries, including a first performance in English in London in 1980.²⁴

Maraini portrays prostitution as a metaphor for women's historical subordination, highlighting the many ways in which women have always been required to trade their bodies for money, protection, or security.²⁵ The extent of this ubiquitous prostituting of women is spelled out in one of the play's key scenes:

CLIENTE: Ma allora perché non lavori, potresti fare la dattilografa, come la mia ragazza, vuoi che ti aiuti a cercare un posto?

MANILA: Sì, per fare la prostituta d'azienda, no, grazie.

CLIENTE: Potresti fare la commessa.

MANILA: Sì, prostituta di negozio, no, grazie.

CLIENTE: Ma perché non ti accontenti mai? sembra che la donna non può fare altro che la prostituta.

MANILA: L'hai detto, occhio di serpente, la donna può solo decidere se prostituirsi in pubblico o in privato, per la strada o in casa, chiaro? (*Dialogo*, pp. 409-10)

For Manila, prostitution is thus a personal and political choice, but it is also a business one: as she informs the client at one stage, 'io non ho bisogno di protettori. Io mi sono arrangiata in un altro modo con le mie amiche' (p. 410). To the client's dismay, she similarly spells out to him the day-to-day 'management' of her trade: 'dalle tre alle cinque: due. Dalle sei alle otto: cinque. [...] Sabato ne

ho fatti quindici in un pomeriggio' (p. 405). As Diaconescu-Blumenfeld notes in her analysis of the play, '[Manila's] whole manner of conducting business disturbs and dislocates her client, who does not cease to try to assimilate her into his own order of discourse.'²⁶ The client attempts to re-invent Manila in his image of what women should be: 'un po' più di civetteria, di garbo, che ne so... scodinzolando, fanno le moine' (*Dialogo*, p. 395), and then later to make up stories about her, 'facciamo finta che ci siamo incontrati per caso su un tram e io ti ho rimorchiato e tu sei incerta se tradire tuo marito o no' (p. 398). Manila, however, is insistent that their interaction never move beyond the realm of commerce: 'tu compri, io vendo, stiamo ai patti' (p. 396).

She shocks the client (and, presumably, the audience too) with her use of language which, from the start, is highly sexualised: 'lo vedo che hai il cazzo' (p. 395), 'io vendo la fica e basta' (p. 398). She is confrontational, provocative and never ceases to challenge not only his preconceptions of what a 'typical' prostitute should be, but also his circumscribed definition of femininity as equating to docility and subservience. However, it is not only her language that is sexual, she is also open about her own bodily needs and desires; a characteristic that similarly provokes the client. Manila demands that he take off his clothes, whilst leaving her own on, explaining that she is a voyeur, and complimenting him on his eyes, smile, hands and chest. Her incessant appraisal of his body eventually propels the client to demand, 'ma chi è che compra fra noi, eh?' (p. 399), a question to which Manila never responds.

Nonetheless, in her soliloquies, Manila admits to the complexities of their encounter. She recognises her attraction to the client and that she takes sexual pleasure from him: 'mi bacia, lo stronzo, mi bacia con una dolcezza che mi fa cascare le braccia' (p. 410). She likewise narrates their mutual orgasm, which, for her, is achieved through her identification with – or as she puts it, by 'falling into' – the client:

Ma la cosa tremenda, la cosa orribile, è che sto cascando dentro quel corpo sudato, mi attacco ai bordi con le dita, ma non c'è niente da fare [...]. Apro la camicetta, gli do da bere il latte mio e lui, cioè io, se ne viene come una fontana, un fiume, una cataratta, un diluvio. (*Dialogo*, p. 406)

Manila's sensory imagination allows her, quite willingly, to lose herself during their intercourse. Simultaneously, her dominant, carnal sexuality both excites and overwhelms her client. In what is, once again, a subversion of the typical conventions of sex work, she takes pleasure from their intercourse, something which the client is quick to recognise: 'eppure tu, Manila, hai preso qualcosa di me, hai preso il piacere, [...] perciò in un certo senso il nostro non è più un rapporto commerciale' (p. 407).

But her pleasure in the client is not only sexual. Her reference to her milk as she reaches orgasm is significant, for here, and elsewhere in the play, allusions are made to her body as maternal, and her urge to ‘mother’ the client is conceived as something which both parties desire. A number of his fantasies come back to his mother, and being allowed to drink from Manila’s breast is intensely cathartic for him. For her part, by introducing this element into her depiction of Manila, Maraini further complicates her as a character: as the client drinks from her breast, she describes:

Io divento tutto latte nella gola di mio figlio che sono io e che sputa il seme dolce nel mio ventre che è il suo e io sono in lei che è la madre mia e il figlio della madre che si fa latte per il mio amato amore materno. (*Dialogo*, p. 406)

The experience not only represents a further opportunity for her to identify with, to ‘fall into’, another, but it also serves to emphasize an ostensibly unqualified association of women with mothering. Critics have noted that mothers are notoriously problematic in Maraini’s oeuvre, and in this play too, maternity is presented in all its complexities.²⁷ The audience learns that Manila is a mother; she moreover demonstrates an impulse to nurture the client, and yet her maternity is tied up in her sexuality, which she both understands and remains in control of. Her intellect and capacity for self-expression are thus demonstrated, but so too is the determinedly gendered nature of Maraini’s politics. In an overtly political work, the more ‘private’ question of motherhood is granted centre stage and here, as elsewhere, Maraini does not shy away from confronting the ambivalences of women’s relationships with their bodies as maternal.

Maraini’s staging of a thinking, feeling, self-supporting prostitute anticipates, I would suggest, more recent discourses around prostitution, in which scholars call for a recognition of sex work as a liberatory terrain for women, for prostitution as a matter of free choice and for the sex worker to be recognized as a decision-maker, acting with agency in a self-directed manner.²⁸ As Roger Matthews and Maggie O’Neill explain, liberal feminist responses to sex work point to the double standards underpinning attitudes towards it, which in turn criminalize the woman and exonerate the man. Taking issue with discourses that see prostitutes as pathological subjects who are either depraved or over-sexed, they are often written from the perspective of the prostitutes themselves in order to counteract assumptions which infuse much previous literature.²⁹ They establish prostitution as a potential site for agency, rather than what perhaps more traditional feminist thought may have seen as a location of passivity and both symbolic – and real – violence. In her volume of essays that give space to the voices of sex workers, Jill Nagle seeks to eliminate what she dubs ‘the whore stigma’,³⁰ surely also an objective of Maraini’s 1973 play. Likewise, in a study which traces

the representation of the prostitute body from ancient Greece to postmodernity, Shannon Bell contends that:

The contemporary postmodern is a unique historical moment in which prostitutes, like other others of modernity, have assumed their own subject position and begun to produce their own political identity. [...] In postmodernity prostitutes speak from the subject position of prostitute.³¹

In Maraini's play, the audience is confronted, very visibly, with a prostitute who embodies many of the characteristics Bell describes: Manila clearly assumes the 'subject position' and has a well-defined 'political identity'. Finally, Molly Tambor has explained how, in Italy, 'prostitutes themselves, together with those whom we might call third wave feminists, are now beginning a new analysis of sex work and are beginning to attack the [Merlin] law in an attempt to legalize and unionize their practice.'³² Manila's business-minded approach to her trade, and her 'arrangement' with her friends which means that they do not require a pimp, both foreshadow the recent politicization of sex work that Tambor describes.

In a similar manner, Maraini's 1977 play, *Una casa di donne* (whose protagonist is incidentally also called Manila) depicts a group of prostitutes who live and work together in a productive, business-like manner. Manila's mother encourages this pursuit, instructing her: 'fai le cose bene [...], metti a posto i nomi dei clienti, metti accanto le cifre, tieni in ordine i conti...'.³³ Elsewhere in the play, this Manila describes how an ex-lover, with whom she was involved before beginning to work as a prostitute, comes to her requesting money to help him and his family, earning, as she does, considerably more than he can in his job as an office worker. Later, in a scene that subverts expectations in a manner highly reminiscent of *Dialogo*, he offers to have sex with her as a form of repayment. Another work that resonates with Maraini's portrayal of prostitution in *Dialogo* is *Veronica meretrice e scrittrice*. Here too, she constructs an educated and cultured character, who understands and is capable of articulating the legitimacy, value, and complexities of her profession: 'io vendo, sì, ma non solo il corpo. Vendo cortesie, serate liete, musica, tenerezze.'³⁴

The silenced prostitute

In sharp contrast to these presentations, however, and, by consequence, to a marked political stance in which sex work is tantamount to empowerment, the 2007 play *Passi affrettati* could be seen to mark Maraini's (re)turn towards the notion that prostitution implies coercion, subjugation, and victimhood.

Passi affrettati is a piece of theatre based upon Amnesty testimonies from women telling of the violence they have experienced. The women's stories are

recounted in a stark and honest manner; there are no stage directions and no action, just the voices of the women, their persecutors, and those who seek to help them. The story of Violca, a young Albanian girl trafficked into Italy, closes the play. The audience learns that she has been sent by her parents to earn money for the family back home; as she leaves they remind her how lucky she is, and the girl too is excited and proud of the ‘opportunity’ she has been given.

Early in the play, Maraini highlights the ease of Violca’s entry into Italy: told by her ‘protector’ to change her name, pretend they are father and daughter and not say a word, Violca soon arrives in Italy. In a reading of *Elvira Dones*, an Albanian writer who also tackles the subject of the trafficking of women, Graziella Parati has similarly recognised ‘the ease of movement across borders when the goods are women’s bodies to be sold for prostitution, in contrast with the rejection of other immigrants and forms of immigration’.³⁵

Once in Rome, Violca is taken to an apartment where there is another young Albanian girl, Cate, and Mâ, who acts as the girls’ madam. Violca is initially thrilled with her new surroundings, which include a television, a fully-stocked fridge, and a bedroom to herself; she even anticipates with excitement what the night has in store: ‘e hop andiamo a ballare. Hai capito Cate? Andiamo a ballare?’³⁶ Maraini describes how, in preparation for the evening ahead, the girls are ‘lavate, disinfettate, truccate e pettinate’ (p. 56), re-created as identical ‘baby-prostitutes’. As they are driven across the city for their first night’s work, Maraini’s narrative pauses once again to consider the simplicity with which the transaction is allowed to take place. The car passes two policemen and Violca’s pimp fears that they will be spotted; the two officers, however, are busy chatting and barely even glance in the girls’ direction.

Once the first client arrives and Violca’s initiation into prostitution begins, the narrative voice is given almost entirely to her. Previous references to both her excitement and to the teddy bear that she is so reluctant to relinquish had acted as constant indicators of her age and naivety, but it is this change to a description of events through her eyes that underlines most forcefully the particular effects of her exploitation. She is completely ignorant of what is happening to her, seeing her client as ‘un nano buffo’, in whose hat she thinks she sees a rabbit, and whose penis she describes as ‘una salsiccia bruna’ (pp. 59-60). The young Violca even feels pity for him, imagining that may have lost a daughter: ‘ha l’aria così fragile. Ma poi all’improvviso quell’uomo buffo diventa furioso, mi si getta addosso, mi schiaccia col suo corpo e mi scuote come se volesse farmi a pezzi’ (p. 60). The consequence of this violent, premature induction into sexual intercourse manifests itself as absolute psychological trauma upon the girl, who describes her body as turned to stone. The audience is left with an image of the young girl unable to sleep and contemplating her numbed body. The penultimate words of the play are spoken by the girls’ madam, who orders: ‘mai rubare, mai tenere soldi per sé.

Sennò botte. A me non nascondi niente, capito, niente, kuptove?’ (p. 62). The refrain is a familiar one, already driven home to the girls from the moment they arrived; as such, the viewer can only assume that this now is to be the pattern of Violca’s life: nights spent ‘working’ and days in which sleep eludes her and M^a keeps watch. Significantly, of course, this is also the final impression of the whole play, one that will inevitably remain with the audience through the post-play discussion forum.

The terrible sense of repetition with which the scene closes, and the open-ended nature of Violca’s story, in which there is no punishment for the perpetrators, offer above all a condemnation of the society in which it is being allowed to take place. I have already cited two instances in the play in which an implicit denunciation of Italian institutions can be discerned, through the simplicity of Violca’s trafficking and exploitation. Certainly also under accusation in the text are the clients who visit these young girls. Maraini has discussed in a newspaper column the particular culpability of the client who is integral to the cycles of abuse and exploitation faced by young girls such as Violca and Cate:

[Molti clienti] non si rendono conto o non vogliono rendersi conto che oggi comprare una ragazza, specie se giovane e proveniente da Paesi poveri, significa diventare complici di un orribile sistema di schiavitù metropolitana.³⁷

Mauceri and Negro understand in the story a further, more subtle criticism of the clients, who are culpable, they argue, not solely for taking advantage of the two young girls, but also for their hypocrisy in so doing: ‘[Maraini] evidenzia le contraddizioni del cliente che non ha remore a farsi masturbare da una bambina, ma si stupisce per il modo in cui è vestita e definisce ladri i suoi protettori, dandole dei soldi da nascondere.’³⁸

Conversely, so too do the girls’ protectors condemn the clients who are ready to pay a high price for the girls, seeing them as criminals and deviants, whilst believing themselves to be merely providing a service that would continue whether they were involved or not. For both these two men and M^a – herself obviously a highly problematic mother figure – Violca and Cate exist not as people, but as objects from which there is a great deal of money to be made. All three are denounced by Maraini, presented as individuals driven by greed and their ability to ‘other’ the girls to the extent that they become nothing but merchandise, like any other that is shipped across from Eastern Europe. Their prejudice and violence towards the girls is not only a gendered situation, but a racial one as well, which forcefully demonstrates the ease of objectification of the supposedly inferior other.

As such, the text stands as an overt accusation of all those in Italy who, both actively and passively, permit the continued exploitation of girls such as Violca and Cate. Maraini aims to use the piece to expose the guilt of all those

involved in the horrific practice that is the trafficking of women and children. She also, I believe, wishes to highlight the consequences of what has long been Italy's problematic relationship with migration. Indeed, in terms of migrant women in Italy, their 'compartmentalization' into the binary categories of domestic worker or victim of sex trafficking is unhappily all too often true.³⁹ As Wendy Pojman informs us, '[during the 1980s] Italian women in the sex trade got off the streets and moved into a higher-end call girl industry as migrant women took over these lower-end roles. [...] Today, Nigerian and Albanian women are most associated with prostitution.'⁴⁰ Yet what Maraini does not allow us to ignore is that responsibility for Violca's exploitation does not lie solely in the hands of Italy, its individuals and institutions, but it also lies abroad, in her homeland. The role her parents play in her trafficking, for example, is significant, for, as we have seen, her story begins in Albania, where her parents encourage her to leave. In a study of trafficking and prostitution, Paola Monzini considers the case of Albania, and posits that 'in paesi come l'Albania la prostituzione, che fino a pochi anni fa era un tabù, ora è vissuta come un'opportunità da parte della popolazione'.⁴¹ Whilst the reader can obviously never be certain of the parents' knowledge of their daughter's mistreatment, Maraini is evidently criticising a culture in which the sale of young women and girls has become increasingly customary.

The text must also be credited with giving a voice to a girl who would otherwise be silent in Italy, and recounting a story that would most likely go untold in mainstream discourse. Where Manila was portrayed as wilful and autonomous, Violca instead embodies several stages of marginalization and silencing – as migrant, as female, and as prostitute, the latter element particularly significant, for '[trafficked] prostitutes often cannot create alliances, acquire mobility or have a voice'.⁴² Maraini's account of Violca consequently allows a young girl who is marginalized in society to be made central to the text, disseminating her story and representing her subjectivity on a larger stage. Cultural figures and institutions can occasionally be guilty of avoiding questions around women's oppression in a globalized society through, perhaps, a misplaced fear of causing offence by discussing issues that can be deemed 'private', 'culturally specific', or 'culturally sensitive'.⁴³ Maraini does not appear to be afraid of confronting such issues.

By focusing on women as victims and sex work as a domain of exploitation and abuse, however, is Maraini instead guilty of having dismantled the ideological position she assumed in the 1970s? Certainly, feminist criticism has demonstrated a keenness not only to promote a shift in cultural discourse towards acknowledging prostitution as work like any other, but even to move towards a more fluid definition of sex work that allows for its emancipatory potential.⁴⁴ But could this ever be the case for Violca? Maraini's protagonist is little more than a child, whose situation it

is difficult to compare with Manila's, and whose involvement in the sex industry is manifestly not voluntary. What I would propose, therefore, is that in *Passi affrettati*, Maraini appears to have understood what Nagle identifies as '[the] distinction between voluntary and coerced sexual exchange, a distinction every bit as salient (and problematic) as that between consensual sex and rape'.⁴⁵ Other scholars have been similarly reluctant to accept a binary debate around prostitution, whereby it has become polarized between those who are pro-sex work and those who take an abolitionist stance. As Vanessa Munro and Marina Della Giusta argue, both sides claim 'universal applicability' to all women and to all commercial sex, and both 'presum[e] the existence of a unitary truth'. By contrast, the sex industry 'displays [...] considerable fluidity and resilience' and as such, they suggest, so too should it be considered from a diversity of perspectives.⁴⁶

Furthermore, I would argue that there exist a number of moments in *Dialogo* that could be seen as a negation of Maraini's central thesis in this play. Above, I quoted Manila's assertion that a woman ultimately whores herself in every aspect of her life, no matter what her place of work or relationship, and suggested that it showed how sex work was thus a well thought-out choice for her. Nevertheless, a sense of bitter resignation could also be read in this passage. This would differ from a contemporary feminist reading in which sex work is liberatory, instead suggesting the extent to which the situation in which Manila finds herself is recognisably – and inescapably – a repressive, patriarchal one. There is little fervour in the phrase 'la donna può solo decidere se prostituirsi in pubblico o in privato, per la strada o in casa' (*Dialogo*, p. 410); rather, we could identify the hopelessness that seems to characterize all women's fates. In a similar manner, Manila also makes the audience understand that what the mutual orgasm of prostitute and client signifies, above all else, is her penetration and possession by him. She admits to him, 'io vorrei non avere bisogno del tuo corpo, di nessun corpo d'uomo' (p. 411), before closing the play by singing a gruesome lullaby to her baby daughter, in which she describes how she will sew up the girl's eyes, mouth and vagina so that she will never be similarly possessed by a man. As such, there is some hint that already in this play Maraini is not entirely comfortable with the promotion of a culture in which the sale of sex is a free, and emancipating, choice for women.

Additionally, perhaps rather than Maraini being the one to have changed her stance, it could in fact be considered our cultural landscape that has witnessed the greatest shift, from a situation in the 1970s characterised by hope and enthusiasm, in which large gains were a real possibility for women, to a society that may have forgotten what is meant by the very word 'feminism'. In a study of young Italian women's relationship with feminism, Eleonora Cirant describes contemporary attitudes towards it as 'qualcosa di [...] ostile o inutile', 'tabù', and 'una parola-territorio', all serving to underline women's unwillingness to attach themselves

to the label and the denigration of the word itself that has taken place in recent times.⁴⁷ *Passi affrettati* too is a work which suggests that our culture remains a predominantly patriarchal one, in which the subjugation of women continues to be a social reality and violence is still a central feature of women's oppression. By contrast, Maraini has equally made clear elsewhere that she is optimistic for future generations of young women. Whilst in her texts she may present characters such as Viollca as victims, when questioned about her understanding of young women in contemporary society, she argued that, although they might not like the word, in their attitudes and expectations they are more 'feminist' than she herself has ever been.⁴⁸

Whether it is with the aim of changing individual attitudes, or of changing an entire social order, which keeps some women in a position of subordination and powerlessness, works such as these by Maraini serve to denounce and expose injustice, and to speak for those who are unable to speak for themselves. Maraini's narrative and theatrical work is in many ways intrinsically linked to her feminist commitment, and reflects her changing interests and concerns. Read together, the plays *Dialogo* and *Passi affrettati* confirm the changes in Maraini's attitude towards sex work, from something that might be recognised as an empowering political and business choice, to a potential site for exploitation and human rights abuses. They also demonstrate her own uncertainties about prostitution, coupled with a belief that it must continue to be a subject under debate. Both works make prostitution a political issue and place it on the stage. As I underlined in the early part of my analysis, Maraini has long been convinced of the power of theatre to incite strong emotion in audiences, be it disapproval, anger, guilt, or blame. Her hope is that plays such as these will encourage her audiences towards discussion and even activism, so that, perhaps, real change in the position of women may one day be a possibility.

Notes

¹ Charles Bernheimer, *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France* (Durham & London: Duke University Press, 1997), p. 1.

² *The Image of the Prostitute in Modern Literature*, ed. by Pierre L. Horn and Mary Beth Pringle (New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1984), pp. 1-2. See also *Commodities of Desire: The Prostitute in Modern German Literature*, ed. by Christiane Schönfeld (Suffolk: Camden House, 2000), pp. 1-6. For an analysis of the Italian context, specifically concerned with the first half of the twentieth century, see Ellen Nerenberg, 'Love for Sale or That's Amore: Representing Prostitution During and After Italian Fascism',

Annali d'italianistica, 16 (1998), 213-15. Danielle Hipkins has also written extensively on figures of the prostitute in postwar Italian cinema, exploring, for example, how she has been considered representative of the nation's guilt, and of a crisis in masculinity, and her role as both central and peripheral figure. See 'Were Sisters Doing it for Themselves? Prostitutes, Brothels and Discredited Masculinity in Postwar Italian Cinema', in *War-Torn Tales: Literature, Film and Gender in the Aftermath of World War II*, ed. by Danielle Hipkins and Gill Plain (Oxford: Peter Lang, 2007), pp. 81-103; and "'I don't want to die": Prostitution and Narrative Disruption in Visconti's *Rocco*

and His Brothers', in *Women in Italy 1946-1960: An Interdisciplinary Study*, ed. by Penny Morris (New York & Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006), pp. 193-210.

³ Horn and Pringle, p. 2. Armanda Guiducci's 1977 novel, *Due donne da buttare*, for example, explores the lives of a housewife and a former prostitute, in which both women are equally marginalized and exploited.

⁴ Shannon Bell, *Reading, Writing and Rewriting the Prostitute Body* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994), p. 73.

⁵ The play will from now on be referred to as *Dialogo*.

⁶ See, for example, Wendy Chapkis, *Live Sex Acts: Women Performing Erotic Labor* (London: Cassell, 1997) and Jill Nagle (ed.), *Whores and Other Feminists* (London & New York: Routledge, 1997). Of course, there is equally a great deal of scholarship in feminist and other disciplines which maintains that prostitution cannot be separated from victimhood, coercion, and even slavery. See Roger Matthews, *Prostitution, Politics and Policy* (Abingdon: Routledge-Cavendish, 2008) pp. 29-37 for an overview of this debate.

⁷ Dacia Maraini, *Buio* (Milan: BUR, 2007). The character to whom I refer is a young boy called Tano. He repeatedly reports to the police the violence that his father inflicts upon him and his siblings, but is not believed. Ultimately, his actions lead to the father's incarceration (pp. 95-136). Incidentally, the character of Violca also appears in this text, which is a collection of short stories all based on true events. It is one of Maraini's most successful works of recent years, winning the Premio Strega in 1999.

⁸ Dacia Maraini, *I giorni di Antigone* (Milan: Rizzoli, 2006), pp. 157-58.

⁹ For an up-to-date bibliography of Maraini's works, see www.daciamaraini.it. Some of her key prose works, which are well-known in both Italy and abroad, include *Memorie di una ladra* (1973), *Isolina* (1985, winner of the Premio Fregene), *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990, awarded the Premio Campiello), *Bagheria* (1993), *Voci* (1994), *Dolce per sé* (1997), *Colomba* (2004), and *Il treno dell'ultima notte* (2008). Her works have received extensive scholarly criticism, some of which is outlined below.

¹⁰ Rodica Diaconescu-Blumenfeld, 'Introduction', in *The Pleasure of Writing: Critical Essays on Dacia Maraini*, ed.

by Rodica Diaconescu-Blumenfeld and Ada Testaferri (West Lafayette: Purdue University Press, 2000), pp. 3-20 (p. 14).

¹¹ Paola Gaglianone (ed.), *Conversazione con Dacia Maraini. Il piacere di scrivere* (Rome: Omicron, 1995), pp. 51-52.

¹² JoAnn Cannon, *The Novel as Investigation: Leonardo Sciascia, Dacia Maraini and Antonio Tabucchi* (Toronto: University of Toronto Press, 2006).

¹³ Virginia Picchietti, *Relational Spaces: Daughterhood, Motherhood and Sisterhood in Dacia Maraini's Writings and Films* (Cranbury: Associated University Presses, 2002), p. 14.

¹⁴ During a post-play discussion forum in Florence on 27 April 2010.

¹⁵ The strong feminist incentive in Maraini's theatre has received considerable critical attention. See Grazia Sumeli Weinberg, *Invito alla lettura di Dacia Maraini* (Pretoria: University of South Africa Press, 1993); Sharon Wood, 'Women and Theatre in Italy: Natalia Ginzburg, Franca Rame and Dacia Maraini', in *Women in European Theatre*, ed. by Elizabeth Woodrough (Oxford: Intellect, 1995), pp. 85-94; and Daniela Cavallaro, 'Dacia Maraini's "Barricade Theatre"', in Diaconescu-Blumenfeld and Testaferri, pp. 135-45.

¹⁶ Dacia Maraini, *Ho sognato una stazione. Gli affetti, i valori, le passioni. Conversazione con Paolo Di Paolo* (Rome-Bari: Laterza, 2005), p. 47.

¹⁷ Dacia Maraini, *Fare teatro (1966-2000) Volume Primo* (Milan: Rizzoli, 2000), p. 5.

¹⁸ Post-play discussion forum in Florence on 27 April 2010.

¹⁹ Personal correspondence with the author, November-December 2008.

²⁰ As of April 2011, the play has been translated into ten languages, including Arabic, Japanese and Russian. For information on the project, see <http://www.passiaffrettati.it/>.

²¹ Nicolette Kay during the post-play discussion in Leicester on 9 March 2009. Kay directs the English-language version of *Passi affrettati* (translated by Sharon Wood as *Hurried Steps*).

²² *Fare teatro*, p. 235.

- ²³ Dacia Maraini, 'Dialogo di una prostituta con un suo cliente' in *Fare teatro*, pp. 393-412 (p. 398).
- ²⁴ *Fare teatro*, p. 236. The play was performed by the Monstrous Regiment and directed by Ann Mitchell.
- ²⁵ Rhoda Helfman Kaufman, ed., *Only Prostitutes Marry in May* (Toronto: Guernica, 1994), p. 127.
- ²⁶ Rodica Diaconescu-Blumenfeld, 'Body as Will. Incarnate Voice in Dacia Maraini', in Diaconescu-Blumenfeld and Testaferri, pp. 195-214 (p. 196).
- ²⁷ In her discussion of the autobiographical work *Bagheria*, Judith Bryce contrasts Maraini's 'comparative silence' concerning her mother in the text, with 'an intense and unreciprocated passion for [her father]'. See Bryce, 'Intimations of Patriarchy: Memories of Wartime Japan in Dacia Maraini's *Bagheria*', in *European Memories of World War II*, ed. by Helmut Peitsch, Charles Burdett and Claire Gorrara (Oxford: Berghahn, 1998), pp. 220-28 (p. 221). This 'passion' has also been explored by Maraini herself, most notably in a published conversation with the actor Piera Degli Esposti, in which both women recognise their attraction towards, and the seductive nature of, patriarchy. See Dacia Maraini and Piera Degli Esposti, *Storia di Piera* (Milan: Rizzoli, 1980). Elsewhere, Tommasina Gabriele isolates a difficult attitude towards mothers in general in Maraini's oeuvre, discovering in it 'a host of indifferent, dominating or dominated mothers [...] negative, devouring, conformist or victimized mothers'. See Gabriele, 'The Pregnant Nun: Suor Attanasia and the metaphor of arrested maternity in Dacia Maraini', *Italica*, 81 (2004), 65-80 (p. 65).
- ²⁸ Building on this liberal feminist work, scholars in other disciplines have sought to incorporate such theorizing into their own analyses of sex work. In *Rethinking Prostitution: Purchasing Sex in the 1990s*, ed. by Graham Scambler and Annette Scambler (London: Routledge, 1997), for example, the editors insist that, 'the "starting point" for any analysis be the respectful attribution of agency' (p. xv). Likewise, Daniela Danna, *Che cos'è la prostituzione? Le quattro visioni del commercio del sesso* (Trieste: Asterios Editore, 2004) identifies four notions of prostitution, two of which she deems 'positive': prostitution as 'risorsa' and as 'lavoro' (p. 10).
- ²⁹ Roger Matthews and Maggie O'Neill, 'Introduction' in *Prostitution*, ed. by Roger Matthews and Maggie O'Neill (Aldershot: Dartmouth, 2003), pp. xi-xx (pp. xv-xvi).
- ³⁰ Nagle, pp. 1-18.
- ³¹ Bell, p. 2.
- ³² Molly Tambor, 'Prostitutes and Politicians: The Women's Rights Movement in the Legge Merlin Debates', in Morris, pp. 131-45 (p. 142). The Merlin Law, introduced in 1958 and still in force today, annulled the existing system, in which brothels were state-run, and made the exploitation of prostitution an offence. Tambor's essay provides an excellent account of the law and responses to it.
- ³³ Dacia Maraini, 'Una casa di donne' in *Fare teatro*, pp. 563-82 (p. 574).
- ³⁴ Dacia Maraini, 'Veronica meretrice e scrittrice', in *Fare teatro (1966-2000) Volume Secondo* (Milan: Rizzoli, 2000), pp. 397-448 (p. 406).
- ³⁵ Graziella Parati, *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture* (Toronto: University of Toronto Press, 2005), p. 89.
- ³⁶ Dacia Maraini, *Passi affrettati* (Pescara: Ianieri, 2007), p. 55.
- ³⁷ *I giorni di Antigone*, p. 186.
- ³⁸ Maria Cristina Mauceri and Maria Grazia Negro, *Nuovo immaginario italiano* (Rome: Sinnos, 2009), p. 205.
- ³⁹ Wendy Pojman, *Immigrant Women and Feminism in Italy* (Aldershot: Ashgate, 2006), p. 8.
- ⁴⁰ Pojman, p. 47.
- ⁴¹ Paola Monzoni, *Il mercato delle donne. Prostituzione, tratta e sfruttamento* (Rome: Donzelli, 2002), p. 51.
- ⁴² Parati, p. 89.
- ⁴³ Pojman, p. 150.
- ⁴⁴ Maggie O'Neill, *Prostitution and Feminism* (Cambridge: Polity Press, 2001).
- ⁴⁵ Nagle, p. 2.
- ⁴⁶ Vanessa E. Munro and Marina Della Giusta, 'Introduction', in *Demanding Sex: Critical Reflections on the Regulation of Prostitution*, ed. by Vanessa E. Munro and Marina Della Giusta (Aldershot: Ashgate, 2008), pp. 1-12 (pp. 6-8).
- ⁴⁷ Eleanora Cirant, 'Io non sono femminista ma... Immagini di giovani donne nello specchio incrinato dell'identità di genere', in *Donne e uomini che cambiano. Relazioni di genere, identità sessuali e mutamento sociale*, ed. by

Elisabetta Ruspini (Milan: Angelo Guerini, 2005), pp. 91-120 (pp. 96-98).

⁴⁸ During a question-and-answer session with students at the University of Birmingham, on 1 December 2009.

Alex Standen, University of Birmingham (a.m.standen@bham.ac.uk)

© Department of Italian Studies, University of Reading and Departments of Italian, University of Cambridge and Italian Studies, University of Leeds

WRITER'S DESKTOP

Il critico tra il poeta e la musa: due lettere inedite di Contini a Clizia*

in memoriam Giulio Abbiezzi (1927-2010)

Marco Sonzogni

I am tired of being asked whether I am, told that I am Clizia in E.M.'s poems. Those who do so seem not aware of Clytie as Ovid tells her. She is a villainess, a woman suspended in love, and vengeful. She brings about the death of her innocent rival and is cursed by the god whom she continues to love in her heliotropic transformation. That is not my story. It resembles far more that of Xenia's except that Xenia succeeded in all she desired: blaming me, slandering me, returning herself to favour both in respect to her rival and to herself. (Irma Brandeis)¹

Irma, you are still my Goddess [sic], I my divinity. I praise you first, I for me. I Forgive my praise. I Quando, come ci riincontreremo? I Ti abbraccia il tuo I Montale (Eugenio Montale)²

La poesia, si illude il poeta, è cosa fatta, rimane quale che sia il suo valore, 'non ha bisogno di eterne addizioni': ora si può cominciare a vivere, abbandonando le tensioni e le tentazioni di qual male da cui la poesia ha tratto origine e alimento. (Elio Gioanola)³

Allorché ci si trova a sfogliare le carte di un'altra persona si ha sempre la sensazione di violare uno spazio intimo e segreto che tale sarebbe dovuto restare. Anche quando l'infrazione possa essere in qualche modo giustificata dal fatto che questa persona sia stata la musa di uno dei nostri più grandi poeti, entrando così nella storia della letteratura italiana al pari di Beatrice e di Laura.

Da diversi anni sono immerso nello studio delle carte di Irma Brandeis (1905-1990), la Clizia di Montale. Uno studio che, da un lato, continua a rinnovare l'infrazione di spazi scritturali privati; ma, dall'altro, è anche continuamente ricompensato da 'doni postumi', prendendo in prestito un'espressione – come sempre saggia e discreta – di Gianfranco Contini.⁴

Proprio al grande filologo – di cui ricorre quest'anno il centenario della nascita (1912-1990) – e al dono postumo di una musa al poeta che l'ha *eternata*, risalgono due documenti inediti. Si tratta di due lettere dattiloscritte di Gianfranco

Contini a Irma Brandeis che hanno come oggetto la fotobiografia di Montale, *Immagini di una vita* – pubblicazione fortemente voluta da Elio Gianola, allestita da Franco Contorbia con la partecipazione di Gianfranco Contini, e stampata dalla Librex di Giulio Abbiezzi.⁵ La Brandeis contribuì *in extremis* alla realizzazione di questo libro con due fotografie ritenute da Contini ‘essenziali’. Contini, infatti, chiude l’introduzione alla biografia per immagini di Montale con queste parole, forti e misurate allo stesso tempo, che riflettono appieno la sua ‘lunga fedeltà’ alla causa montaliana:⁶

A questo dono estremo vorrei aggiungere per mio conto un dono postumo. Avevo saputo dapprima della mera esistenza di quella che shakespearianamente Montale chiamava ‘The Only Begetter’⁷ delle *Occasioni* (e non importa che in esse cali, proprio cominciando dalla poesia liminare, la traccia di altre esperienze; Petrarca ha sancito in parole immortali l’unicità di Laura anche quando si presentino dei surrogati: ‘Così, lasso, talor vo cercand’io, Donna, quant’è possibile, in altrui la disziata vostra forma vera’⁸). La ‘Only Begetter’ fu poi riconosciuta, per l’intermediazione d’un mio libro (un commento alle *Rime* di Dante), nel mito di Clizia.⁹ Altri elementi di identificazione, ma ravvisabili solo da chi avesse già la chiave della soluzione, erano poi seminati nell’opera montaliana: Iride, col suo ‘fuoco l di gelo’;¹⁰ le iniziali della dedica apposta alle *Occasioni* a partire dal ’49;¹¹ tanto di nome e cognome col titolo d’un suo scritto di mistica duecentesca, nel discorso fiorentino per Dante durante il centenario del ’65.¹² Pian piano, anche questi dati delicatissimi della biografia del poeta diventavano di pubblico dominio.¹³ Senza che nessuna indiscrezione l’avesse sollecitata, ricevetti un giorno la visita di colei che seguirò a chiamare Clizia. L’ammirazione per questa persona di eccezionale valore umano, di squillante intelligenza e di ilare, nonostante tutto, umorismo è stata immediata. Clizia era ben degna di essere Clizia. Né io avrò l’insolenza di ricavare notizie da questo che ho definito un dono postumo; se non questa, perché illumina uno dei capolavori montaliani, che mandandomelo in bozza l’autore definiva ‘un carme d’amore (disperato)’¹⁴: che Clizia abitava in quel tempo Costa San Giorgio. Ma se qui se ne fa menzione, è perché alla sua straordinaria compiacenza si deve se la presente opera può arricchirsi di due documenti essenziali.¹⁵ Spero che questo ringraziamento di un vecchio sodale di cui aveva sentito il nome dal comune amico, non le riesca discaro.¹⁶

La lucidità (filologica, verrebbe da aggiungere) di questa ricostruzione non sorprenderà chi è uso alla perizia e alla finezza di Contini. Il carteggio, ora edito, tra Montale e la Brandeis – da leggere in contrappunto a quello tra Montale e Contini – ne è la conferma. Nella lettera alla sua Duscinka d’oltreoceano datata 29 dicembre 1934, Montale scrive:

Non voglio però privarti di una lettera del mio miglior critico – Gianfranco Contini – a proposito dei *Mottetti*. L'autore (24 anni) è un uomo geniale e per bene, anche se la lettera sia (eccezionalmente e non so perché) alquanto pornografica; e diventerà senza dubbio un grande critico, anzi forse lo è già. Ti prego di rimandarmi la lettera, che voglio conservare.¹⁷

Il nome di Contini, ovviamente, tornerà. L'ultima volta che Montale lo chiama in causa – nella lettera del 20 novembre 1938, quattro anni dopo la prima – è ancora a proposito di un intervento del critico sui suoi versi. Montale scrive:

Domani ti faccio arrabbiare mandandoti un ennesimo saggio su me (di Gianfranco Contini) assai bello per ciò che riguarda le mie ultime poesie ma poco a fuoco e poco giusto per gli *Ossi di seppia*. Ma a me fa comodo che ci sia chi preferisce le mie ultime cose: mi dà il senso di essere ancora vivo.¹⁸

E sarà così fino alla raccolta terminale, 'in rapida dilatazione'.¹⁹ E se Rosanna Bettarini è stata fedele guardiana degli *altri versi* che venivano coagulandosi, giorno dopo giorno, nell'ultimo capitolo del romanzo poetico di Montale, a Franco Contorbia è toccato essere devoto custode delle *immagini* che via via ripercorrevano la vita del poeta.

Interpellato da chi scrive, Contorbia ha così ricostruito le vicende legate a quelle *istantanee montaliane*:

So che Clizia-Irma andò a trovare Contini nella sua ultima casa fiorentina di Via Lorenzo il Magnifico. L'invio delle sue foto avvenne in tutt'altro modo: Contini e io le spedimmo un telegramma, e lei mandò poco prima che il libro venisse chiuso un piccolo plico di immagini non a Contini o a me ma a un funzionario della Librex che si chiamava Giampaolo Frascati e lavorava alle dipendenze dell'editore, ragionier Giulio Abbiezzi.²⁰

Grazie alle indicazioni di Contorbia ho potuto raggiungere anche quest'altro prezioso intermediario, Frascati, che mi ha lucidamente confermato il racconto del plico di foto pervenuto dagli Stati Uniti alla redazione della Librex.²¹

Al momento di licenziare la presentazione di questi documenti epistolari non sono affiorate informazioni sul destino degli archivi editoriali della Librex e di quell'inaspettato dono postumo di Irma Brandeis a Eugenio Montale; né sono emersi elementi sufficienti a fare luce su cosa possa esserci dietro l'idea saugrenue' di Saccone, come la definisce Contini in risposta a quanto la Brandeis gli aveva evidentemente segnalato (il ritrovamento di un'altra missiva inedita mi ha fornito un possibile indizio che resta però tutto da verificare).²²

È invece affiorata la toccante testimonianza della lunga e doppia fedeltà da parte di Contini: con poche e grate parole, di ammirazione per Clizia e di simpatia per Irma, risarcisce la musa e assolve il poeta.

Firenze, 14 aprile 1985

Cara Clixia,

penso che sia tornata dall'Italia, e spero che questa L'abbia accolta senza troppe bufere. Scusi il mio ritardo, ma qui le poste non funzionano (che meraviglia invece nel secolo scorso, a giudicare dagli epistolari dei grandi!), e solo ieri ho potuto comunicare col Contorbia. Questi è stato trasportato d'entusiasmo, come già io nel riceverla, all'idea della stupenda fotografia che ha voluto mandarci, e con me La prega di far trarre una copia di quella senese celeberrima e spedirla a me. Saranno i due pezzi più importanti del libro, di cui era venuta a me l'idea e che sta venendo bene. Ma per me, che da oltre cinquant'anni fa sono stato intimo, almeno qui a Firenze, di Eusebio, e che ho avuto il privilegio, ora, di conoscere e, se permette, di ammirare Lei, la Sua lettera è stato un vero évènement.

L'anno scorso (bisestile, come del resto il mio anno di nascita, che fu evidentemente uno sbaglio) è stato sinistro non solo per Lei, ma per me. Due operazioni chirurgiche, e ancora noie nella deambulazione. Curiosa coincidenza (harmonie préétablie), a parte l'esito per me meno fausto.

Spero di essere ancora vivo alla Sua prossima Firenze; anche Margaret La rivedrebbe tanto volentieri. Good, propri by ye.

Eusebio (Contini)

(da Eusebio chiamato Trabucco)

Firenze, 14 aprile 1985

Cara Clizia,

penso che sia tornata dall'Italia, e spero che questa L'abbia accolta senza troppe bufere.²³ Scusi il mio ritardo, ma qui le poste non funzionano (che meraviglia invece nel secolo scorso, a giudicare dagli epistolarî dei grandi!), e solo ieri ho potuto comunicare col Contorbia. Questi è stato trasportato d'entusiasmo, come già io nel riceverla, all'idea della stupenda fotografia che ha voluto mandarci, e con me La prega di far trarre una copia di quella senese celeberrima e spedirla a me.²⁴ Saranno i due pezzi più importanti del libro, di cui era venuta a me l'idea e che sta venendo bene. Ma per me, che da oltre cinquant'anni fa sono stato intimo, almeno qui a Firenze, di Eusebio, e che ho avuto il privilegio, ora, di conoscere e, se permette, di ammirare Lei, la Sua lettera è stato un vero évènement.

L'anno scorso (bisestile, come del resto il mio anno di nascita, che fu evidentemente uno sbaglio) è stato sinistro non solo per Lei,²⁵ ma per me. Due operazioni chirurgiche, e ancora noie nella deambulazione. Curiosa coincidenza (*harmonie préétable*), a parte l'esito per me meno fausto.

Spero di essere ancora vivo alla Sua prossima Firenze; anche Margaret La rivedrebbe tanto volentieri. Good, proprio by ye.

Gianfranco (Contini)
(da Eusebio chiamato Trabucco)

Firenze, 28 giugno 1985

Cara Irma Brandeis,

mi scuso di risponderLe con ritardo. Mentre Lei combatteva con la Sua cataratta (un amico si è fatto curare a Milano col laser, con ottimi risultati), io lottavo con la mia ipertensione (ho avuto una crisi a Pisa un mese fa) e soprattutto con le mie difficoltà nel camminare, che forse finiranno per rendermi invalido. Le offro il tutto per sym-pathia.

Bellissimo lo snapshot senese. Le Sue due fotografie danno un senso all'album, visto che Montale la chiamava The Only Begetter della Sua poesia.

Mi sento di difenderlo di averLa chiamata cripticamente Clizia. Non pensava a Ovidio, ma ai versi (danteschi? nelle mie Rime di Dante, 1939, "il non mutato amor mutata sebbè", indipendentemente dai cambiamenti di luogo, e di situazione, con che, ne sono persuaso, valeva soprattutto per lui). Nella bibliografia, compresa la mia, è un modo rispettoso di nominarla senza nominarla.

Mi sono informato del Saccone. Il Contorbia, persona fina, mi assicura di non conoscerlo e non capisce come gli possa essere venuta quell'idea saugrenue.

Con devota amicizia

4

Gianfranco C.

Firenze, 28 giugno 1985

Cara Irma Brandeis,

mi scuso di risponderLe con ritardo.

Mentre Lei combatteva con la Sua cataratta (un amico si è fatto curare a Milano col laser, con ottimi risultati),²⁶ io lottavo con la mia ipertensione (ho avuto una crisi a Pisa un mese fa) e soprattutto con le mie difficoltà nel camminare, che forse finiranno per rendermi invalido. Le offro il tutto per sym-pathia.

Bellissimo lo snapshot senese. Le Sue due fotografie danno un senso all'album, visto che Montale la chiamava The Only Begetter della Sua poesia.²⁷

Mi sento di difenderlo di averla chiamata cripticamente Clizia. Non pensava a Ovidio, ma ai versi (danteschi? nelle mie *Rime* di Dante, 1939, "il non mutato amor mutata serba",²⁸ indipendentemente dai cambiamenti di luogo, e di situazione, cosa che, ne sono persuaso, valeva soprattutto per lui). Nella bibliografia, compresa la mia, è un modo rispettoso di nominarLa senza nominarLa.

Mi sono informato del Saccone.²⁹ Il Contorbia, persona fina, mi assicura di non conoscerlo e non capisco come gli possa essere venuta quell'idea saugrenue.³⁰

Con devota amicizia

Suo

Gianfranco C.

Note

* Ringrazio di cuore Riccardo Contini e Jean Cook per avermi permesso di pubblicare queste lettere inedite di Gianfranco Contini a Irma Brandeis. Ringrazio sentitamente anche Luigi Blasucci, Franco Contorbia, Paolo De Caro, Paolo Di Stefano, Giampaolo Frascati, Silvia Ross e George Talbot.

¹ Passo diaristico inedito di Irma Brandeis datato '1980'.

² Sono tre le traduzioni a stampa del biglietto in questione, leggermente diverse tra loro (il *ductus* di Montale è quasi illeggibile): L. Rebay, 'Ripensando Montale: del dire e del non dire', in *Il Secolo di Montale: Genova 1896-1996*, a cura della Fondazione Mario Novaro (Bologna: il Mulino, 1998), pp. 33-69; E. Montale, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabaglio, con un saggio introduttivo di R. Bettarini (Milano: Mondadori, 2006), p. 274; e quella proposta qui, ripresa da: *Irma Brandeis (1905-1990). Profilo di una musa di Montale*. Passi diaristici ed epistolari scelti trascritti e introdotti da J. Cook, a cura e con un saggio di M. Sonzogni (Balerna: Edizioni Ulivo, 2008), p. 152.

³ Elio Gioanola, *Montale. L'arte è la forma di vita di chi propriamente non vive* (Milano: Jaca Book, 2011), p. 247. Questa preziosa *biografia letteraria* di Montale è una ricca e misurata intersezione di dati biografici, letture poetiche e analisi psicoanalitiche.

⁴ Oltre alla novella e ai numerosi racconti di prossima pubblicazione – Irma Brandeis, *Selected Writings*, edited by M. Sonzogni and G. Talbot, with a foreword by J. Cook (Market Harborough: Troubador, 2012) – sono emersi altri documenti interessanti tra cui traduzioni manoscritte e dattiloscritte di diverse poesie di Montale – splendide quelle di 'Upupa, ilare uccello calunniato...' (*Ossi di seppia*); 'Bassa marea' e 'Palio' (*Le occasioni*); 'Lettera levantina' (*Poesie disperse edite e inedite*) – e un riassunto, criptato e accompagnato da un passo del *Paradiso* (XXVI, 55-66), di quanto successo tra Clizia, Montale e la Mosca.

⁵ *Eugenio Montale: immagini di una vita*, a cura di F. Contorbia, introduzione di G. Contini (Milano: Librex, 1985).

⁶ Contini ha scritto molto su Montale. I seguenti riferimenti bibliografici servono da contesto ai due documenti epistolari qui presentati: G. Contini, 'Introduzione a Eugenio Montale', in *Rivista Rosminiana*, XXVII, 1

(gennaio-marzo 1933), pp. 55-59; G. Contini, 'Eugenio Montale', in *Letteratura*, II, 4 (ottobre 1938), pp. 103-17; Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini (Torino: Einaudi, 1939); Gianfranco Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale* (Torino: Einaudi, 1974); *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di D. Isella (Milano: Adelphi, 1997).

⁷ Per il Natale del 1938 Montale regalò alla Brandeis una raccolta di poesie di Leopardi: Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di L. Ginzburg (Bari: Laterza, 1938), con apposta questa dedica di ispirazione shakespeariana: 'To the only begetter of my life is a Xmas gift. E.' Nella lettera del 2 dicembre 1938, infatti, Montale le aveva promesso: 'Domani ti mando un bellissimo Leopardi as Xmas gift. Così per Xmas non manderò nemmeno il telegramma convenzionale' (Eugenio Montale, *Lettere a Clizia*, p. 261 e p. 365).

⁸ Questa citazione proviene da un 'sonetto di lontananza' del *canzoniere* petrarchesco: Francesco Petrarca, *Le rime*, a cura di G. Carducci e S. Ferrari, nuova presentazione di G. Contini (Firenze: Sansoni, 1960), pp. 17-18: 'Movese il vecchierel canuto e bianco' (XVI, 12-14).

⁹ Dante Alighieri, *Rime*, pp. 266-67: 74 (D III). I due versi in questione (9-10), che Contini cita parzialmente nella seconda lettera qui presentata, e che Montale riprese come epigrafe a una poesia de *La bufera e altro*, 'Iride' (Eugenio Montale, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, (Torino: Einaudi, 1980), p. 248), legge infatti: 'Né quella ch' a veder lo sol si gira | e 'l non mutato amor mutata serba.' Nel IV libro delle *Metamorfosi* di Ovidio (234-37; 254-70) Clizia, figlia di Oceano, è una ninfa innamorata di Apollo. Quando si rende conto che il dio la trascura per recarsi da Leucòtoe, figlia di Orcamo, re degli Achemenidi, gelosa della fanciulla, decide di rivelare al padre l'unione di sua figlia con il dio del Sole, e questi per punizione la fa seppellire viva. Apollo, però, perduta l'amata Leucòtoe, non vuole più vedere Clizia, la quale, perciò, comincia a deperire, rifiutando di nutrirsi e bevendo solamente la brina e le sue lacrime. La ninfa trascorre il resto dei suoi giorni seduta a terra a osservare il dio che conduce il carro del Sole in cielo senza rivolgerle neppure uno sguardo, finché, consumata dall'amore, si trasforma in elitropio: cioè in un fiore che cambia inclinazione durante il giorno a seconda dello spostamento dell'astro nel cielo ed è perciò

chiamato comunemente girasole. Ma la situazione tra il poeta e la propria musa è decisamente diversa, se non addirittura rovesciata, rispetto al mito ovidiano. La stessa Irma, nel passo diaristico citato in epigrafe, precisa stizzita che la storia di Clizia non è la sua bensì, appunto, quella della rivale *in amore* – e, per certi versi, anche *in poesia*: la Mosca, infatti, è qui ribattezzata, non senza risentimento, 'Xenia', titolo della silloge di poesie composte da Montale a ricordo della moglie defunta (Montale, *L'opera in versi*, pp. 279-310); e nel carteggio tra Irma e Eusebio, dal 7 febbraio 1935 al 23 giugno 1939, la presenza ingombrante di Drusilla si manifesta nell'inquietante incognita 'X' (Montale, *Lettere a Clizia*, pp. 130-271). Questa differenza non è secondaria per una corretta comprensione della presenza e della funzione della musa montaliana. Nel suo studio inedito delle *figure femminili* nell'opera in versi di Montale, Julia Maria Seemann sottolinea come la donna-musa sembri sempre essere 'creata' dal bisogno di lei che l'uomo-poeta avverte per potere rispondere a una propria 'mancanza esistenziale' e così risolverla. Clizia quindi, osserva Seemann, 'non è l'erede moderna della fragile e instabile protagonista di una tragica storia d'amore tramandata dalla mitografia'. Della protagonista del mito ovidiano eredita invece l'assoluta determinazione con la quale la donna prova a perseguire fino in fondo (e a qualunque costo) l'oggetto dei propri sentimenti (J.M. Seemann, "Adorate mie larve". *Studio delle figure femminili nell'opera in versi di Eugenio Montale*. M.Litt. Dissertation. Dublin: National University of Ireland, 2005: si veda in particolare la terza parte: "Da "mito" a "realtà" a "divinità": il volo salvifico di Clizia"). La Clizia montaliana rappresenta dunque un punto di riferimento costante al quale il poeta si affida in ogni momento di incertezze e paure esistenziali: rappresenta, proprio come ha ammesso il poeta stesso, la sua 'divinità'. Commentando il mottetto 'Il ramarro, se scocca', Dante Isella afferma che 'Clizia è termine di confronto impossibile, che destituisce ogni cosa a un livello diminutivo' e che Montale 'marca una netta separazione tra due ordini di valori inconfrontabili, da un lato immagini solo illusorie, dall'altro l'assoluto di Clizia' (Eugenio Montale, *Le occasioni*, a cura di D. Isella (Torino: Einaudi, 1996), p. 97).

¹⁰ Si tratta di un tipico ossimoro montaliano, che la critica ha voluto leggere come allusione all'etimologia del cognome della persona storica di Clizia, Brandeis, e si trova

nei versi della poesia 'Iride' (Montale, *L'opera in versi*, p. 248, 16-17).

¹¹ Montale, *L'opera in versi*, p. 894.

¹² In *Esposizione sopra Dante* – relazione finale al Congresso per il VII centenario della nascita di Dante Alighieri tenuta a Firenze il 24 aprile 1965 – Montale parla di Irma Brandeis e del suo studio di critica dantesca in questi termini: 'A un lavoro analitico nel senso indicato, ma certo non esaustivo perché richiederebbe l'opera di una di una generazione di studiosi, si è dedicata Irma Brandeis nel suo libro *The Ladder of Vision* (1961) che è quanto di più suggestivo io abbia letto sull'argomento della scala che porta a Dio e che non per nulla si pone sotto il patronato di San Bonaventura' (Eugenio Montale, 'Esposizione sopra Dante', in *Atti del Convegno internazionale di Studi danteschi* (Firenze: Sansoni, 1965), vol. II, p. 2696).

¹³ I contributi più decisivi sono stati quelli di Glauco Cambon, Paolo De Caro e Luciano Rebay, citatissimi in tutte le bibliografie montaliane. La recente pubblicazione delle lettere di Montale alla Brandeis, *Lettere a Clizia*, e di passi diaristici ed epistolari di 'I.B.', *Irma Brandeis (1905-1990). Profilo di una musa di Montale*, hanno ampiamente documentato il rapporto tra la persona poetica di Clizia e la persona storica di Irma Brandeis. Si segnala inoltre un articolo recente e molto interessante: J. Baklesley, 'Irma Brandeis, Clizia, e l'ultimo Montale', *Italica*, 88 (2011), 219-31.

¹⁴ Nella lettera a Contini dell'11 luglio 1935, Montale, alludendo a una delle poesie delle *Occasioni*, 'Costa San Giorgio', scrive: 'Leggi questo mio conato poetico. [...] Comunque è un carne d'amore' (Montale, *Eusebio e Trabucco*, pp. 27-8).

¹⁵ *Eugenio Montale: immagini di una vita*, p. 155 (Costa San Giorgio, Firenze).

¹⁶ *Ibid.*, p. xii.

¹⁷ Montale, *Lettere a Clizia*, p. 118.

¹⁸ *Ibid.*, p. 259.

¹⁹ Montale, *L'opera in versi*, p. 835.

²⁰ Email di Franco Contorbia a Marco Sonzogni (22.05.2011).

²¹ Conversazione telefonica tra Marco Sonzogni e Giampaolo Frascati (25.05.2011).

²² Si tratta di una lettera di Cesare Vivante a Irma Brandeis (il testo integrale della lettera si trova in: Marco Sonzogni, *La speranza di pure rivederti* (Milano: Archinto, 2012), in stampa).

²³ Con arguzia e finezza Contini sembra alludere alla terza raccolta di Montale, *La bufera e altro* (che Neri Pozza di Venezia aveva stampato per primo nel 1956 in una tiratura di 1000 copie e che contiene diverse liriche, per così dire, irmesche).

²⁴ Viene da pensare che la 'celeberrima' fotografia a cui allude Contini sia l' 'istantanea ingiallita | di quarant'anni fa | ripescata nel fondo di un cassetto' di cui Montale parla nei versi di 'Quartetto' – scattata a Villa Solaia, nella casa di Leone e Elena Vivante – oppure di una delle 'foto d'uso' scattate 'con pochi amici | nel Dopopalio', come ricorda Montale nei versi di 'Nel '38' (Montale, *L'opera in versi*, p. 700 e p. 699 rispettivamente; Montale, *Lettere a Clizia: 'Album fotografico di Irma Brandeis'*, no. 14 e no. 15).

²⁵ Irma, come per altro si evince dalla seconda missiva di Contini, aveva avuto problemi di cataratta. Secondo Jean Cook, amica di lunga fedeltà di Irma Brandeis, bisogna tenere in considerazione anche i fastidi e i dispiaceri che le avevano dato le continue pressioni di montalisti sulle orme di Clizia. Un passo dai diari di Irma datato 'August 1982' è particolarmente significativo: 'Yes, M.? The past can always be present, is for me now that the actual present is so thin a covering and there is no future. And if I succeed in withdrawing from the past a little, there is always Rebay to push me back. He has further questions which he thinks exquisitely impersonal.'

²⁶ L'amico di cui parla Contini è il poeta e partigiano Sandro Sinigaglia (1921-1990), autore di quattro raccolte di poesie: *Il flauto e la bricolla* (Firenze, Sansoni, 1954), uscita, con l'intervento di Gianfranco Contini, nella 'Biblioteca di Paragone' diretta da Roberto Longhi e Anna Banti; *La Camena gurgandina*, a cura e con introduzione di M. Corti (Torino: Einaudi, 1979); *Versi dispersi e nugaci* (Milano: Scheiwiller, 1990); e *Poesie*, introduzione di S. Longhi, a cura di P. Italia (Milano: Garzanti, 1997). Di Sinigaglia hanno scritto, tra gli altri, Maria Corti, Giorgio Bàrberi Squarotti e lo stesso Gianfranco Contini. Contini e Sinigaglia sono poi legati anche un significativo aneddoto storico-culturale. Negli anni 1943-1944, infatti, l'antifascista Sinigaglia prende parte alla guerra di liberazione dell'Ossola con le Brigate Matteotti. Nel 1944

trova rifugio in Svizzera dopo avere messo in salvo dalla furia fascista la biblioteca di Contini, che aveva conosciuto l'anno prima presso il Convento dei Padri Rosminiani al Monte Calvario di Domodossola.

²⁷ Si rimanda alla nota 7.

²⁸ Si rimanda alla nota 9.

²⁹ Eduardo Saccone (1938-2008), eminente studioso di lingua, letteratura e cultura italiana, si è formato alla Scuola Normale Superiore di Pisa e ha insegnato in Germania (Heidelberg), Stati Uniti (Vassar College e Johns Hopkins University) e Irlanda (University College Cork), dove ha chiuso la sua carriera accademica nel 2003. Tra le sue numerose pubblicazioni figurano importanti edizioni critiche di Ariosto, Castiglione, Della Casa, Verga, Svevo, Tozzi, Palazzeschi, Lampedusa e Fenoglio. Nei suoi lavori Saccone ha saputo magistralmente unire diverse correnti di teoria della letteratura ai contesti storici e culturali degli autori e delle opere (questa scheda è basata sul testo in inglese preparato da Silvia Ross e letto da David Cox, Preside di Facoltà, alla giornata di studi in onore di Eduardo Saccone tenutasi a University College Cork il 19 maggio 2008).

³⁰ In francese 'saugrenu' significa 'bizzarro', 'strano', 'pazzo'. Saccone ha firmato diverse recensioni montaliane apparse in *Modern Language Notes (MLN)*: E. Montale, *La poesia non esiste* (1972), pp. 160-66; G. Cambon, *Eugenio Montale* (1973), pp. 158-60; M. Corti and M. A. Grignani, *Autografi di Montale* (1978), pp. 155-58; L. Barile, *Bibliografia montaliana* (1979), pp. 183-84. In questi interventi, nei quali Saccone sfoggia grande autorevolezza interpretativa, non ci sono elementi che giustificano l'aggettivo 'saugrenu'. Nella recensione della breve monografia di Glauco Cambon, oltre a suggerire una lettura freudiana piuttosto che junghiana della poesia di Montale, Saccone osserva come 'il critico si preoccupi, forse anche troppo, di indicare l'origine storica delle poesie di Montale' (p. 159). Preoccupazione che spinse Cambon a insistere (forse anche troppo) sull'identità storica di Clizia, come gli fece prontamente notare la stessa Brandeis. In una lettera inedita non datata (ma scritta presumibilmente nel lustro tra il 1972 e il 1977), pur dicendo a Cambon di considerarlo 'Montale's best critic', Irma gli scrive anche: 'I liked greatly your notes on the literary talk with Montale, but not the questioning on Clizia, with its suggestion that your book will approach the poems through the life. Don't

do it. Save all that for some future work of biography. True criticism and true reading do not require such identification and they are in any case partial and misleading. You know too little of the story in any case; as you will no doubt someday see.' L'osservazione mossa da Saccone a Cambon è dunque condivisa dalla Brandeis. L' 'idea saugrenue' attribuita a Saccone va quindi cercata altrove.

Marco Sonzogni, Victoria University of Wellington, New Zealand
(marco.sonzogni@vuw.ac.nz)

© Department of Italian Studies, University of Reading and Departments of Italian, University of Cambridge and Italian Studies, University of Leeds