

UNIVERSITE DE SAAD DAHLEB DE BLIDA

Faculté de Lettres et Sciences Sociales

Département d'Italien

THESE DE DOCTORAT

Spécialité : Italien

**LA COERENZA NEL ROMANZO DI ERRI DE LUCA
“NON ORA NON QUI”: PROPOSTA DI LETTURA**

Par

Madjid TOUZOUIRT

devant le jury composé de:

K. MERIBOUT	Maître de Conférence, U. de Annaba	Président
D. ZORZI	Professeur, U. de Bologne	Examineur
F. GATTA	Maître de Conférence, U. de Bologne	Examineur
B. BEDDEK	Maître de Conférence, U. de Blida	Membre invité
F. FRASNEDI	Professeur, U. de Bologne	Rapporteur

Blida, novembre 2011

RIASSUNTO

Questa mia tesi vuole essere una lettura di un romanzo e un percorso attraverso il quale sia possibile sfruttare indizi presenti nel testo per ricostruire il suo significato globale. Essa peraltro costituisce la fase finale o la conclusione di un progetto di ampio respiro che ha provato ad indagare l'organizzazione testuale de romanzo di Erri De Luca, intitolato *Non Ora Non Qui*.

Il lavoro svolto in questa tesi sulla coerenza si prefigge come un tentativo per verificare e approfondire l'idea che l'interpretazione di un testo sia progettata in gran parte dal testo stesso. Questo lavoro ha, così, come obiettivo quello di supporre, poi, di dimostrare l'esistenza di un rapporto tra il genere autobiografico del testo e il livello delle indicazioni testuali che contribuiscono alla sua comprensione o lettura.

Nell'ambito di questa tesi abbiamo voluto verificare con specifica attenzione:

- Gli indizi testuali che favoriscono l'interpretazione del romanzo autobiografico;
- Il ruolo della struttura sequenziale nella costruzione della coerenza semantica cosicché quello dei personaggi e del mondo spazio- temporale nella delineazione della mira argomentativa;
- La disposizione enunciativa del romanzo che, attraverso l'opposizione, riflette un'organizzazione sociale ed economica, la rivendicazione di un'etica e un posizionamento ideologico;
- Chiarire il ruolo delle strategie argomentative nel prevedere e programmare la lettura.

ملخص

هذه الأطروحة بعنوان :

" La Coerenza nel Romanzo di Erri De Luca, Non Ora Non Qui : Proposta di Lettura"

تندرج في إطار تحليل النص. هذا البحث يركز على الانسجام، بمعنى تصور العام للنص (أو بمعنى آخر البنية الكبرى الدلالية الموجزة)، منشقة من طرف القارئ. في أداء عمله هذا القارئ يسترشد من طرف الدينامية التداولية للنص .

هذا العمل حول الإنسجام نريد منه أن يكون محاولة لمراقبة و تعميق فكرة أن تفسير النص متوقع و مبرمج إلى حد كبير من طرف النص ذاته .

هدفنا من خلال هذا العمل إذا هو الإفتراض ثم إثبات وجود علاقة بين الرواية السيرداتية و أهمية الإشارات النصية المساهمة في فهم النص و قراءته .

فيما يخص الجانب النظري إختارنا أن ننجز هذا العمل في إطار البعد الدلالي لتحليل النص. لهذا ارتأينا أن

نستعمل منهجية تحليل النصي ل J. M. Adam على الرواية السيرداتية للروائي Erri De Luca .

الأهداف :

- التحقيق في كيفية وجود أدلة و إشارات نصية في الرواية السيرداتية التي تحبذ تفسير النص.
- تأكد من دور البنية التسلسلية في بناء الإنسجام الدلالي .
- دور البعد التلفظي، عن طريق التعارض، في عكس البنية الإجتماعية و الإقتصادية و التموقع الإيديولوجي للنص.
- إظهار دور التوجيه الحجاجي في التأثير، التنبؤ و تخطيط و تحضير القراءة مسبقا للقارئ.

RESUME

La présente thèse, intitulée « La coerenza nel romanzo di Erri De Luca 'Non Ora Non Qui' : Proposta di lettura» entre dans le cadre de l'analyse de texte. Ce travail de recherche porte sur la cohérence, dans le sens de la configuration globale du texte sous la forme d'un topic ou si nous voulons d'une macrostructure sémantique récapitulative, relevée par l'interprète ou le lecteur, qui dans l'accomplissement de ce travail, est orienté par la dynamique pragmatique du texte.

Le travail accompli dans cette thèse sur la cohérence se veut une tentative pour vérifier et approfondir l'idée que l'interprétation d'un texte est projetée en grande partie par le texte lui-même. Ce travail a ainsi comme objectif principal celui de supposer et puis de démontrer l'existence d'un rapport entre le genre autobiographique du texte et l'importance des indications textuelles qui contribuent à sa compréhension ou lecture.

En ce qui concerne l'aspect théorique, nous avons choisi d'inscrire notre travail à l'intérieur d'une vision pragmatique de l'analyse textuelle. Nous avons tenu opportun, ainsi, d'appliquer la méthode de l'analyse textuelle de J.M. Adam sur le roman autobiographique de Erri De Luca et répartir notre thèse en trois parties : la dimension sémantico-référentielle, la dimension énonciative, et enfin, la dimension ou l'orientation argumentative.

Notre hypothèse de départ consiste à supposer que le texte renferme un ensemble d'instructions et de contraintes qui orientent le lecteur dans sa lecture. A cet effet nous avons essayé de délimiter dans une première phase le monde référé par le texte, à travers la description de la structure séquentielle, des personnages, et le monde de l'histoire. Une grande importance assume pour cela le jumelage d'une orientation globale à la structure séquentielle. Nous retenons en effet que le fait qu'à chaque introduction d'un personnage dans le roman soit adopté une

segmentation séquentielle ternaire ordonnée presque toujours en séquence descriptive, séquence narrative et séquence argumentative, aide à assurer la cohérence sémantique au texte. En outre nous pensons que les personnages qui sont utilisés comme figures à travers lesquelles on envoie à des références historiques ou à des symboles politiques et idéologiques, et le cadre spatio-temporel de la trame contribuent à leur tour à construire la configuration globale du roman sous forme d'une visée illocutoire.

Et puisque, pour être perçu comme un tout cohésif et cohérent, un texte doit comporter un ancrage énonciatif, la dimension énonciative nous a servi pour éclairer l'organisation des indices spatio-temporels et personnels et l'idée d'opposition et de tension soulevée par le roman.

La troisième partie nous l'avons consacré à éclairer le rapport entre la structure séquentielle du texte et sa configuration argumentative. Un texte possède, en effet, à la base de son intelligence, non seulement un caractère épisodique mais aussi un caractère configuré. De conséquence, l'essentiel est de comprendre comment le texte peut être porteur d'une intention et comment il tend à agir sur les destinataires choisis. Cette stratégie s'interprète en examinant à travers sa forme le mode avec lequel il signifie un objet et le représente directement ou indirectement.

Nous avons ainsi souligné le rôle de l'ethos, de la doxa et des émotions dans l'argumentation du texte. Nous avons donc essayé de suivre d'une part les séquences argumentatives qui renferment les commentaires, les sentences du narrateur et les stratégies qui ont comme objectif celui de susciter l'émotion de l'allocataire, de l'autre, la séquence narrative principale pour vérifier la visée argumentative du texte sous forme d'un acte illocutoire implicite.

En fin nous résumons les objectifs de cette étude en les points suivants :

- Enquêter le degré de présence des indices textuels dans le roman autobiographique qui favorisent son interprétation.
- Vérifier le rôle de la structure séquentielle dans la construction de la cohérence sémantique ainsi que les personnages et le monde spatio-temporel dans la délinéation de la visée illocutoire du roman.

- Voir comment la disposition énonciative du roman, à travers l'opposition, reflète une organisation sociale et économique, la revendication d'une éthique et un positionnement idéologique.
- Elucider le rôle des stratégies argumentatives dans l'influence, la prévoyance et la programmation de la lecture.

Dedica

Compiere una tesi significa sottrarre tempo e attenzione alle persone che ci sono vicine, pretendendo da loro una pazienza e una tolleranza che in altri momenti non si avrebbe la speranza di ottenere.

A queste persone, e in modo particolare, a mia moglie e soprattutto a mio padre Mohammed e a mia madre kheddoudja-wardia, che si sono sacrificati per consentire a tutti i loro figli di avere l'istruzione migliore possibile, questa tesi è dedicata.

Ringraziamenti

Con numerosi colleghi ed amici ho discusso diversi dei problemi che ho incontrato durante la preparazione di questo lavoro. Devo ricordare specificamente il prof. Aouadi Said che ha letto con attenzione la mia tesi e Matteo al quale sono molto grato per le importanti indicazioni ricevute. A Chiara Panzieri va la mia riconoscenza per avermi suggerito di percorrere questo territorio affascinante dell'analisi del testo.

Un ringraziamento tutto particolare va al prof. Fabrizio Frasnedi, relatore di questa tesi, per la sua disponibilità ed i suoi consigli preziosi.

INDICE

RIASSUNTO	
ملخص	
RESUME	
RINGRAZIAMENTI	
INDICE	
INTRODUZIONE	10
ANALISI DEL TESTO O ANALISI DEL DISCORSO	11
APPROCCI ALL'ANALISI DEL ROMANZO	20
LE CARATTERISTICHE DEL NOSTRO CORPUS	27
DEFINIZIONI DI COERENZA	34
PRAGMATICA ED ENUNCIAZIONE	40
PROBLEMATICHE E COMPOSIZIONE DELLA TESI	45
PARTE PRIMA	
DIMENSIONE SEMANTICO-REFERENZIALE DEL TESTO	53
1. IL MONDO NEL TESTO	59
1.1 I personaggi	59
1.2 L'ambiente o l'integrazione dello spazio	94
1.3 La descrizione del momento	99
2. LA STRUTTURA SEQUENZIALE	101
2.1 L'eterogeneità sequenziale e le macrostrutture del romanzo	101
2.2 La focalizzazione	104
Conclusione della prima parte	109
PARTE SECONDA	
DIMENSIONE ENUNCIATIVA	111
1. PIANI D'ENUNCIAZIONE	118
1.1. Il discorso riportato	121

1.2.	Indici spazio-temporali	123
1.3	I tempi verbali e il loro valore aspettuale	127
1.4.	Indici personali	134
2.	LA CONTRAPPOSIZIONE	142
2.1.	La contrapposizione tra il narratore e la madre o tra io e tu	142
2.2.	La contrapposizione tra lo spazio dell'autobus e lo spazio della città o tra qui, questo posto e lì, quella casa	146
2.3.	La contrapposizione tra il tempo del narratore bambino e il tempo del narratore anziano o tra allora e ora, adesso	150
2.4.	La tensione	154
	Conclusione della seconda parte	159
	PARTE TERZA	
	DIMENSIONE ARGOMENTATIVA DEL TESTO	161
1.	LE SEQUENZE ARGOMENTATIVE	168
1.1.	Il dispositivo dell'interlocuzione nel romanzo	168
1.2.	Principi dell'analisi argomentativa	175
1.3.	Il narratore come testimone e l'etica	179
1.4.	L'ethos oratorio o la messa in scena dell'oratore	186
1.5.	La doxa come fondamento dell'argomentazione	189
1.6.	Pathos o il ruolo delle emozioni nell'argomentazione	197
2.	LA SEQUENZA NARRATIVA GLOBALE	221
2.1.	Le macroproposizioni	221
2.2.	La mira argomentativa	234
	Conclusione della terza parte	237
	CONCLUSIONE GENERALE	239
	REFERENZE BIBLIOGRAFICHE	248

INTRODUZIONE

Intraprendere lo studio della coerenza di un'opera letteraria non è sicuramente un'impresa facile, vista la sua complessità e l'eterogeneità degli studi che le sono dedicati. D'altronde, l'esclusione da parte della corrente *decostruzionista*¹ di ogni possibilità di leggibilità del testo non è affatto incoraggiante per compiere un lavoro di questo genere. Il nostro intento, perciò, non è quello di aprire una nuova breccia in questo campo, ma è solo un tentativo di indagare un'opera letteraria autobiografica, con tutte le sue specificità, dalla prospettiva pragmatica ed enunciativa, per provare a rilevare degli indizi testuali che potrebbero contribuire ad orientare l'interpretazione del lettore, partendo dal preambolo che la coerenza è un'operazione di produzione e di costruzione, che è legata non solo al testo, ma soprattutto alla reazione di un

¹ Secondo il decostruzionismo, concezione filosofica e teoria critica, ogni testo è illeggibile. Per leggibilità s'intende il potere di sottoporsi a una singola e definitiva interpretazione. I decostruzionisti, infatti, sostengono che non può esistere un'interpretazione obiettiva e corretta, perché ogni lettore partecipa attivamente alla lettura e prende pieno possesso dell'opera, imponendole un modello di significato particolare.

² Le scienze cognitive modellano il processo di comprensione e di produzione referendosi a schemi testuali prototipi definiti come rappresentazioni progressivamente elaborate dai soggetti nel corso del loro sviluppo. Il maneggiamento di queste rappresentazioni schematiche prototipi sembra avere delle conseguenze sullo stoccaggio delle informazioni trattate nel corso della comprensione e sulla ricerca dei blocchi d'informazioni mediante strategie di anticipazione.

lettore ad esso. Grazie, in realtà, alle teorie cognitive che hanno introdotto il concetto di *prototipo*² o di *modello*, possiamo parlare di un lettore che svolge la funzione di co-produttore o di co-costruttore del testo.

Vista, quindi, la complessità di questo lavoro, abbiamo pensato di iniziare la nostra ricerca con un'introduzione, in cui proveremo a parlare di due concetti basilari di ogni studio, e che nel caso dell'analisi del testo sono sempre rimasti ambigui. Si tratta, infatti, dell'oggetto e dell'obiettivo della ricerca. Siccome l'oggetto del nostro studio è un romanzo, quindi un testo scritto, schizzeremo, in una prima fase, uno schema globale delle diverse teorie dell'analisi del testo, per restringere, dopo, questa panoramica al testo letterario, e più precisamente al romanzo che costituisce l'oggetto della nostra indagine. Finiremo questa prima parte dell'introduzione con la descrizione delle caratteristiche specifiche dell'oggetto di studio scelto da noi. Nella seconda parte parleremo dell'obiettivo della nostra ricerca che consiste nell'indagare la coerenza di un romanzo. Elencheremo, perciò, le diverse definizioni del concetto di coerenza e spiegheremo la prospettiva dalla quale intendiamo compiere questa ricerca. Dopo aver chiarito l'obiettivo e l'oggetto del nostro lavoro, concluderemo questa introduzione con l'esposizione della nostra problematica e della composizione della tesi.

ANALISI DEL TESTO O ANALISI DEL DISCORSO

Partendo dalla convinzione che non possiamo analizzare un fenomeno senza iscriverlo all'interno di un quadro globale di lavoro, proponiamo di rintracciare, in primo luogo, le ricerche raggruppate sotto la denominazione di linguistica testuale o che comunque hanno trattato lo stesso oggetto: il testo. In secondo luogo, esamineremo la problematica che emerge da questi studi e che consiste nella dicotomia: testo/ discorso.

La nascita della linguistica del testo, campo di ricerca che ha come obiettivo lo studio della lingua al di là della frase, cioè al livello del testo, i ricercatori la situano tra gli anni cinquanta con la pubblicazione dell'opera di Coseriu: "La linguistica del senso", e gli anni sessanta con l'apparizione della scuola tedesca di "Textlinguistik" (termine introdotto da Harald Weinrich). Ma se vogliamo rintracciare l'origine degli studi aventi come oggetto di studio il testo, possiamo rimontare lontano nella storia e rilevare una tradizione molto antica, a cominciare dall'ermeneutica che nasce in ambito religioso cristiano con lo scopo di spiegare la corretta interpretazione dei testi sacri o biblici, e ciò in due modi: sia attraverso una lettura letterale, sia attraverso una lettura allegorica. Essa, poi, estende il suo campo d'indagine per assumere il ruolo di teoria generale delle regole interpretative.

In seguito, tante discipline si sono interessate al testo, possiamo citare in proposito la retorica e la stilistica, poi la filologia, la critica letteraria, la sociologia, e ulteriormente, la linguistica, la semiotica, fino alla pragmatica, la psicologia e le scienze cognitive. Ciò implica studi di diverso orientamento e indagini, intraprese a partire da tradizioni di ricerca diverse con propri obiettivi, metodi e terminologia. Tutto ciò sotto la stessa denominazione di linguistica testuale. Ne risulta, perciò, una disomogeneità terminologica e di approcci.

Queste discipline hanno orientato le direzioni di ricerca, che erano essenzialmente grammaticali, verso nuove prospettive: considerando la comunicazione una forma di comportamento sociale e di attività cognitiva, ci si interessa di più alla lingua nelle molteplici forme d'uso che essa può assumere, dalla conversazione quotidiana fino alla scrittura letteraria.

Questa eterogeneità è giustificata da Van Dijk, citato da Beaugrande e Dressler sostenendo: "Il termine textlinguistik non designa una teoria o un metodo unitari, ma piuttosto qualsiasi lavoro di linguistica che assuma il testo come oggetto primario di indagine". (1981: 14) Quindi per lui, la focalizzazione del testo come oggetto di studio è una condizione sufficiente per classificare un'indagine come rilevante nel campo della linguistica testuale.

In proposito, Micaela Verlato (1983) definisce la linguistica del testo come oggetto di studio, come una serie di direzioni di ricerca indipendenti tra loro e disparate per orientamenti, modelli e scopi. Egli li classifica sia come studi afferenti alla linguistica del testo, e riguardano in questo caso la narratologia e la stilistica, sia come studi della linguistica del testo che applicano metodi psicolinguistici o sociolinguistici.

Maria Elisabeth Conte (1977), gli studi riguardante l'analisi testuale li raggruppa in 3 fasi: le analisi transfrastiche, il cui oggetto di ricerca è l'insieme dei tipi di collegamento tra enunciati; la grammatica del testo, che s'interessa alla coesione semantica e le teorie del testo, che analizzano il testo rispetto al contesto.

M.Verlato parla nello stesso contesto di un primo allargamento della linguistica testuale, che avviene nel tentativo di affrontare nuovi compiti e risolvere nuovi problemi connessi al campo della narratologia e le osservazioni relative ad attività di riassunto, parafrasi e traduzione. Ne consegue uno spostamento di prospettiva dai mezzi di collegamento delle frasi successive di un testo alla sua coerenza globale. Un secondo allargamento avviene in seguito ai problemi sollevati dallo studio della tipologia testuale, della letterarietà e dell'analisi della conversazione. Sono fattori che orientano la linguistica testuale nella direzione della pragmatica.

La pragmatica, che studia l'appropriatezza degli enunciati a un determinato contesto, è usata dalla linguistica testuale nel tentativo di chiarire le caratteristiche dei testi letterari e ricavare i caratteri distintivi dei tipi di testo. Se, in modo generale, Gerlich e Raible (1972: 3) suppongono che per stabilire un quadro teorico adeguato per la tipologia testuale sia necessario considerare l'intero processo della comunicazione, la stessa ipotesi è confermata da Schmidt riguardo il testo letterario: "Si può differenziare tra testo letterario e testo non letterario solo se il testo è considerato parte di un gioco d'azione comunicativo regolato da norme specifiche. Così, il testo si presenta come una serie ordinata d'istruzioni, manifeste in simboli e segnali, dirette dal parlante agli interlocutori" (1972: 64). Egli, per altro, precisa che la comunicazione letteraria si distingue da tutti gli altri tipi di comunicazione per la

categoria della finzione in quanto modello di realtà alternativo alla realtà di una società.

Fra i primi pionieri a tentare di organizzare questi studi e dargli un'ossatura e nello stesso tempo provocare una svolta metodologica sono Beaugrande e Dressler (1981) da una parte e M.A.K.Halliday e Ruqaiya Hasan (1978) dall'altra. Mentre i due primi stabiliscono sette criteri di testualità e propongono di studiare l'intenzionalità dell'enunciato, l'accettabilità del destinatario e la situazione di comunicazione; i due secondi fondano gli studi sulla coesione testuale in un quadro sistemico- funzionale.

L'approccio procedurale di Beaugrande e Dressler rappresenta una fase importante degli studi di analisi del testo, nel senso dell'uso concreto del linguaggio della comunicazione reale, insieme al modello sistemico funzionale di Halliday che vede il testo come l'espressione verbale di un evento sociale e lo definisce come un evento, un'azione, un pezzo di comportamento umano allo stesso modo di una stretta di mano, un sorriso o un abbraccio.

Quello che caratterizza la teoria di Beaugrande e Dressler è la designazione delle istruzioni del testo. Essi, infatti, affermano: "un testo è la manifestazione di un'azione umana in cui una persona intende creare un testo ed istruisce i riceventi del testo a costruire relazioni di vario tipo" (1980: 13). Loro, in questo caso, usano testo e discorso come sinonimi e aggiungono: "Ciò che caratterizza il testo rispetto ad altro tipo di azione è il fatto che esso può funzionare contemporaneamente, sia come azione e interazione che controlla il corso degli eventi, che come meta-azione e meta-interazione che provvede un "monitoring" e una valutazione verbale del corso degli eventi" (p. 177).

La scuola tedesca di "Textlinguistik", cui è associata la linguistica testuale, ha avuto due scuole rivali che hanno lo stesso oggetto di studio, ma metodologie diverse: da una parte, "la discourse analysis"³ anglosassone che si orienta allo studio delle conversazioni orali e che, influenzata dall'antropologia, indaga la comunicazione

³ Approccio di analisi del testo proposto nel 1952 dal linguista americano Z. S. Hariss.

ordinaria, dall'altra, la scuola francese "d'analyse du discours". Quest'ultima avvicina il testo come grammatica del testo, considerandolo un oggetto grammaticale come la frase, e nello stesso tempo s'interessa alle sue condizioni di produzione e all'influenza di queste su di esso. In altri termini, studiando dei discorsi scritti e prodotti in un quadro istituzionale (istituzione discorsiva o istituzione di parola), essa prova a spiegare la forma e la costruzione dell'oggetto-testo attraverso le sue condizioni di produzione e avvicina il linguaggio ricollegandolo a degli ancoraggi sociali, psicologici e storici. Questa scuola designa, perciò, il suo oggetto di studio con il concetto di discorso e non con quello di testo.

La scuola francese, nata negli anni sessanta, univa, in realtà, linguisti, storici, psicologi, sociologi per riflettere sui discorsi scritti, associando la linguistica, la psicoanalisi di Lacan⁴ e la filosofia di Althusser⁵. Essa, di conseguenza, si qualifica come interdisciplinare ed iscritta nel campo delle scienze umane e sociali. D'altronde, siccome è ispirata dallo strutturalismo, essa produce studi diversi secondo la prospettiva linguistica, sociologica e psicologica, e si definisce come lo studio linguistico delle condizioni di produzione di un enunciato. Tuttavia, non s'interessa a tutti gli enunciati, ma ai testi prodotti nel quadro di istituzioni che costringono fortemente l'enunciazione e nelle quali si concentrano elementi storici e sociali. Il soggetto di enunciazione è iscritto, pertanto, nelle strategie di dialogo o d'interlocuzione e in posizioni sociali e contesti storici.

Quattro sono i fondamenti di questa scuola: la teoria marxista sull'ideologia di Althusser (1965) che ha proposto una teoria delle ideologie, capace di evidenziare le leggi della deformazione immaginaria, che influiscono sui rapporti reali degli individui

⁴ Jacques Lacan dà un secondo soffio alla psicoanalisi attraverso una rilettura dell'opera di Freud.

⁵ Althusser progetta di dare un fondamento più valido al marxismo, associandolo alla tradizione epistemologica francese e allo strutturalismo.

rispetto alla loro posizione di classe, quando questi rapporti si mutano in rappresentazioni ideologiche; la critica psicanalitica di Lacan (1978) che stabilisce delle connessioni invisibili e rivela il lavoro di una sorta di inconscio testuale, presunto essere la condizione del senso manifesto; Michel Foucault (1969) che parla di formazione discorsiva, nel senso che il contenuto del messaggio è influenzato dalla forma del discorso (relazione, predica), dalla posizione del soggetto in una congiuntura socio-storica e dal contesto; e Michel Pêcheux (1969) che s'interessa alla problematica dell'apparecchio ideologico di Stato.

La prima "analyse du discours" degli anni settanta, influenzata dalla teoria marxista dell'ideologia e dalla critica psicanalitica dell'epoca, pensa che la gente parla ma non sa cosa dice, perché è alienata dall'ideologia borghese oppure da un Edipo digerito male; che l'ideologia e l'inconscio abitano il linguaggio e che bisognerebbe rintracciarli. Si dedica, perciò, allo studio del vocabolario, considerato come l'accesso evidente al contenuto ideologico mediante delle classificazioni elaborate, usando la forma e la funzione e situandole nello spazio e nel tempo.

La seconda generazione "dell'analyse du discours" è influenzata dallo sviluppo delle teorie d'enunciazione e della pragmatica e sceglie come oggetto di studio la presenza implicita o polemica di un'altra voce nel discorso di un altro. Secondo Siouffi (1999), ogni argomentazione si riferisce a un altro con cui si instaura un dialogo. Quest'altro condizionerebbe la produzione del discorso e installerebbe una certa eterogeneità. Sono le marche di questa presenza e di questa eterogeneità che sono studiate. Sono studiate anche delle parole che strutturano il discorso, sia perché marcano i rapporti tra interlocutori, sia perché organizzano l'enunciato in un'argomentazione che dovrebbe influenzare il destinatario.

Dal confronto tra le due scuole, sembra che gli studi riguardanti il testo convergano verso quelli riguardanti il discorso in una direzione che prova ad indagare il funzionamento dei testi nell'interazione umana. Quella, cioè, dell'uso concreto del linguaggio e lo studio dei rapporti del testo con i parlanti e con la situazione. Questa

situazione, la possiamo trovare nel *genere* secondo Bachtin⁶. Egli, infatti, afferma che quando parliamo usiamo enunciati e non proposizioni isolate. Per lui, imparare a parlare significa imparare a strutturare degli enunciati, perciò sarebbero i generi del discorso ad organizzare le nostre parole come lo fanno anche le forme grammaticali.

Da questo panorama degli studi e delle ricerche che hanno stabilito come oggetto di studio il testo, emergono, in linea di massima, due concetti: *il testo* e *il discorso*.

Il concetto di discorso si riferisce a un oggetto più vasto rispetto a testo. Discorso riguarda, in senso lato, il linguaggio in uso, nel senso sia del processo comunicativo, sia del suo prodotto. Questo concetto, inoltre, se da una parte, è definito come un oggetto dinamico e processuale da Beaugrande, dall'altra, è definito come una produzione linguistica che forma con le sue condizioni di produzione socio-ideologiche un tutto accessibile alla descrizione, secondo la scuola francese di analisi del discorso .

Il concetto di testo, per contro, si riferisce al prodotto linguistico che dall'attività comunicativa scaturisce. Esso, perciò, è considerato un oggetto statico, per altro, è definito dalla scuola francese dell'analisi del discorso come un oggetto empirico e nello stesso tempo come un oggetto di ricezione.

Tuttavia, anche se la tendenza è di legare spesso la nozione di testo al linguaggio scritto e la nozione di discorso al linguaggio orale, la differenza secondo queste due teorie, risiede altrove, nel *contesto*.

Mainueneau, infatti, sostiene che l'analisi del discorso ha come ambizione quella di studiare ogni produzione verbale, e di analizzare tutti gli enunciati in situazione, in opposizione allo studio della lingua fuori contesto. Egli, inoltre, pensa che siccome un discorso è una struttura transfrastica, orientata, attiva e interattiva, tutti i corpus sono possibili, dalle conversazioni ai testi scritti. La definizione dell'analisi del discorso proposta da lui è questa: :

⁶ M. Bachtin, *Esthétique de la création verbale*, 1984, p 23.

« L'analyse de discours est l'analyse de l'articulation du texte et du lieux social dans lequel il est produit. Le texte seul relève de la linguistique textuelle; le lieux social, lui, de disciplines comme la sociologie ou l'ethnologie. Mais l'analyse de discours en étudiant le mode d'énonciation, se situe elle à leur charnière. Il y a bien articulation et non pas continuité parce que l'un ne peut légitimement revendiquer le droit d'absorber l'autre. Et l'analyse de discours ne se réduit ni à l'un ni à l'autre. » (1998: 2)

Per lui il testo, il luogo sociale e il modo d'enunciazione che li articola sono legati, allo stesso modo del significato, del significante e del segno, che sono tre realtà ben identificate, anche se sono legate tra di loro. Non possono, perciò, esistere delle parole che non siano associate a dei ruoli e a dei luoghi. Così, l'analisi del discorso prova a mostrare e ad interpretare le regolarità linguistiche e gli scopi del discorso. Di conseguenza, il genere del discorso, che dipende dall'istituzione discorsiva, è definito attraverso la sua finalità o funzione.

J. M. Adam nel 2005⁷ rinuncia alla dissociazione tra testo e discorso, che raccomandava nel 1990⁸ in una metodologia dell'analisi testuale, ripresa per altro da Jeandilloux nel 1997⁹, per situare la linguistica testuale nel campo più vasto di analisi del discorso, che studia delle produzioni transfrastiche, orali o scritte. Queste vengono analizzate per cercare di capire la loro significazione sociale.

F. Rastier (2005) ammette che il discorso è una produzione linguistica che forma con le sue condizioni di produzione socio-ideologiche un tutto accessibile alla descrizione e pensa che converrebbe distinguere il discorso dal testo che è un oggetto empirico e nello stesso tempo un oggetto della ricezione:

« Tant pour le contenu que pour l'expression, le contexte d'un passage quelconque, c'est le texte tout entier, inclus dans un corpus. Il reste impossible

⁷ J. M. Adam, *Introduction à l'analyse textuelle des discours*.

⁸ J. M. Adam, *Éléments de linguistique textuelle*.

⁹ J. F. Jeandillou, *L'analyse textuelle*.

de supprimer le contexte, car du même coup on supprime la spécificité herméneutique de l'objet linguistique, réduit alors à une chaîne de caractères. Or une chaîne de caractères est ininterprétable et n'a ni sens ni signification assignable. Comme toute performance sémiotique complexe, un texte connaît des paliers de complexité, qui sont à rapporter à des échelles diverses. Elles sont telles que l'on ne peut transposer directement les propriétés d'un palier sur celles d'un autre ; par exemple, un texte est fait de mots, mais un mot n'est pas une unité textuelle. »(revue-texto.net 2005)

Di conseguenza, egli stima che una tipologia dei testi, dei generi e dei discorsi resta necessaria per lo sviluppo teorico e le loro applicazioni.

Prendendo le mosse da tutte queste osservazioni, per l'analisi del nostro *corpus*, che è un romanzo, e per capire tale oggetto, non possiamo non fare riferimento al processo comunicativo, che ne accompagna la produzione e l'interpretazione. Ci iscriviamo, infatti, nel quadro delle scuole a matrici pragmatiche ed enunciative dell'analisi del testo, che fondano la loro teoria sul significato come attività interpretante del ricevente che interpreta ogni testo guidato da ipotesi sulla rilevanza che l'evento comunicativo può avere per la situazione. Esse mettono in evidenza il ruolo degli obiettivi e delle intenzioni del parlante/scrivente come elemento chiave per l'interpretazione dei testi e quindi come principio guida della loro coerenza. Si parla, perciò, del *contesto* o *dell'universo del discorso*, un concetto usato da Linvelt¹⁰, e si riferisce all'insieme organizzato di informazioni, conoscenze e credenze, che i partecipanti a una conversazione o gli interpreti di un testo possiedono, condividono, credono di condividere o di non condividere nel corso dello scambio comunicativo. In conseguenza di ciò, l'universo del discorso viene continuamente modificato a mano a mano che il testo si sviluppa e reciprocamente i cambiamenti nell'universo del discorso influenzano il modo in cui l'informazione è codificata nel testo. Le diverse opzioni linguistiche a disposizione del parlante/scrivente per codificare l'informazione possono essere considerate in questo senso come una segnaletica che consente all'ascoltatore/lettore di orientarsi nel testo, di costruire una mappa concettuale e di collegare tale mappa all'interno dell'insieme delle proprie conoscenze.

¹⁰ J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, 1989, pp. 16-32.

Il testo è, cioè, un oggetto che non può essere capito a fondo se non si tiene conto, oltre che del prodotto statico finale, dei processi che ne permettono tanto la sua produzione quanto la sua interpretazione. Bisogna precisare, infatti, che benché il testo scritto non sia come il testo orale, che è dialogico e diretto, esso, nondimeno, si sviluppa temporalmente come il suo processo di produzione. D'altronde, anche se si offre come prodotto statico e presente tutto insieme all'attenzione del lettore, il processo di costruzione e quello di interpretazione si sviluppano nel tempo, e la struttura del testo scritto reca o porta su di sé tracce di questo processo.

Quindi vista la natura del nostro oggetto d'analisi, che è un romanzo, e visto l'obiettivo che ci siamo fissati e che consiste nell'indagare la coerenza globale, diamo credito alle teorie pragmatiche ed enunciative che assumono come oggetto di studio il discorso nel senso di testo nel suo contesto.

APPROCCIO ALL'ANALISI DEL ROMANZO

Pensiamo, inoltre, che non possiamo non parlare del romanzo, delle diverse prospettive d'analisi, soprattutto, della lettura come processo d'interpretazione, prima di indagare le caratteristiche del testo che contiamo analizzare.

Il romanzo, contrariamente ad altri generi letterari, si definisce e si delimita non tanto a partire delle sue caratteristiche formali quanto tramite il suo significato, tradizionalmente associato all'idea di finzione. Esso, infatti, non dipenderebbe da una scrittura specifica; ma sarebbero invece i contenuti a costituirlo come tale (avventure immaginarie, intrighi fittizi, ecc). Il discorso del romanzo, quindi, si situa nell'immaginario di cui divide lo spazio simbolico con la leggenda, il mito, l'epopea. Riguardo alla differenza tra mito e romanzo, Dumézil (1970) sostiene che si tratta di un passaggio dal religioso al profano, dai valori collettivi agli eventi personali della vita privata.

Alcuni studiosi come Auerbach (1979) e Lucas (1994) concordano con l'ipotesi di Dumézil e asseriscono che il romanzo è una metamorfosi del racconto epico, situato a un livello familiare e in qualche modo laicizzato: cioè demistificato o desacralizzato. Altri critici come Marthe Robert (1972), seguendo, sempre, la stessa linea di idee, identificano il romanzo come una specie di bastardo che conquisterebbe, piano piano, lo statuto di nobiltà, rinunciando alla sua vocazione ironica. Così, a partire dalle opere di Daniel De Foe¹¹ (1660-1731) e Samuel Richardson¹² (1689-1761), il romanzo diventa serio: la vita privata, la psicologia individuale, le attività delle classi laboriose soppiantano progressivamente le alte gesta degli eroi dell'epopea e aprono così la via alla narrativa borghese del XIX secolo.

Bachtin (1979), studiando le opere di Dostoevskij¹³ (1821-1881), sviluppa delle ipotesi differenti: la polifonia, la pluridiscorsività, la multiculturalità del romanzo lo ricolleggerebbero al dialogismo socratico, non alla degradazione del discorso epico.

Egli, infatti, sostiene che elementi di polifonia esistevano già nei dialoghi socratici, dove il metodo dialogico era considerato un mezzo per raggiungere la natura dialogica della verità e del pensiero umano che la cerca; poi nella satira menippea¹⁴, che egli definisce come genere che deriva dai dialoghi socratici con la differenza, però, dell'elemento comico, che è più importante; e infine, nel genere carnevalesco di

¹¹ Famoso scrittore inglese considerato come il padre del romanzo moderno.

¹² Scrittore inglese il cui romanzo "Pamela" è ritenuto un modello del romanzo epistolare.

¹³ Uno dei più grandi romanzieri russi di ogni tempo.

¹⁴ Componenti satirici dello scrittore latino M. T. Marrone (116- 27 a. C), misti di prosa e versi, a imitazione di quelli di Menippeo di Gadara.

Rabelais¹⁵ (1483-1494) e Cervantes¹⁶ (1547-1616) e la cultura popolare del Medioevo e del Rinascimento. Quindi nei dialoghi socratici, nella satira menippea e nel genere carnevalesco, Bachtin vede la gestazione del romanzo polifonico, compiuto da Dostoevski, e lo oppone ai due generi dell'epopea e della retorica. La satira non sarebbe allora uno degli anelli della lunga catena che conduce dall'universo degli Dei e dei superuomini (epopea) al realismo triviale della letteratura moderna. Si tratterebbe invece di un genere autonomo, nato dal popolo, radicato nel folklore, nelle forme festive marginali in cui si esprimono il riso carnevalesco e la plurivocità dei gruppi emarginati dalle istituzioni.

Secondo l'ipotesi di Bachtin, quindi, il romanzo appare, dalle sue origini, organicamente critico nei confronti del sapere, dell'autorità e del linguaggio ufficiale stesso. Così, di fronte all'epopea, che è il mondo dei padri, degli inizi, dei cicli cosmici, il romanzo si presenta non come genere orale ma fin da subito scritto.

D'altronde, esso è sempre stato un oggetto privilegiato di studio, e ciò da diverse prospettive: infatti una molteplicità di letture in cui dominano la critica psicologica o sociologica tentano di individuare i tratti pertinenti che concorrono alla produzione del senso; lo strutturalismo e la poetica cercano di studiare in modo minuzioso il funzionamento della narrazione, sia che questa si situi al livello degli avvenimenti reali o immaginari, sia che si tratti della storia o della finzione; Quanto alla linguistica moderna e in particolare la pragmatica, esse danno un contributo fondamentale alla retorica del racconto.

Così, sotto l'influenza della pragmatica (rapporto locutori-linguaggio), l'analisi del testo letterario si è spostata dai problemi di "generazione" (da dove viene il testo?) e di descrizione (come si presenta?) a problemi di ricezione (come è ricevuto?). L'approccio immanente al testo, d'impianto strutturale, si è allargato allo studio dell'interazione testo/lettore. Quindi, l'attività di lettura ha un doppio interesse: mettere

¹⁵ Scrittore e umanista francese e maggiore esponente dell'anticlassicismo.

¹⁶ Scrittore spagnolo che scrisse il romanzo picaresco "Don Chisciotte della Mancia"

in evidenza la meccanica del testo (indici del funzionamento dell'opera), e identificare la reazione del lettore (ciò che chiarisce la sua relazione allo scritto).

Questi studi si dividono soprattutto in due tipi:

Le teorie interne (circoscritte all'interno del testo), fondate sull'idea che gli effetti dell'opera sono iscritti nella sua struttura. Perciò il punto non è di rilevare l'interpretazione di tale o tale, ma il percorso imposto a ogni lettore. Questo è considerato come un ruolo, un'istanza astratta e presupposta dall'opera. Queste teorie consentono di scegliere tra due opzioni: identificare il lettore implicito, indotto dall'esistenza di strategie testuali, oppure interessarsi al lettore modello, ricostruito a partire da intenzioni obiettive dell'opera.

La prima prospettiva è rappresentata dai lavori di Michel Charles (1977) e Wolfrang Iser (1976). Il primo propone di studiare il testo come macchina adatta a produrre delle letture, il secondo esamina il ruolo dedicato al lettore nel gioco testuale con i punti di vista.

La seconda prospettiva è illustrata da U. Eco (1985) secondo cui il lettore modello è l'istanza capace di restituire l'insieme delle interpretazioni programmate dal testo. Mentre Iser s'interroga sulla lettura minima di un'opera (sulla dimensione della lettura condivisa da tutti i lettori perché dipendente dal testo), Eco prova a concepire una lettura ottimale (quella di un lettore che risponderebbe perfettamente alle sollecitazioni delle strutture testuali). Però, di fronte alla difficoltà di individuare un lettore modello, questa concezione è definita soggettiva.

Le teorie esterne tralasciano lo studio dell'effetto per dedicarsi all'esame della ricezione. Invece di subordinare il lettore al testo, sottomettono quest'ultimo al lettore. Il loro obiettivo è la lettura in situazione, in quanto ricezione effettiva. La pratica di lettura, però, è un processo complesso che si divide in diverse fasi. Così, le teorie esterne si distinguono secondo la fase che scelgono di analizzare, in : la fase precedente la lettura (le condizioni di esistenza delle rappresentazioni che costruiamo leggendo); la fase che corrisponde al momento della lettura (i processi di lettura in

quanto tale, suo funzionamento, sue modalità), e il periodo posposto alla lettura (i suoi risultati e effetti su una lettura particolare o un pubblico determinato).

Mentre lo studio del pre-lettura rinvia essenzialmente all'approccio cognitivo e il concetto di Bertrand Gervais (1990): *l'endo-narrativo*, (definito come pre-comprensione dell'azione senza la quale il racconto risulta inintelligibile), le analisi riguardanti il momento della lettura sono rappresentate dai lavori di Michel Picard (1986) che concepisce la lettura come gioco tra distanza e partecipazione, o tra distacco critico e identificazione¹⁷. Egli descrive il modo con cui un lettore reale gioca il gioco del testo mobilitando le diverse istanze dell'apparecchio psichico (coscìo, subcoscìo).

Quanto alle indagini del "dopo lettura", esse riguardano, piuttosto, la ricezione che l'atto di lettura in sé. H. R. Hauss (1988) analizza le relazioni tra un'opera e un pubblico e il modo con cui l'opera agisce sulle norme estetiche e sociali di un'epoca.

Ogni lettura, però, richiede un certo numero di competenze. Essa è un'attività che consiste nel prelevare selettivamente degli elementi micro- o macrostrutturali, poi, a trasformarli in indici significanti e a stabilire una o delle ipotesi di senso. Oltre a stabilizzare provvisoriamente il senso costruito, queste ipotesi permettono al lettore di anticipare sul senso a venire e di rilanciare il processo di prelevamento degli indici testuali.

¹⁷ M. Picard, nella sua concezione della lettura come gioco scopone il lettore in tre "instances lectrices": "le liseur" che mantiene mediante le sue percezioni il contatto con la vita fisiologica, col mondo esterno e la sua realtà; "le lu" che si abbandona alle emozioni suscitate dal testo; e "le lectant" che fornisce al gioco una capacità di riflessione e di critica. V. Jouve, sviluppando questa teoria, ne distingue, invece, quattro "instances lectrices": "le lu", oppure la relazione del soggetto con sé o con il suo inconscìo; "le lisant", supporto del coinvolgimento affettivo e dei meccanismi d'identificazione; "le lectant jouant" che prova a rilevare le strategie narrative del testo; e "le lectant interpretant" che mira a decifrare il senso globale dell'opera.

La lettura, per altro, procede per riconoscimento e si fonda sulla messa in pratica di saperi già costituiti durante delle esperienze precedenti, perché il testo letterario è lacunoso per natura: comporta dei vuoti, spazi bianchi che la lettura deve colmare mettendo in pratica certe competenze. Vanno sottolineate, perciò, due nozioni chiave dell'estetica della ricezione: l'orizzonte d'attesa e l'insieme dei testi anteriori che fanno parte dell'esperienza dei lettori.

L'orizzonte d'attesa è continuamente ridefinito dallo scarto estetico che può avvenire tra il testo e l'attesa dei lettori. Quest'insieme di attese possono essere modulate, corrette, modificate, o riprodotte, durante la lettura.

Inoltre, ogni forma di comunicazione è dialogica, cioè richiede un destinatario. Bachtin: "Tout énoncé doit être appréhendé dans sa tension, orientation vers autrui, ce qui suppose qu'il soit non seulement doté d'un contenu propositionnel pertinent, mais aussi qu'il se fonde sur des représentations supposés partagés qui permette une accommodation intersubjective" (1970: 346). Per designare quest'accordo reciproco tra i partecipanti, la grammatica concepisce la nozione di *convenzione*.

Sono i generi letterari che assumono la funzione di stabilire queste convenzioni, che fondano delle aspettative mutuali, garantendo una certa stabilità negli scambi interdiscorsivi. Essi, infatti, assicurano un ruolo stretto di codifica del testo riducendo la sua incertezza. I testi letterari sono, perciò, prodotti, poi, ricevuti secondo dei modelli e degli orizzonti d'attesa: attesa a volte soddisfatta, a volte trasgredita.

Alcune istruzioni, chiamate generiche, stabiliscono questo patto mettendo il testo in rapporto con degli schemi generici contestuali. Lo schema generico contestuale, che è un operatore di inquadratura, permette la riconoscenza e l'identificazione del testo, e facilita la sua comprensione. Il genere, quindi, è costruito a partire dal prelevamento di alcuni indizi. Questa operazione è chiamata l'inquadratura generica, che è l'attività semiotica che consiste nell'inferire un certo numero d'istruzioni, disposte alla periferia del testo (paratesto), ai suoi confini (incipit, spazio testuale), e nel testo stesso. Così, il lettore prova a costruire il senso globale del testo a partire delle superstrutture testuali e delle strutture tematico-narrative.

Le superstrutture testuali costituiscono l'articolazione interna globale di un testo, o la sua sintassi. Sono relativamente indipendenti dal contenuto del testo e possono realizzarsi in generi testuali diversi. Per esempio, la superstruttura narrativa si realizza nel mito, nel racconto, nel romanzo, ecc. La riconoscenza della superstruttura faciliterebbe, così, l'analisi del testo secondo alcuni teorici. M.Charolles: "La maîtrise d'une organisation superstructurelle typique facilite le traitement sémantique qu'accomplit un sujet lors de la lecture d'un texte particulier reconnu comme appartenant à un genre" (1984: 51).

L'identificazione delle superstrutture, infatti, consente la costruzione retroattiva e anticipata del senso. Questo lavoro d'investimento semantico si opera mediante la proiezione di un topic del discorso¹⁸.

Alcune strutture tematico- narrative, come il personaggio e la scena, fanno parte dei costituenti figurativi. Il personaggio, però si distingue dal fatto che costituisca una struttura tematico-narrativa di primo piano. Esso, infatti, funziona, da un canto, come marcatore del tipo narrativo (cioè, distingue il tipo narrativo dai testi esplicativi, argomentativi, ecc), dall'altro, come marcatore generico intra –narrativo (cioè, distingue i generi del tipo narrativo). Mediante i loro nomi, qualificazioni, comportamenti, ossia, le loro dimensioni antropomorfe, i personaggi contribuiscono, così, a produrre un effetto del reale.

L'operazione d'inquadratura generica passa anche mediante l'identificazione delle scene. È un'unità tematico-narrativa, costitutiva dei racconti che possiamo riferire mediante un tema-titolo-riassunto, che rinvia alla nostra teoria del mondo (come: scena d'incontro, di addio, rissa, ecc.). Scena, in questo senso, è vicina alla nozione di "script" degli psicologi cognitivisti.

I narratologi, partendo da questi prerequisiti, stimano che perché ci sia racconto, ci vogliono due tipi di elementi: personaggi e situazioni, vale a dire, elementi ricorrenti a funzioni e ruoli stabiliti, e un intrigo che iscrive queste funzioni e ruoli in un'azione.

¹⁸ Topic è usato qua nel senso di significato globale o di macrostruttura del discorso.

L'arte della narrazione risiede, infatti, essenzialmente, in una scrittura dell'evocazione,

in altri termini, la capacità dello scrittore a mettere il lettore in posizione di rappresentarsi dei personaggi, delle situazioni e degli scenari. D'altra parte, la narrazione prova a dare vita al racconto, elaborando un intrigo semplice, con una sola azione, oppure complesso, con azioni intrecciate. Così, questa scrittura conduce il lettore ad instaurare una scena immaginaria come se fosse reale, ma senza perdere il senso della realtà.

P.Ricoeur, in proposito, afferma: "La structuration du récit est destinée à la lecture, sert d'appréhender de manière représentée et indirecte notre expérience réelle du temps... Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe, et à la limite muette" (1983, I: 12).

Quindi la vocazione paradossale del racconto non può compiersi senza una sorta di collaborazione tra l'autore del racconto e il suo lettore. P.Ricoeur: "le texte ne devient œuvre que dans l'interaction entre texte et réception" (1983, I :

146).

Attraverso l'elenco delle teorie che si sono interessate allo studio del romanzo, abbiamo insistito su due prospettive (la pragmatica e la psicologia), che crediamo siano essenziali in merito al nostro studio del romanzo nel suo contesto, cioè, nel senso del genere predefinito grazie alla nozione di convenzione.

LE CARATTERISTICHE DEL NOSTRO CORPUS

Una difficoltà che abbiamo subito incontrato è quella di classificare il romanzo da noi studiato. Esso, infatti, è presentato alla prima persona. Sappiamo, però, che un racconto alla prima persona è una tecnica letteraria nella quale la storia è narrata da

uno o da diversi personaggi che si riferiscono esplicitamente a sé, cioè a un "io". D'altronde, questa caratteristica lo accomuna a tanti generi: l'autobiografia, l'autofinzione, il romanzo autobiografico, il memoriale, il diario, la biografia, nonostante il fatto che coprano delle realtà diverse dal punto di vista del contenuto, del modo di narrazione, nonché dell'oggetto dei narratori.

Philippe Le jeune, riguardo al genere autobiografico, ne propone una definizione più ristretta nel patto autobiografico: "Racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della sua propria esistenza, quando mette in evidenza la sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità" (1986: 12)

Così, in questa definizione egli fissa delle regole e parla di quattro costrizioni che l'autobiografia deve rispettare:

- 1- Costrizione formale: si tratta di un racconto in prosa.
- 2- Costrizione tematica: l'argomento è legato alla vita individuale, alla storia di una personalità.
- 3- Costrizione enunciativa: c'è un'identità tra l'autore (che rinvia a una persona reale) e il narratore da una parte, e tra il narratore e il personaggio principale dall'altra parte.
- 4- Costrizione legata alla prospettiva del racconto: il racconto è retrospettivo.

Le costrizioni enunciative d'identità dell'autore e del narratore da una parte e d'identità del narratore e del personaggio dall'altra parte sono essenziali. Per Philippe Le jeune devono essere concepite separatamente per evitare casi di ambiguità, in particolare nei racconti alla terza persona dove il narratore e il personaggio sono mischiati. Alla distinzione tra la terza persona, come quella del biografico, e la prima persona, come quella dell'autobiografico, egli è contrario e pensa che in una scrittura alla terza persona la distanza non è più grande di quella operata nella scrittura autobiografica convenzionale che separa il passato dal presente.

La costrizione legata alla prospettiva del racconto suppone che l'autobiografia faccia prova di uno sforzo di sintesi dell'io e della storia della sua personalità. L'autore ricostruisce la sua vita dandole un certo senso, nella doppia accezione della parola:

significazione e direzione. L'infanzia deve quindi occupare un posto significativo nella misura in cui contribuisce a orientare la vita di un individuo.

Per Franco d'Intino (1998) un'opera è effettivamente una autobiografia quando c'è identificazione, insieme o separatamente, delle 3 istanze: l'autore, il narratore, e il personaggio. Egli pensa che il fatto che l'autore inserisca delle informazioni biografiche veridiche non basta e che bisognerebbe che un accordo sia passato tra l'autore e suo lettore. Il primo s'impegna a dire solo la verità, a essere onesto riguardo alla sua vita. In controparte, il secondo può decidere di accordargli la sua fiducia o meno. Quest'impegno, in cui l'autore afferma l'identità tra il narratore, il personaggio e se stesso, si attua attraverso l'indicazione nel testo di questa identità che rinvia in ultima istanza al nome dell'autore sulla copertina.

Questa identità delle 3 istanze può stabilirsi in 2 modi: con l'impiego di un titolo senza ambiguità come "autobiografia" o "storia della mia vita" oppure attraverso un impegno dell'autore presso il lettore all'inizio del testo: è il caso delle *confessioni* di Rousseau. A volte, questa identità può trovarsi istituita in modo patente: l'autore dà il suo nome al narratore personaggio, senza che questa denominazione sia necessariamente frequente nell'opera.

Affinché ci sia, quindi, patto o accordo è indispensabile che ci sia almeno uno di questi due modi per identificare l'autore, il narratore e il personaggio.

La questione del genere di un'opera alla prima persona può porsi quando non c'è un patto esplicito, oppure quando il nome del personaggio non è precisato. Se questo non è identificato, allora non possiamo sapere se è diverso da quello dell'autore. L'opera, in questo caso, appartiene sia al genere autobiografico sia al genere romanzesco.

Ma come distinguere l'autobiografia dal romanzo autobiografico?

L'autobiografia, come la biografia, è un testo referenziale. Il suo scopo non è "l'effetto del reale" come nel romanzo, ma il vero. Dà delle informazioni che possono

sottomettersi alla prova di una verifica. Questo “patto referenziale”, come dice Le jeune, è in generale incluso nel patto autobiografico. L'autore s'impegna sovente a dare la verità come la vede, come la conosce. Può anche menzionare problemi di memoria a cui è stato confrontato. Questa restrizione della verità, in qualche modo, la messa in evidenza del fatto che l'autore è fallibile, può giocare come una prova d'onestà e contribuire a stabilire la fiducia del lettore.

Le jeune lo distingue dalle memorie, dove non si tratta di vita individuale o di una storia di una personalità; dalla biografia, dove non si stabilisce un'identità tra narratore e personaggio principale; dal romanzo personale dove non si verifica un'identità tra autore e narratore; dal giornale intimo “diario”, perché non ha una prospettiva retrospettiva; e dall'autoreferenza o saggio, perché non è un racconto e non ha una prospettiva retrospettiva.

Il romanzo autobiografico, per contro, è definito dallo stesso Le jeune come ogni testo di finzione in cui il lettore può avere ragione di sospettare, a partire da somiglianze che crede indovinare, che ci sia identità dell'autore e del personaggio, mentre l'autore ha scelto di negare questa identità, o almeno di non affermarla. così definito il romanzo autobiografico racchiude tanto racconti personali (identità del narratore col personaggio) quanto racconti impersonali (personaggi designati alla terza persona).

Nella narrazione autodiegetica¹⁹ se il nome del personaggio è indeterminato allora tutto dipende dal patto concluso dall'autore. Abbiamo 3 casi:

- 1- Patto romanzesco: la natura della finzione è indicata nella copertina. Il racconto autodiegetico è allora attribuito a un narratore fittizio.
- 2- Patto 0: il personaggio non ha nome e l'autore non conclude nessun patto.
- 3- Patto autobiografico: il personaggio non ha nome nel racconto, ma l'autore si è dichiarato esplicitamente identico al narratore e quindi al personaggio.

¹⁹ Termine della critica strutturalista e significa racconto alla prima persona.

Per capire meglio il rapporto tra l'autobiografia e il romanzo autobiografico crediamo che sarebbe utile rintracciare l'uso del primo genere attraverso la storia.

L'autobiografia fonda le sue radici nella tradizione letteraria latina e cristiana attraverso soprattutto l'opera di Sant'Agostino *confessioni* che costituisce il primo modello di racconto autobiografico. Aveva, per altro, una funzione religiosa in quanto il racconto personale si risolve in una ricostruzione della crescita morale dell'individuo, esemplare per ogni uomo.

Con l'età umanistica cominciano a diffondersi forme di scrittura autobiografica legate ad esperienze intellettuali, come quella di Francesco Petrarca, raccontata nella raccolta di epistole familiari (1336) e nel Secretum (1347-1353), o alle tradizioni delle famiglie mercantili, legate alla stesura dei libri di ricordi. A partire dal XVII secolo, però, comincia uno sviluppo moderno dell'autobiografia e la sua affermazione come genere letterario in correlazione all'affermarsi di un nuovo tipo di curiosità per la vita individuale, in cui sembrano riflettersi gli eventi, i fatti, le situazioni di un mondo in rapida trasformazione, all'esempio di Gabriello Chiabrera che ha scritto *Vita di Gabriello Chiabrera da lui stesso descritta* (1654). Nel corso del secolo dei lumi il racconto delle vicende intellettuali si intreccia con una più accurata attenzione ai particolari della vita sociale contemporanea. Si impone una nuova curiosità per le avventure che plasmano e costruiscono la stessa personalità dell'individuo. In questa direzione vanno le opere autobiografiche di Giacomo Casanova, *histoire de ma vie* (1822) e di Lorenzo Da ponte, *memorie* (1824).

Nel corso del XIX secolo, il genere si sviluppa ulteriormente, trasformandosi in indagine approfondita delle contraddizioni della personalità e in analisi interiore, sulla scorta di una nuova aspirazione alla sincerità e all'autenticità di chiara matrice romantica. Il grande modello che si impone a tutta l'Europa è dato dalle *confessions* di Jean-Jacques Rousseau, pubblicate in postume in due parti: nel 1782 e nel 1789. La sua opera, che è fondata sulla centralità "dell'io" e sul recupero memoriale, dà impulso a tutta una produzione autobiografica incentrata sulla ricostruzione del

passato individuale, sul recupero dell'infanzia e sul tema della memoria. Nello stesso secolo la memorialistica italiana produce opere di carattere essenzialmente politico-ideologico, influenzate dal processo risorgimentale: *le mie prigioni* di Silvio Pellico (1832), *i miei ricordi* di Massimo d'Azeglio (pubblicati postumi nel 1867) e *le ricordanze della mia vita* di Luigi Settembrini, pubblicate postume nel 1879-1880.

Nel Novecento la tradizione autobiografica tende ad ibridarsi con la forma romanzesca e l'esperienza individuale pare dissolversi nella fiction, dando origine al romanzo autobiografico²⁰. Grandi testi novecenteschi all'incrocio tra autobiografia e romanzo sono prodotti, sull'esempio di: Marcel Proust (1913- 1927), *Alla ricerca del tempo perduto*; James Joyce (1917), *Dedalus, Ritratto dell'artista da giovane*; Robert Musil (1930-1943), *l'uomo senza qualità*; senza dimenticare alcune autobiografie dall'impianto più classico, segnato però da un forte impegno politico e civile: ad esempio, *les Mots* di Jean-Paul Sartre (1964).

Così, il romanzo autobiografico è un genere letterario che deriva dalla biografia e dal romanzo tradizionale. L'autore può presentarsi in diversi personaggi dei suoi romanzi senza che possiamo affermare che ci sia un'intenzione biografica. Egli, per altro, trascrive periodi di tempo che possono essere estesi o corti, e riguardano la sua infanzia o la sua gioventù. Il narratore, inoltre, viene implicato direttamente o indirettamente nella storia raccontata. Un vantaggio dell'uso della prima persona è che permettendo al personaggio di esprimere i suoi sentimenti, pensieri ed esperienze, il lettore è attratto ed invitato ad introdursi nella vita del narratore che si svela a lui. In merito a questo rapporto tra "l'io" del romanzo e il lettore, D'Intino²¹

²⁰ Per qualificare lo stesso tipo di scrittura, S. Doubrovsky ha creato il termine "autofiction" che designa lo spazio tra l'autobiografia e la finzione.

²¹ Ivi, p 63. D'Intino cita Petrarca, che pur sapendo bene di rivolgersi ad una cerchia larghissima di lettori posteriori, e di investire il suo testo di un significato universale, sceglie comunque di adottare la forma epistolare, tipica della comunicazione ravvicinata e immediata con persone conosciute.

sostiene che anche gli autori autobiografici, che affidano al testo la trasmissione di valori generali e universali, si riferiscono quasi sempre ad una realtà extratestuale precisa e vicina composta da: “l’io” storico dello scrivente; un pubblico incluso in un giro d’orizzonte più o meno largo, ma contemporaneo; e un contesto storico riconoscibile e comune ad entrambi.

A volte lo svolgimento del racconto alla prima persona crea un’intimità confessionale di un’intensità tale che può essere impressionante. La scrittura, in questo caso, acquisisce il carattere di una registrazione diretta di un processo di maturazione che si innesca nel momento in cui si comincia a pensare in retrospettiva alla propria vita in cerca di un’identità. Un simile processo può diventare uno degli strumenti di una vera e propria terapia che spinge a ripensare il proprio passato e a scriverlo in un libro al fine di giungere a una comprensione e accettazione di sé e del mondo. Per questo motivo, Duccio Demetrio (2001) sostiene: “Il romanzo autobiografico ha il carattere terapeutico come se chi scrive volesse ripercorrere attraverso la narrazione alcuni momenti della propria vita per motivi personali ed interiori”.

Quindi, la domanda che possiamo formulare è se Erri De Luca ha scritto un’autobiografia o un romanzo autobiografico? In ambedue i casi qual è il suo obiettivo? Sarebbe: la volontà di lasciare una testimonianza e lottare contro la dimenticanza “l’oubli”; la volontà di accedere alla posterità attraverso lo scritto, di sfogarsi o liberarsi da un peso o confessarsi come ha fatto Sant’Agostino; la voglia di analizzarsi per conoscersi meglio, di stilare un’immagine di sé, un bilancio della sua vita o di rimettersi in questione; l’obbligazione di giustificarsi come Rousseau; usare la sua autobiografia per difendere una tesi, un punto di vista o trasmettere un messaggio come ha fatto Sartre?

Crediamo che in questo caso lo studio dell’ethos, dell’etica e della doxa chiarirebbero la nostra curiosità.

DEFINIZIONI DI COERENZA

Descrivere la coerenza è un lavoro arduo, complesso e non facile da intraprendere. Nel nostro tentativo proveremo a rintracciare l'etimologia del termine e le sue definizioni o piuttosto ridefinizioni, attraverso il percorso degli studi riguardanti il testo.

Con la nozione di coerenza, la linguistica testuale identifica la relazione che lega i significati degli enunciati che formano un testo.

Il termine *coerenza* deriva dal latino *cohaerentia*, derivato dal participio *cohaerens cohaerentis* (coerente) del verbo *cohaerere*. Il termine è adoperato in molti campi delle scienze umane. Nella linguistica assume la connotazione odierna a partire dai lavori di Roland Harweg (1968), Teunen Van Dijk (1972, 1977) e Robert Alain De Beaugrande (1980).

Per studiare le caratteristiche del testo come oggetto unitario e coerente dotato di un senso globale, cioè non riguardante il livello locale, una grammatica transfrastica non è più sufficiente. Per affrontare la descrizione del senso globale dei testi, la linguistica testuale si è orientata in 2 direzioni.

1- una direzione di indagini che ricerca nel testo delle macro funzioni attraverso cui esprimere la sua struttura di senso. In questa direzione si sono orientati gli studi di semantica e pragmatica del discorso (Van Dijk 1977) alla ricerca di macro-unità di analisi e di regole di connessione semantica. L'obiettivo di questi lavori è la costruzione di una grammatica testuale.

2- Una seconda direzione di indagini riguarda le relazioni fra il testo ed i suoi utenti, elaborando categorie per la descrizione del senso del testo a partire dalle intenzioni che muovono i parlanti nel costruirlo e nell'interpretarlo.

Le diverse opzioni linguistiche a disposizione del parlante/ scrivente per codificare l'informazione possono essere considerate, in questo senso, come una segnaletica che consente all'ascoltatore/lettore di orientarsi nel testo, di costruirsi una mappa concettuale e di collocare tale mappa all'interno dell'insieme delle proprie conoscenze. Onde la necessità di un approccio procedurale e non puramente strutturale al testo, sottolineata da Beaugrande e Dressler (1981) e da Levinson (1983) che affermano che l'ordine e la coerenza nella conversazione possono rinvenirsi non al livello delle espressioni linguistiche, bensì al livello degli atti linguistici.

Il testo è, cioè, un oggetto che non può essere capito a fondo se non tiene conto, oltre che del prodotto statico finale, dei processi che ne permettono tanto la produzione quanto l'interpretazione.

Il concetto di dinamismo, come processo di costruzione e modificazione di un universo di discorso comune, è fortemente sottolineato anche dagli autori recenti. Così per Lintvelt (1989) la struttura del testo funziona come una segnaletica che consente il costante allineamento degli universi di discorso sviluppati nell'evento comunicativo dal parlante/ ascoltatore (o scrittore/ lettore). Sperber e Wilson (1986) affermano che il senso di ogni enunciato si identifica con il lavoro inferenziale che il parlante compie nel cercare la rilevanza dell'enunciato stesso per la situazione comunicativa. Il senso di un testo è, cioè, del tutto ridotto alla sua rilevanza comunicativa²².

²² Sperber e Wilson usano il concetto di "pertinenza" che determina quali informazioni particolari orienteranno le inferenze dell'interlocutore nel rilevare le intenzioni del locutore.

Mainueneau (1996), maggiore esponente della scuola di “analyse du discours”, definisce la coerenza come fenomeno che si appoggia sulla coesione ma che fa intervenire anche delle costrizioni globali, non lineari, legate in particolare al contesto e al genere del discorso. Egli aggiunge che perché un discorso sia detto coerente deve essere rapportato a un'intenzione globale, a una “visée” illocutoria legata al genere di discorso: a seconda che un enunciato si presenti come una pubblicità, una ricetta di cucina, una poesia, sua coerenza sarà stabilita da mezzi diversi. La coerenza passa anche dall'identificazione del tema del testo, di cosa parla, all'interno di un certo universo (finzione, storia, teoria, ecc).

Nello stesso contesto, Jeandilloux (1997: 81) afferma: “È l'atto di parola che sarà giudicato coerente o no in funzione di un'attesa, di una domanda d'informazione più o meno precisa. Solo il giudizio del ricettore permette di valutare l'adeguatezza del testo rispetto alla situazione d'enunciazione”.

Quindi, come abbiamo detto all'inizio, fra i primi a parlare di coerenza nel quadro della linguistica testuale è Van Dijk. Egli, infatti, interviene in un ambito dove la letteratura era alla ricerca degli strumenti adeguati, e quanto possibile rigorosi e oggettivi, per spiegare il come della riconoscenza e della produzione intuitivi dei diversi tipi di discorso e la loro memorizzazione, riassunto, parafrasi e traduzione. Tutte queste attività dei parlanti presuppongono la possibilità di elaborare testi come totalità. Van Dijk distingue tra coerenza lineare, superficiale, e coerenza globale: “un testo narrativo ben formato è definito non soltanto dalla coerenza lineare o superficiale tra frasi, ma anche dalla coerenza globale che si esplica sul piano gerarchicamente superiore della struttura globale; c'è anzi motivo di pensare che la coerenza di superficie sia una funzione della coerenza globale” (1972: 24) . Egli per altro inventa il concetto di *macrostruttura*, come rappresentazione semantica globale che definisce il significato di un testo come globalità.

Per Beaugrande e Dressler (1980, cap IV), la coerenza riguarda i collegamenti che interessano il contenuto soggiacente, cioè la configurazione di concetti (contenuti

cognitivi) e di relazioni (anelli di configurazioni tra concetti) che costituisce il cosiddetto “mondo testuale”

Essi, in realtà, individuano 7 principi costitutivi della testualità: la coerenza, la coesione, l'accettabilità, l'intenzione, l'intertestualità, la situazionalità e l'informatività. La coerenza, insieme alla coesione sarebbe direttamente legata al testo e riguarderebbe le funzioni in base a cui la configurazione di concetti e relazione soggiacente al testo di superficie sono reciprocamente accessibili e rilevanti.

M.E.Conte (1999) inizia la sua opera “condizioni di coerenza” con la caratterizzazione e la definizione del termine *coerenza* rispetto ad altri termini che possono provocare equivoci e confusione.

Essa, infatti, determina il concetto di coerenza come biunivoco, cioè, con due accezioni:

- 1- È definito, da una parte, come assenza di contraddizioni, come concetto privativo che corrisponderebbe all'inglese “consistency” e al tedesco “widerpruchslosigkeit”.
- 2- Dall'altra, come la connessione delle parti di un tutto, la coesione semantica e/o pragmatica, l'integrarsi in un testo di più enunciati e/o di più enunciazioni. La coerenza, in questo senso, corrisponderebbe all'inglese “coherence” e al tedesco “kohärenz”.

Mentre la “consistency” non sarebbe una necessaria proprietà dei testi, ma solo una contingente “qualitas”, la coerenza sarebbe una “quidditas” stessa dei testi, la costitutiva condizione della loro testualità.

Conte studia la coerenza rispetto alla coesione e alla non contraddittorietà. Ella sostiene che *coerenza* è un principio costitutivo, mentre le altre proprietà ne sono principi regolativi, riguardanti il modo in cui i testi sono costruiti. Le proprietà: intenzionalità, informatività, accettabilità, situazionalità, intertestualità non sarebbero condizioni necessarie alla testualità, ma ne costituirebbero delle varietà eventuali. Possono esistere, infatti, sequenze di frasi non informative o contraddittorie che tuttavia conservano lo statuto di testo. La sola condizione necessaria per poter assegnare lo statuto di testo a una sequenza di frasi è dunque la coerenza, nel senso di esistenza di una globale unità di senso.

La studiosa sottolinea, così, il primato della coerenza rispetto ad altri principi organizzatori del testo e il primato del lavoro interpretativo (a parte subiecti) rispetto al significato che emana dalle parole del testo (a parte obiecti), nell'individuare il suo valore comunicativo. Mentre nei primi saggi, che racchiude la sua opera, la coerenza è preconstituita all'interpretazione, e viene ricostruita, dopo, dall'interprete secondo le istruzioni date dal testo stesso, negli ultimi saggi invece, la coerenza non è concepita come un dato dell'oggetto dell'interpretazione, ma come un principio-guida di essa:

«Da una parte, con coerenza, alcuni autori intendono l'intrinseca testualità, la costitutiva quidditas di un testo (es:Harweg1968,Bellert1970,Conte1980). Per questi autori la coerenza è coerenza a parte obiecti, è caratteristica strutturale che costitutivamente inerisce ad ogni testo in quanto testo. Altri autori preferiscono parlare di coesione testuale o anche di connessità testuale. Dall'altra, invece, certi autori intendono la coerenza come principio-guida dell'interpretazione. Essi parlano di coerenza testuale non in quanto proprietà costitutiva di un testo ma in quanto principio regolativi dell'interpretazione (es:Charolles1983, Neubauer1983, Hutakeyama/Petöfi/Söze1988).» (1999: 78)

L'interpretazione diventa un processo nel quale, ai fini della costruzione della coerenza d'un testo, l'interprete fa intervenire i suoi sistemi epistemici ed i suoi atteggiamenti doxastici ed axiologici, e l'accento si sposta progressivamente dalla coerenza (a parte obiecti) alla coerenza (a parte subiecti).

Mentre nei primi saggi queste istruzioni del testo all'interprete sono viste come istruzioni per stabilire continuità referenziale o per connettere parti di un testo, nei testi successivi, emerge una maggiore complessità dell'interazione tra testo e interprete. Così, egli è chiamato a trarre delle inferenze, a costruire anelli mancanti, e a reinterpretare segmenti testuali, ai quali aveva già assegnato un'interpretazione. Il processo dinamico dell'interpretazione non procede solo linearmente per progressiva accumulazione di informazioni, ma può retroagire anche su anteriori interpretazioni di informazioni e su anteriori inferenze. Phillippe Wegner (1985), citato da Conte (1998:

82), che sostiene una concezione dinamica della comunicazione, nella quale l'ascoltatore svolge un ruolo attivo e costruttivo, afferma che il discorso prodotto dal parlante è una configurazione solo schematica, incompleta che l'ascoltatore integra in base a configurazioni o patterns mentre i dimostrativi e i predicativi hanno funzione d'istruzione.

Altri linguisti, di area anglossassone, riprendendo le teorie di Halliday (1976) provano a stabilire delle norme di coerenza che garantirebbero la qualità dei testi scritti. Essi, così, analizzano testi prodotti da studenti per rilevare indizi della loro coerenza o della loro incoerenza. Questi lavori sono iscritti nell'ambito della retorica contrastiva e provano ad indagare la qualità testuale ed usare i risultati per il miglioramento della produzione scritta. Questi lavori che s'interessano ai testi argomentativi si fondano su uno studio statistico dei meccanismi di coesione. Possiamo citare in merito i nomi di Stephen Witte e Lester Faigley (1981), *Coherence, cohesion, and writing quality*; e A. Shaker e N. Obeidat (1992), *Aspects of cohesion and coherence in AFL student-written texts*. Quanto a Enkvist (1990), esso parla di sette problemi nello studio della coerenza: "cohesion and coherence, messages and metamessages, inference and interpretation, the relevance of situational context, receptor knowledge and degree of interpretability, text strategies, strategy, structure and process".

Questi lavori li ha preceduti Charolles (1978) che ispirandosi dai lavori della grammatica testuale, propone quattro macro-regole di coerenza, o come le chiama: "règles de bonne formation discursive": ricorrenza o ripetizione (osservazione e utilizzazione delle tecniche di ripresa), progressione (utilizzazione dei connettivi e dei tipi di progressione tematica), non-contraddizione (nessun elemento semantico debba contraddire un elemento precedente o presupposto), relazione (prendere in considerazione la situazione di comunicazione: aspetti contestuali, intenzione dell'enunciatore, tipi di testo).

Odette Gagnon (1998) stima che la coerenza sia la risultante dell'azione congiunta di diversi fattori linguistici. Essa, perciò, è definita come un insieme costituito da

diverse proprietà interdipendenti che sono: la multidimensionalità, l'equilibrio, la gradualità, i fenomeni locale e globale, il fenomeno dinamico e il fenomeno d'interpretazione.

Gagnon riprende la definizione di Jerry.R Hobbs (1979) della coerenza come relazione tra una proposizione e la sequenza discorsiva nella quale apparisce, e la lega al principio della pertinenza, proposto da Sperber e Wilson (1986: 20): "Una sequenza testuale è coerente se ogni enunciato di cui è composta è pertinente nel momento in cui è formulato, rispetto all'insieme degli enunciati che formano la sequenza. Ogni enunciato è pertinente rispetto all'insieme degli enunciati che formano la sequenza se produce effetti contestuali notevoli al prezzo di uno sforzo cognitivo minimo".

Abbiamo visto, così, che la difficoltà di circoscrivere il concetto di coerenza è dovuta alla diversità di criteri di definizione, ritenuti dagli specialisti, sia riguardante la loro natura, sia il numero.

Per quanto riguarda, però, il nostro lavoro, adottiamo la direzione delle ricerche che indagano le relazioni tra il testo ed i suoi utenti e che provano a descrivere il senso del testo a partire dalle intenzioni degli scrittori. Esse, come l'abbiamo indicato all'inizio dell'introduzione, appartengono alle correnti pragmatiche ed enunciative.

PRAGMATICA ED ENUNCIAZIONE

Se l'enunciazione è definita come l'atto individuale di produzione di un enunciato rivolto a un destinatario in certe condizioni; la pragmatica è concepita come branca semiotica o linguistica che studia il linguaggio dalla prospettiva del rapporto tra i segni ed i loro utenti. Essa, peraltro, può essere studiata da due punti di vista: sia come una pragmatica che si occupa dell'influenza e delle conseguenze del linguaggio sul contesto extralinguistico, sia come una pragmatica che si occupa dell'influenza e delle conseguenze del contesto sul linguaggio.

Come abbiamo visto prima, l'analisi del testo era concentrata essenzialmente sulla struttura dell'enunciato linguistico o letterario. L'interesse si è, in seguito, progressivamente spostato verso l'analisi dell'enunciazione²³. Accanto alla scoperta degli atti di parola²⁴, quella del dialogismo ha giocato un ruolo preponderante in questa evoluzione.

Nel campo letterario, il dialogismo avviene per criticare il metodo d'analisi finora usato dallo strutturalismo letterario. Ha riaperto, infatti, l'analisi del testo esclusivamente centrata sulle strutture interne verso le condizioni della sua produzione.

Bisogna ricordare che i concetti di dialogismo e polifonia sono due nozioni elaborate già prima nel campo dell'analisi linguistica e letteraria da Micael Bachtin (1895-1975) prima di essere conosciute (grazie alle traduzioni di Tzvetan Todorov e Julia Kristeva)²⁵ e riprese dai linguisti francesi solo a partire degli anni settanta.

Il linguista russo stima che ogni discorso, siccome si fonda su un atto fondatore di creazione, è anzitutto dialogico, perché è rivolto verso l'alterità. Applicando la teoria del dialogismo al discorso, egli pensa che il discorso emani sempre dall'altro, nel senso che in considerazione dell'altro sempre che esso si costruisce. Di conseguenza, il lessico e la sintassi derivano da una presa in considerazione del livello di lingua dell'interlocutore. La struttura argomentativa del discorso, del resto, risponde in anticipo alle obiezioni dell'altro. In altri termini, il nostro discorso è meno l'espressione impassibile e solitaria della nostra soggettività che un perpetuo dialogo con l'altrui. Ha meno la struttura di un monologo che quella di una replica. Quello che è messo in questione, dunque, è l'autonomia del soggetto parlante.

²³ Cfr. Analisi del testo o analisi del discorso, pp.6-15.

²⁴ J.Austin, *Quand dire c'est faire* 1970 ; John R. Searl, *Les actes de langage* 1972

²⁵ J.Kristeva, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman" 1967 ;

T. Todorov, *Mikail Bakhtine: le principe dialogique*, 1981

Secondo Moeschler e Reboul (1994, p326), in linguistica dell'enunciazione, la polifonia designa un discorso dove si esprime una pluralità di voci. Ma in letteratura, la polifonia non designa solo una pluralità di voci, ma anche una pluralità di coscienze e di universi ideologici.

La problematica della polifonia, in questo modo, riguarda la questione dell'identità del soggetto enunciatore. Essa si posiziona contro l'idea secondo cui un enunciato ha una sola fonte indifferentemente nominata: locutore, soggetto parlante, enunciatore e che gode di tre statuti: quello del produttore fisico dell'enunciato; quello dell'io, che svolgendo la funzione dell'enunciatore, si mette all'origine della referenza dei pronomi personali (*embrayeurs*); e quello del responsabile degli atti illocutori. Spesso questi tre atti sono assunti nello stesso tempo da chi emette un enunciato.

La nozione di polifonia di Bachtin è ripresa e sviluppata da O. Ducrot (1984:171-233) per una pragmatica fondata sia sull'enunciazione, che sugli atti del linguaggio. Egli, studiando gli enunciati dove nel discorso di uno stesso enunciatore si lasciano sentire diverse voci, contesta l'unicità del soggetto parlante e distingue il soggetto parlante (produttore empirico dell'enunciato, cioè, l'individuo o gli individui il cui lavoro fisico e mentale ha permesso di produrre l'enunciato), che corrisponderebbe all'autore o allo scrittore, dal locutore (istanza che prende la responsabilità dell'atto del linguaggio o il garante dell'enunciazione del testo), che corrisponderebbe al narratore. Il locutore ricopre, per altro, due istanze: (il locutore-L) che designa l'istanza dell'opera per l'enunciato considerato o il locutore dall'unico punto di vista della sua attività enunciativa in quanto essere del discorso; e (il locutore-λ) che designa il locutore in quanto possiede altre proprietà e costituisce perciò l'essere del mondo. Questa distinzione permette di rendere conto di fenomeni importanti come quello dell'*ethos*.

L'*ethos*, che la retorica studia con riferimento all'oratore, è implicato anche nello scritto, perché i testi sono inseparabili da una voce o da un tono particolare. Esso, così, è legato al narratore e non allo scrittore, che può adottare diversi *ethos*. Gli

oratori ispirano fiducia per tre ragioni che sono le uniche al di fuori delle dimostrazioni che determinano la loro credibilità: la prudenza, la virtù e la benevolenza. Si tratta quindi per l'oratore di dare una certa immagine di sé, di giocare all'uomo prudente, virtuoso, benevolente per persuadere il suo auditorio. In quanto tale, l'ethos non appartiene all'individuo considerato indipendentemente dal suo discorso, ma è solo un modo dell'oratore nel difendere le proprie cause. Quest'ultimo non dice esplicitamente sono onesto, coraggioso, ecc, ma, parlando, adopera il tono e le attitudini che l'opinione attribuisce a un uomo coraggioso e onesto. L'ethos è dunque legato al locutore-L, cioè, all'essere del discorso. Nondimeno, non lo dobbiamo attribuire solo al soggetto enunciatore, perché, in virtù del carattere primario della coppia interlocutrice nel romanzo considerato come genere predefinito, di cui abbiamo parlato precedentemente²⁶, esso implica egualmente il coenunciatore, cioè il lettore. Il testo, infatti, costruisce un certo ethos di questo lettore e gli conferisce diversi tratti in rapporto alla sua enunciazione, supponendo tali o tali caratteristiche da colui che lo legge. La distinzione tra locutore-L e locutore-λ è, quindi, legata alla distinzione tra la dimensione referenziale e la dimensione modale dell'enunciazione: da una parte l'enunciato si riferisce a certi oggetti, dall'altra indica quale relazione trattiene con esso il suo soggetto d'enunciazione (modalizzazione). Il locutore, del resto, può mettere in scena un enunciatore, che sarebbe un'istanza astratta di cui cita il punto di vista.

Secondo Maingueneau (2002: 5), lo sviluppo di una linguistica della coesione e della coerenza testuale insieme a una linguistica del discorso, ispirate dalle correnti pragmatiche e dalle teorie dell'enunciazione, facilita la riflessione linguistica sugli enunciati letterari. Questa direzione di ricerca ha consentito l'elaborazione di concetti legati all'esercizio del discorso, come i generi di discorso, la polifonia enunciativa, i marcatori d'interazione orale, i processi argomentativi, le presupposizioni, ecc. Con tali problematiche possiamo indagare un'opera sia come processo enunciativo che come totalità testuale.

²⁶ Vd. P.21

Tuttavia, per avvicinare linguisticamente un'opera letteraria, non ci si accontenta più di studiare i fenomeni di morfologia o di sintassi. Quando riflettiamo in termini di enunciazione, abbiamo accesso a fenomeni linguistici di grande finezza (modalità, discorso rapportato, temporalità, determinazione nominale, ecc) dove si mescolano in modo stretto la referenza al mondo e l'iscrizione dell'enunciatore nel suo discorso. Inoltre, una riflessione sull'enunciazione permette di passare da una linguistica della frase a una linguistica del discorso, dall'opera letteraria in quanto enunciato all'opera letteraria in quanto attività che si esercita nel quadro di un'istituzione di parola²⁷.

Mettere l'enunciazione al centro dell'analisi del testo letterario significa mettere al centro un'attività. Il centro è il dispositivo comunicativo stesso. Interrogando così le opere come discorso, facendo dell'enunciazione l'asse d'intelligibilità del discorso letterario, spostiamo il suo asse dal testo verso un dispositivo di parole dove le condizioni del dire attraversano il detto e dove il detto rinvia alle sue proprie condizioni d'enunciazione (lo statuto dello scrittore associato a suo modo di posizionamento nel campo letterario, i ruoli legati ai generi, la relazione al destinatario costruita mediante l'opera, ecc).

Questo dispositivo è a sua volta testuale e socio-storico. Parlare del discorso letterario significa assumere il fatto che gli enunciati letterari sono indissociabili da istituzioni di parola, e che non possiamo separare l'istituzione letteraria come dispositivo istituzionale e l'enunciazione come configurazione di un mondo fittizio.

Le opere sono, sia insiemi di segni su pagine, sia enunciati che si iscrivono all'interno di generi di attività prestabilite. I testi, quindi, sono pensati non solo come un certo modo di organizzazione testuale, ma come un'attività sociale determinata che implica un momento, un luogo e dei partner di un certo tipo. I testi letterari, pertanto, sono oggi un sottoinsieme dei campi degli studi del discorso.

²⁷- Vd. P.10.

Secondo sempre Maingueneau (2002), dobbiamo far intervenire le scienze del linguaggio in due modi: i saperi linguistici che convochiamo saranno contemporaneamente corrispondenti a (aspetto, determinazioni, temporalità, funzioni sintattiche, ecc) e a categorie dove l'enunciato è considerato come atto di comunicazione in rapporto a un dispositivo d'enunciazione (coerenza testuale, contratto, leggi del discorso, generi del discorso, scene d'enunciazione, ethos, campo letterario, ecc) che informano le prime e le integrano. L'aspetto grammaticale prende, perciò, senso solo quando è rapportato all'aspetto discorsivo.

Così, insieme alla teoria di Ducrot dell'ethos, la sociocritica e le teorie dell'argomentazione ci sembrano essere interessanti per il compimento di questo lavoro

PROBLEMATICA E ORGANIZZAZIONE DELLA TESI

La domanda che ha sempre suscitato la nostra curiosità e orientato la scelta di questo lavoro è formulata in questi termini: si può indagare la coerenza di un testo letterario autobiografico? Percorrendo tutte le teorie che si sono interessate all'analisi del testo e all'interpretazione risulta che ci sono quelle che negano ogni possibilità di un'interpretazione oggettiva, e quelle che considerano il testo come un insieme di istruzioni che guidano l'attività interpretativa.

Prendendo le mosse, però, dalle teorie pragmatiche ed enunciative che pensano il testo letterario in un processo interattivo che mira a produrre un effetto, la coerenza è configurata come la reazione del destinatario che assume la funzione di co-produttore del testo e che giudica un testo o lo interpreta come coerente o meno, a seconda della sua riconoscenza di un'istituzione e di un atto illocutorio che configura il testo dall'inizio fino alla fine.

Sapendo bene che il processo interpretativo racchiude anche l'enciclopedia del destinatario e il contesto di lettura, che non possono essere analizzati, perché sono propri a ogni individuo, ci limitiamo ad indagare la parte del processo che è collegata al testo sottoforma di istruzioni che orientano il giudizio dell'interprete. L'obiettivo di questa ricerca, perciò, è quello di analizzare gli elementi testuali che orientano l'interpretazione, dato che il primo interprete o lettore è l'autore stesso che anticipa le letture altrui.

La nostra problematica consiste, quindi, nell'indagare come il romanzo di Erri De Luca guida l'interpretazione o le interpretazioni possibili, partendo dall'idea che la coerenza del testo è legata, in parte, alla mira argomentativa che orienterebbe qualsiasi interpretazione.

Adoperando così il requisito pragmatico della necessità di pensare il racconto come il prodotto di una costruzione testuale e di un'orientazione pragmatica, la nostra ipotesi consiste nel supporre che il romanzo autobiografico dia più indicazioni al lettore dal fatto della sua vicinanza alla vita personale dell'autore e la sua funzione come inquadratura di un messaggio e di un bisogno di comunicare qualcosa agli altri o a un pubblico ben determinato. Siamo stati ispirati nel proporre questa ipotesi da Franco d'Intino (1998: 69), secondo cui l'opera autobiografica risponderebbe sempre a un bisogno di spiegare qualcosa, giustificare un atteggiamento o trasmettere un'esperienza. Pensiamo, pertanto, che questo tipo di testo, cioè autobiografico, sia più istruttivo e indicativo al fine di garantire la sua trasmissione.

Viste, quindi, tutte le caratteristiche del nostro tema e soprattutto del nostro corpus, pensiamo che il quadro teorico più adatto a svolgere questa ricerca sia quella di J. M. Adam che parla di prototipo di struttura sequenziale e di effetto del testo. Del testo, egli, per altro, delinea tre dimensioni: la dimensione referenziale, la dimensione enunciativa, e la mira argomentativa.

Adam (1990)²⁸ definisce il testo come unità comunicazionale complessa avente delle proprietà linguistiche specifiche, implicanti una serie di processi cognitivi particolari durante la sua produzione e la sua comprensione. La sua efficacia comunicativa è determinata dalle caratteristiche proprie al messaggio e al destinatario. In altre parole, il testo è un'istanza tipicamente del linguaggio, composta di una sequenza ordinata di segni verbali, si produce in un certo contesto, con obiettivo comunicativo particolare. Queste caratteristiche gli conferiscono la sua coerenza interna ed esterna. Questa coerenza, il lettore la ricostruisce appoggiandosi sulle relazioni che uniscono le frasi successive (coerenza locale), e le diverse parti del testo (coerenza globale).

Lo studio di tali marcatori linguistici, che possono segnalare le relazioni di coerenza diviene, così, una preoccupazione centrale tanto in linguistica, quanto nelle discipline connesse come la psicolinguistica.

La linguistica testuale prova, perciò, a conciliare i suoi principi strutturali con i risultati di ricerca in pragmatica e in psicologia cognitiva. La coerenza, sotto questa prospettiva, diventa anche un effetto percepito dal lettore e non solo una qualità costitutiva del testo. Siccome ogni enunciazione di un discorso mira a produrre sul destinatario un certo effetto grazie a un doppio procedimento di riconoscimento delle intenzioni e di un'istituzione, Adam (1990: 111) riassume il processo di comprensione nella scoperta dello scopo o della mira dell'enunciatore-narratore, e parla di "jugement de cohérence qui consiste à saisir l'orientation argumentative du texte". Un testo è, così, giudicato coerente dal destinatario quando quest'ultimo riconosce un'intenzione mantenuta durante tutto il testo. E siccome il concetto di discorso si riferisce a un oggetto più vasto rispetto al testo in quanto esso riguarda in senso lato

²⁸ Nel terzo capitolo "Hypothèses de base pour une pragmatique textuelle" del suo libro *Éléments de linguistique textuelle*, Adam espone in modo dettagliata gli elementi definatori del testo.

il linguaggio in uso, e racchiude sia il processo comunicativo, sia il suo prodotto, l'oggetto di studio della linguistica testuale è diventato il discorso, nel senso del testo in situazione di comunicazione. Questa prospettiva è confortata dal prerequisito della dialogicità del linguaggio stabilito da Weinrich (1977) e da Bachtin (1978) che è uno dei primi che ha attirato l'attenzione sul dialogismo degli scambi linguistici. In conseguenza a ciò, la scuola dell'analisi del discorso prova a dare una nuova spinta agli studi di analisi del testo indagando il testo all'interno di un contesto.

L'analisi testuale, peraltro, considera il suo oggetto di studio come un tutto strutturato, per cui ogni costituente partecipa alla sua organizzazione. Per capirne il funzionamento, è utile affrontare il testo da un punto di vista pragmatico. In questa prospettiva, Jeandilloux (1997: 110) sostiene che il testo, in quanto oggetto del linguaggio, emanerebbe da un atto d'enunciazione che usa la lingua per agire in un modo o in un altro sul lettore. Esso, inoltre, sarebbe una macchina per produrre senso. Il senso dovrebbe essere apprezzato secondo la sua logica, il tipo d'universo cui rinvia, e secondo la distanza che separa quest'ultimo da una fedele rappresentazione del mondo: questi 3 parametri che sono la semantica, l'enunciazione, e l'orientazione argomentativa costituirebbero secondo lui le vie d'accesso al mondo testuale dell'analisi.

Maingueneau (2000:181) sostiene che è impossibile non tener conto del contesto d'enunciazione, materializzato nel genere del discorso cui appartiene l'enunciato considerato. Lo stadio della coerenza si realizza in una pragmatica testuale dove si associano relazioni grammaticali e relazioni interlocutive attraverso una problematica dei generi letterari. Così siamo condotti a rilevare quali sono le operazioni messe in pratica dal lettore per ricostruire la coerenza, cioè a identificare gli schemi prestabiliti che consentono questo lavoro e in particolare le norme che il lettore presuppone che il testo rispetti. D'altronde, dato che la comunicazione letteraria presenta la particolarità di essere differita, lo scrittore fornisce tutte le informazioni necessarie per assicurare una buona trasmissione di ciò che desidera comunicare. Egli, pertanto, si

appoggia su un sapere comune e fa delle ipotesi su ciò che il lettore potrà costruire a partire dal suo enunciato.

Di conseguenza, il ruolo del genere letterario è quello di stabilire delle convenzioni che fondano delle aspettative reciproche tra scrittore e lettore, per garantire una certa stabilità negli scambi linguistici e ridurre l'incertezza. Così il contesto, nel settore letterario, assume la forma di rituali costringenti che si manifestano come genere letterario.

L'oggetto del nostro lavoro, quindi, sarà l'analisi della coerenza globale del romanzo di Erri De Luca, intitolato: *Non Ora Non Qui*, nel senso di costruzione e d'interpretazione nello stesso tempo. Diamo, infatti, credito alla teoria della pragmatica che supera il livello interno dell'analisi dell'opera verso una dimensione che prende in considerazione anche la situazione di produzione e gli utilizzatori del linguaggio.

Dato che il testo comunica, esso è dialogico, cioè presume un destinatario. Il testo letterario, infatti, racchiude un'intenzione che va rilevata dal destinatario. Quindi, l'interpretazione del testo, anche se è eterogenea e non sistematica, è programmata dal testo. Ciò lo sostengono Shmidt (1972: 64) o ancora Ducrot (1980:11) che dichiara che l'obiettivo dell'analisi testuale è di provare a chiarire quali sono le strategie del testo riguardanti l'orientamento del destinatario che assume il ruolo di un coenunciatore, in quanto partecipa alla costruzione del significato. Alcuni parlano di macchina pigra, altri di labirinto, altri di bianchi da colmare, o di puzzle, altri ancora di lettura come gioco. Tutte queste tesi sostengono un coinvolgimento del destinatario nella produzione del significato. Di conseguenza, l'autore, scrivendo un romanzo, offre al lettore un insieme di indizi testuali che lo accompagnano nel suo percorso interpretativo. Per chiarire questo, Adam (1990) presenta una teoria che evidenzia il ruolo della sequenza narrativa e della configurazione pragmatica nell'analisi testuale. La sua teoria si basa sul fatto che a un testo va riconosciuto il carattere coerente secondo la sua organizzazione testuale al livello lineare e la sua composizione in un tutto. Il carattere configurazionale o globale dell'opera è diviso in tre livelli di analisi: il

livello semantico, il livello enunciativo e il livello argomentativo. Gagnon (1998), però, ha distinto tra il livello semantico e il livello referenziale e stabilito quattro livelli e tipi di coerenza. Questa divisione di lavoro è consentita dalla teoria pragmatica degli atti linguistici che distingue in ogni comunicazione tre atti: un atto referenziale, un atto tematico, e un atto pragmatico.

Adam (1990) definisce la coerenza come l'atto di parola stesso che sarà stimato coerente o no in funzione di un'attesa, di una domanda d'informazione più o meno precisa. Egli, inoltre, distingue tra discorso, enunciato e testo. Il discorso, per lui, è il prodotto di molteplici pratiche discorsive all'opera nella vita sociale. Esso non può essere dissociato dal contesto socio-culturale da cui dipende, mentre l'enunciato è la realizzazione del discorso in una situazione data, orale o scritta. E' un oggetto concreto, delimitato, direttamente osservabile nella sua materialità e orientato verso la referenza al mondo. Che questo referente sia reale o immaginario, linguistico o meno, esso costituisce la mira dell'enunciato e non può essere trascurato dall'analisi. Non bisogna, perciò, cercare un'adeguatezza tra il mondo extralinguistico e l'universo cui il testo può rinviare. Possiamo, però, considerare che rappresenti dei simulacri di referenti, più o meno conformi agli oggetti del mondo secondo l'impressione di realtà che il testo deve suscitare. Il testo, infine, è concepito come una congiunzione di due piani di organizzazione maggiori: la configurazione pragmatica e la serie ordinata di proposizioni.

In questa prospettiva abbiamo scelto di analizzare il nostro testo adottando la categoria del genere e di applicare la metodologia di Adam che concepisce tutti i tipi di testi secondo due elementi essenziali che sono: la dimensione sequenziale e l'orientazione argomentativa. Inoltre, dato che il testo, oggetto del nostro studio, è un romanzo autobiografico il cui titolo e la cui lingua sono fundamentalmente dominati da uno stile interlocutorio, perciò veicolano una forte tensione conativa, la nostra problematica si specifica e si limita ad esaminare come il testo orienta il lettore nella sua interpretazione e nella ricostruzione del senso globale del testo. Il nostro lavoro consisterà, quindi, nell'indagare il romanzo al livello globale secondo le dimensioni

semantico-referenziale, enunciativa, e argomentativa per verificare la loro influenza o meno sull'interpretazione del testo.

Per compiere questo studio, abbiamo pensato di dividere la tesi in 3 parti e di organizzarla come segue:

Nell'introduzione parliamo di sei elementi: analisi del testo o analisi del discorso, i diversi approcci all'analisi del romanzo, la natura del nostro corpus, definizioni di coerenza, pragmatica e enunciazione, e problematica e composizione della tesi.

La prima parte la dedichiamo allo studio della dimensione semantica, la seconda parte alla dimensione enunciativa, e la terza parte all'orientazione argomentativa.

A- L'universo semantico e la focalizzazione

Perché sia correttamente formata, ogni frase componente il testo è portatrice di significazione. Il testo gioca in questo caso il ruolo di un serbatoio o di una fonte del senso. La componente semantica, peraltro, non è indipendente dal dispositivo enunciativo. L'atteggiamento adottato dai locutori rispetto al loro discorso ha, in realtà, un'incidenza sull'organizzazione dei punti di vista in un racconto o in una descrizione. Indagheremo, per questo motivo, il mondo costruito dal testo, la struttura sequenziale del romanzo, i personaggi, l'ambiente, il momento della storia, e la focalizzazione.

B- Il dispositivo enunciativo

Enunciare qualcosa significa assumere una responsabilità rispetto a quello che diciamo. Ogni atto di parola suppone una presa in carico dell'enunciato proferito. Il soggetto o parlante gioca un ruolo nell'evento discorsivo che compie. Il testo è definito isolato dalle condizioni della sua produzione, ma il discorso è considerato come rinviate a delle pratiche linguistiche iscritte in un ambiente socioculturale preciso. Riguardo al nostro oggetto di studio, che è il testo letterario, si tratta di effetto di senso creato dal testo. E' il testo che conferisce all'enunciazione il suo ancoraggio,

perciò lo studio dell'enunciazione si fa nel senso di un dispositivo interno al discorso romanzesco. Diventa così pertinente prendere in considerazione i piani d'enunciazione, le marche discorsive di persone, l'ancoraggio spazio temporale ed i tempi verbali.

C- L'orientazione argomentativa

Scrivere è sempre agire, dicono gli specialisti di pragmatica e ogni testo è il risultato di un insieme di operazioni selettive che gli hanno dato la sua singolarità. L'atto cui il testo corrisponde è la somma di multipli atti puntuali che succedono durante il suo sviluppo. Esso traduce, complessivamente, un disegno e deve in corrispondenza suscitare un certo effetto. L'importante è capire come il testo può essere portatore di un'intenzione e come tende ad agire sul destinatario. Questa strategia s'interpreta esaminando il modo con cui il testo significa un oggetto e lo rappresenta direttamente o indirettamente. Noi proveremo a rilevarne quest'orientazione.

Parlare, quindi, della coerenza del romanzo limitandosi al modello linguistico degli studi testuali ci spinge ad eludere le strategie imposte dal locutore al destinatario per l'interpretazione del suo discorso.

PARTE PRIMA
DIMENSIONE SEMANTICO-REFERENZIALE DEL TESTO

Jeandilloux (1997) pensa che poiché il testo è fornitore di senso, esso tende a rappresentare un mondo che può essere conforme o meno al mondo extralinguistico o al mondo dell'esperienza. Un racconto, in realtà, è basato su una convenzione primaria che lo libera dalla logica comune del vero e del falso. Ciò consente in certi casi di non rispettare nemmeno i criteri della semplice verosimiglianza e di costruire uno spazio- tempo incompatibile con il mondo a cui appartiene il lettore.

Questo lo osserviamo nel romanzo *Non ora non qui*, quando il narratore decide di non assegnare né a se stesso né ai membri della sua famiglia dei nomi; oppure quando, mediante una fotografia, si trasferisce con i suoi sessant'anni da un mondo presente in un mondo passato, nella città della sua infanzia, nel tempo in cui sua madre aveva trent'anni:

«Guardo la fotografia. Non mi stupisco di come si vada ingrandendo e dei particolari che riesco a cogliere. La gente esce dalle pasticcerie con i pacchi avvolti nella carta blu con la fontana stampata in bianco. Scartandola a fine pasto produceva chiasso a coprire ogni voce e richiamava l'attenzione e la saliva. Dalla via del mercatino viene gente. Il formato di quello che sto vedendo aumenta, decresce la scala: uno a cento, uno a cinquanta, uno a dieci fino a che la dimensione dei passanti raggiunge la mia taglia o io la loro. Tutto è fermo intorno, io solo potrei muovermi. Perlustro con gli occhi i visi dei passanti, tra essi vedo il tuo , mamma. Sei giovane, un'età tua che non ricordo più. Si dice che le mamme non abbiano età[...]Stai per attraversare la strada. Ti ostacola un autobus che è fermo al marciapiede di fronte. Quanti anni hai in questo inverno? Forse la metà dei miei di adesso, sei nei trenta[...] Una luce forte filtra bianca e densa, forse da nuvole alte. Che non sia più fotografia lo capisco dal naso. C'è l'odore della torretta alla domenica.» (p. 14)

Un tale passaggio serve come indizio al lettore per informarlo che si tratta di una finzione alla maniera delle fiabe con i soliti personaggi magici dotati di poteri sovranaturali.

Questo potere è giustificato e spiegato dal narratore subito dopo in (p. 19):

«Non mi riconosci. Sono un uomo entrato nella sessantina e tu hai la metà dei miei anni. È possibile perché il possibile è il limite mobile di ciò che uno è disposto ad ammettere. Accade e non mi confonde. Sento che è già avvenuto, altrove. In altri momenti, so adesso, ti ho visto attraverso il cancello di un giardino di San Giorgio a Cremano da bambina giocare con la terra, o attraverso i vetri di una veranda rincorrere i tuoi fratelli intorno a un tavolo da

pranzo ed esserne rincorsa. Ho già visto attraverso. Non è come la vita-dei-giorni, che non cura schermi, è come la vita- improvvisa-dei-momenti che si rivela, ma con la precauzione di un diaframma, sia esso fotografia, cancello, finestra o lacrime agli occhi.»

Nessun mondo immaginario si può dare, però, come una creazione assolutamente autonoma. Umberto Eco (2004:131) afferma, infatti, che: “un mondo possibile si sovrappone abbondantemente al mondo reale”. È questa sovrapposizione che permette di recuperare, mediante il linguaggio, degli elementi dell’esperienza comune per trasferirli in un altro universo, più o meno modificato o completato. Vengono così citate delle città italiane sia della Campania (Napoli: Margellina, Vesuvio, piazza Plebiscito, la torretta, la Villa, il Mar Tirreno; Ischia: Baia del Castello Aragonese, spiaggia San Francesco; Castello san Giorgio a Cremano), sia della regione del Trentino Alto Adige (Bolzano: piazza delle corriere a Brunico). Il narratore menziona, inoltre, uno slogan pubblicitario “se bevi NERI NE RIbevi” di una bibita analcolica italiana: “il Chinotto Neri”. Viene anche indicato un periodo storico, quello del dopoguerra.

Il romanzo mantiene, perciò, le condizioni di verità usuali e si lascia interpretare secondo la sua somiglianza con la realtà socio-storica. Così, la coesione semantica, assicurata dall’isotopia relativa alla vita di Napoli, per esempio, favorisce un’articolazione senza contrasto dell’universo rappresentato con l’universo conosciuto dal lettore.

Il narratore, per di più, divide il suo testo in due parti: una prima parte che va dalla prima pagina alla pagina quattordici e una seconda parte che va dalla pagina quattordici fino alla fine del romanzo.

La cosa che distingue la prima parte dalla seconda è il fatto che nella prima il narratore, che è anche il protagonista del romanzo, presenta sua madre alla terza persona, per poi riprenderla, nella seconda parte, come interlocutrice in un dialogo finto, dato che non le dà la parola. Si tratta, infatti, di un monologo, tranne in pochi casi nei quali i personaggi hanno la possibilità di parlare. In questa seconda parte, il

linguaggio ha una forma di allocuzione in cui il narratore-personaggio si rivolge al personaggio della madre.

La prima parte serve, in realtà, come presentazione e introduzione alla seconda. In essa viene presentato il mondo del romanzo: il narratore lo fa rispetto alla sua prospettiva. Egli si presenta come il centro dell'enunciazione, pertanto, gli elementi dell'enunciazione sono introdotti rispetto alla sua visuale. Questa parte, quindi, risponde alle domande classiche (chi? dove? quando?). Essa, oltre a ciò, è essenzialmente descrittiva e pone gli elementi di base per il racconto a venire.

In pagina quattordici avviene una rottura al livello enunciativo, spaziale, temporale e semantico. Prima però di iniziare ad indagare l'introduzione degli elementi dell'enunciazione, bisogna parlare del narratore alla prima persona. La sua storia scatta a partire da un momento preciso, indicato solo in pagina dieci con la frase:

«Da qualche tempo rimesto di sera e frugo tra i vecchi negativi di mio padre. Ho fatto ristampare tutti i fotogrammi. Su uno di questi mi sono fermato. Non capisco chi lo abbia potuto scattare. Riprende un tratto di strada che frequentavamo la domenica: la Torretta. Riconosco le vetrine del bar Fontana prima che sostituissero la vecchia insegna.»(p. 10)

Notiamo che questo brano costituisce l'*io*, il momento, e il luogo da dove parte la narrazione, anche se non corrisponde al momento reale della narrazione, perché supponiamo che questo momento, solo l'autore lo conosca. Esso rappresenta però il simulacro di un'autentica enunciazione. Notiamo perciò che il tempo usato è il presente e il passato prossimo.

Le marche linguistiche dell'enunciazione (persona, spazio, tempo) vengono, quindi, chiarite man mano che progredisce il romanzo. L'enunciazione, in realtà, installa in maniera simulata dei soggetti di parola nel discorso, che sono il narratore e i personaggi, per fungere da simulacri dell'enunciazione, perché il soggetto

dell'enunciazione reale, l'autore empirico, è sempre assente, inaccessibile e irraggiungibile. D'altro canto, anche lo spazio è proiettato rispetto al *qui/non qui* del racconto, che è nel nostro caso il luogo dove si trova il nostro vecchio eroe che, attraverso un'immagine, entra nel momento della sua infanzia o giovinezza. Il terzo elemento rispetto a cui si organizza l'enunciazione è il tempo. Esso si proietta rispetto al momento o all'adesso dell'enunciazione per esprimere sia l'anteriorità, sia la concomitanza, sia la posteriorità. Nel nostro caso, l'eroe rintraccia l'anteriorità mediante l'evocazione del suo passato. Il suo vissuto, racchiuso tra i suoi nove e diciannove anni, domina tutto il racconto dalla prima pagina fino alla pagina ottantadue. Le dieci ultime pagine del romanzo, cioè dalla pagina ottantadue alla pagina novantuno, il narratore le dedica a raccontare la sua vita a partire dai suoi vent'anni in poi.

Come l'abbiamo segnalato nell'introduzione, l'inquadratura di genere è l'attività semiotica che consiste nell'inferire un certo numero d'istruzioni disposte sia nel testo (sovrastuttura), sia alla sua periferia (paratesto). Il lettore, pertanto, costruisce il senso globale del testo non solo a partire dagli elementi paratestuali che egli preleva, ma anche a partire dalle superstrutture testuali e dalle strutture tematico-narrative²⁷.

Le sovrastrutture testuali costituiscono l'articolazione interna globale di un testo, cioè, la sua sintassi, e sono relativamente indipendenti dal contenuto del testo. L'identificazione delle strutture consente la costruzione retroattiva e anticipata del senso. Questo lavoro d'investimento semantico si opera mediante la proiezione di un topic. Alcune strutture tematico narrative, come il personaggio e la scena, fanno, infatti, parte dei costituenti figurativi.

I personaggi, mediante i loro nomi, qualificazioni, e comportamenti contribuiscono a produrre un effetto di realtà. L'operazione dell'inquadratura generica passa anche mediante l'identificazione delle scene o dell'ambiente. Nel caso del romanzo di Erri

²⁷ Cfr. Introduzione, a pagina 26.

De Luca proveremo ad identificare, prima, i personaggi, poi, a descrivere l'ambiente, e infine, a rilevare le sequenze che costituiscono il testo.

1. IL MONDO NEL TESTO

1.1. I personaggi

Quando R. Patry (1993) afferma: “Produire un discours c’est d’abord et avant tout construire un Univers de référence...” egli, in realtà, stima che non sono solo le parole usate nel testo che l’interlocutore deve capire, ma anche i diversi referenti a cui si accenna mediante il lessico, le relazioni istituite tra le prime e i secondi, e le predicazioni che gli sono attribuite.

Così, l’autore di un testo mette in scena degli attori, cioè entità discorsive (oggetti, individui, proprietà, stati di cose, avvenimenti, ecc.), che corrispondono più o meno alle entità del mondo reale.

Affinché la messa in scena testuale sia interpretabile, bisogna che lo scrittore specifichi, attraverso l’utilizzazione di espressioni linguistiche (espressioni referenziali), quali sono queste entità di cui sta parlando e come interagiscono, in modo che il destinatario le possa identificare in ogni momento. L’atto di referenza per lo scrittore consiste nell’utilizzo di un’espressione referenziale (un sintagma nominale più o meno elaborato) che designa un oggetto unico, identificabile dal destinatario. Più una data sequenza di enunciati appare più coerente, più il destinatario sarà capace di identificare l’oggetto unico al quale rinvia ogni espressione referenziale di questa sequenza di enunciati (cioè attribuirgli un referente).

Questa identificazione riposa sul modo con cui sono inserite poi riprese le entità discorsive in ogni enunciato e sul modo con cui entrano in relazione le une con le altre.

L'inserimento riuscito di ogni nuova entità discorsiva (o espressione referenziale) e la sua messa in relazione pertinente e adeguata con quelle che lo circondano contribuiscono ad assicurare al testo la continuità tematica o referenziale di cui ha bisogno. Per ogni accenno a un attore testuale mediante un'espressione referenziale lo scrittore ricorre spesso a un'ampia gamma di risorse linguistiche.

1.1.1. L'introduzione dei personaggi

Lo studio dell'enunciazione in un testo scritto, come l'abbiamo visto nell'introduzione, è possibile dal momento in cui il mondo a cui rinvia è interno e si situa nel genere a cui appartiene. Nel nostro caso, si tratta del genere letterario di cui è raffigurato un modello generico sia nella mente dello scrittore, sia in quella del lettore²⁸.

Per distinguere tra oggetto della realtà e oggetto del testo, secondo C. Adorno (2003: 27), bisognerebbe studiare la forma che assumono gli oggetti della realtà oppure la loro rappresentazione concettuale nella mente dello scrittore, una volta che questa è espressa in forma linguistica all'interno di un testo. Di conseguenza, egli definisce il *referente testuale* come un concetto che indica ogni entità o evento che entra a far parte del discorso in atto per diventare un oggetto del discorso: "È un oggetto concettuale specifico, attuale, che viene evocato nel discorso da uno dei parlanti e a cui, una volta evocato, si possono attribuire proprietà, eventi, azioni"

²⁸ J-M. Adam(1992:14) afferma che riguardo alle attività di produzione e di comprensione, la conoscenza di schemi prototipi provvedono interpretanti e produttori di un insieme di strategie di risoluzione di problemi specifici. Per affermare questo, egli si appoggia sulla tesi di W. Kintsch(1982: 96), che tratta della lettura, e che sostiene che gli schemi prototipi guidano e controllano le strategie di comprensione.

(2003: 28). Inoltre, attraverso l'uso di espressioni diverse (articolo determinativo, articolo indeterminativo, clitico), la forma del referente testuale può cambiare nel testo, sia in relazione alle conoscenze che gli interlocutori hanno di esso o di alcune sue proprietà o caratteristiche (in questo caso si usa la nozione di *identificabilità*), sia in relazione al ruolo che esso ha come centro di attenzione del discorso (e si tratta della nozione di *attivazione*). Insieme a queste due nozioni si usa anche la nozione di *quantificazione*, che analizza il referente dal punto di vista della sua estensione, nel senso che una descrizione definita può riferirsi a un'intera classe di persone o a individui che possono essere o meno specificati. Si parla, perciò, di riferimento generico e di riferimento singolare. L'intreccio di queste tre nozioni costituisce la definitezza di un'espressione.

Siccome le opposizioni concettuali tra i parametri di identificabilità e di attivazione di un referente testuale hanno effetto sull'espressione linguistica, condizionando le scelte che un parlante fa nell'espressione di un determinato referente, la definitezza sarebbe quindi la gamma di opzioni che una lingua mette a disposizione del parlante perché questi scelga come strutturare ed esprimere lo spazio complesso di relazioni fra i valori di quantificazione, identificabilità e attivazione propri di ogni referente testuale in ogni momento del testo.

Abbiamo quindi, da una parte, le proprietà intrinseche di un referente testuale in termini di quantificazione, identificabilità e attivazione in un determinato punto del testo, dall'altra le intenzioni comunicative del parlante sul modo di presentare il referente in questione.

Per parlare del mondo testuale inerente al nostro testo, proveremo ad analizzare degli *esistenti*, secondo la terminologia di S. Chatman (1978)²⁹. Con questo termine, egli intende i personaggi (in cui abbiamo racchiuso persone animate e oggetti inanimati) e l'ambiente. Tenteremo, inseguito, di descriverli in due fasi: la loro introduzione e la loro ripresa.

²⁹- S. Chatman, Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film.

L'introduzione di un personaggio o attore testuale mediante un'espressione referenziale avviene sulla base di nessuna relazione particolare con quelli precedenti, sulla base di una relazione di contiguità semantica o pragmatica, o sulla base di una relazione di identità parziale.

In tutti questi casi l'introduzione sarà più o meno riuscita secondo l'idoneità dell'espressione usata a designare un unico referente identificabile dal destinatario.

Questa idoneità dipende dalla significazione lessicale (o procedurale nel caso dei deittici), dall'espressione referenziale scelta e dai dati contestuali di cui dispone il destinatario.

In primo luogo, quindi, le espressioni referenziali possono essere introdotte sulla base di nessuna relazione particolare con quelle precedentemente menzionate, senza un determinante (nel caso dei nomi propri) o mediante un determinante indefinito o definito: quando l'introduzione avviene senza determinante, l'espressione referenziale utilizzerà il nome proprio, o dovrà comportare delle precisazioni supplementari per mezzo di apposizioni secondo il grado di celebrità del personaggio in questione e la quantità di referenti potenziali che può designare.

Per il determinante definito, esso concerne i nomi come "l'Italia" o "il mare" che possono essere introdotti senza indicazioni supplementari perché il loro referente dovrebbe essere unico e accessibile a tutti, perciò identificato da qualsiasi interlocutore.

In secondo luogo, l'introduzione degli attori testuali può avvenire sulla base di una relazione di contiguità semantica. Le relazioni semantiche, infatti, sono fondate su relazioni di inclusione e di intersezione, d'iperonimia, di sineddoche, di collocazione, di paragone, di possesso, e di "membership". Esse sono basate principalmente sull'apparato lessicale della lingua. Bisogna notare che i sintagmi nominali definiti e i possessivi rappresentano le uniche espressioni linguistiche atte a introdurre un'entità discorsiva sulla base di una relazione di contiguità, perché i pronomi personali ed i sintagmi nominali dimostrativi sono inadatti a farlo.

In terzo luogo, l'introduzione degli attori testuali può avvenire sulla base di una relazione di contiguità pragmatica. La relazione di contiguità pragmatica è quella che consente di introdurre, mediante il determinante dimostrativo, oggetti di discorso sulla base della loro prossimità contestuale.

In quarto luogo, l'introduzione degli attori testuali può avvenire sulla base di una relazione di identità parziale. Un nuovo attore può essere introdotto nell'universo testuale mediante una espressione referenziale la cui testa nominale è identica a quella di un'espressione precedentemente menzionata. Tale introduzione si fa mediante un pronome dimostrativo che testimonia delle proprietà lessicali comuni ai due attori. Questo pronome è accompagnato da modificatori che specificano le proprietà che sono propri al nuovo attore e lo distinguono dal precedente. Può anche svolgersi mediante un pronome possessivo che indica che il nuovo attore si distingue da quello prima menzionato attraverso il complemento a cui bisogna legare la testa nominale identica.

1.1. 2. La ripresa dei personaggi

La relazione tra personaggi può essere basata sulla loro identità. Una volta introdotto nell'ambiente cognitivo dell'interlocutore, uno stesso referente viene ripreso da una frase all'altra. La riapparizione di entità discorsive precedentemente attualizzate crea dei punti di ancoraggio su cui il destinatario si appoggia per trattare ogni informazione nuova. Questi ancoraggi sono dei punti di localizzazione che guidano il lettore nell'universo testuale e assicurano al testo questa continuità di cui ha bisogno.

La relazione d'identità o di equivalenza referenziale si manifesta linguisticamente mediante tutti i casi di anafora o di catafora: la ripetizione integrale o parziale di una espressione referenziale, che può rivelarsi necessaria nel caso dei nomi propri,

soprattutto quando questi sono in concorrenza con altri nomi propri nella stessa sequenza; la pronominalizzazione attraverso il pronome personale o dimostrativo; e il richiamo fedele o infedele in: il + nome, questo + nome, con o senza espansione.

L'anafora fedele o ripresa lessicale è il caso dove il nome anaforico è identico al nome prima introdotto e l'anafora infedele è il caso di una sostituzione lessicale mediante un sinonimo, un iperonimo, o una parafrasi.

A volte, può capitare di avere una ripresa di un elemento non nominale. In questo caso, le entità di cui parla lo scrittore sono inserite nel discorso non sottoforma di sintagma nominale, ma sottoforma di predicazione. Il richiamo di una predicazione esplicitamente o no, che può essere un aggettivo, un verbo, una proposizione, un paragrafo, un "topic", o un'enunciazione, si svolge mediante un sintagma nominale, un pronome dimostrativo, l'aggettivo *tale*, l'avverbio *così* o mediante il verbo fare.

1.1. 3. L'analisi del corpus

Il narratore usa tre tipi di personaggi: da una parte, personaggi che appartengono all'ambiente familiare e li priva di nomi; dall'altra, personaggi dotati di un nome proprio; e infine, personaggi dotati di un nome comune, che sono in realtà degli esistenti personificati. Parlando dei nomi, Lyons (1978) afferma che i nomi o i sintagmi nominali funzionano come descrizioni definite, ovvero come espressioni che ascrivono proprietà a una particolare entità.

I nomi hanno principalmente la funzione referenziale, cioè quella di instaurare referenti testuali all'esempio dei nomi propri o dei nomi comuni. Così, il modo più diretto per introdurre nel mondo del discorso un referente testuale è l'uso di un'espressione lessicale che lo designa, come è stato il caso nel romanzo di Erri De Luca attraverso l'uso delle espressioni: l'Italia, il mare, gli americani, ecc.

Tuttavia i nomi comuni presi fuori contesto non rinviano a un singolo individuo definito, ma piuttosto delimitano una classe di individui che possiede l'insieme dei tratti semantici che compongono il significato del nome. Pertanto i nomi: sorella, padre, madre, sono usati all'interno del contesto discorsivo del narratore e ci lo fa capire attraverso il legame di parentela e l'aggettivo possessivo. Quest'ultimo lo usa anche con il personaggio *i coetanei*.

I personaggi acquistano un'identità attraverso la loro descrizione da parte dell'autore che li caratterizza mediante un narratore protagonista che svela i loro pensieri in modo dettagliato. Questa caratterizzazione avviene su tre piani: il piano fisico, il piano morale e il piano sociale. Tuttavia, alcuni sono descritti dettagliatamente, altri superficialmente, altri ancora non sono descritti del tutto, come nel caso della sorella, ma sono solo evocati.

Inoltre, alcuni sono usati sia come riferimenti storici o biografici, sia come rappresentanti di gruppi di persone, oppure come simboli.

Bisogna notare che la descrizione è usata nel romanzo come un mezzo privilegiato di caratterizzazione esplicita per quanto riguarda il personaggio del narratore, *Filomena, la madre, gli americani e il nonno*. Il punto di vista onnisciente del narratore consente di svelare i loro pensieri e di organizzarne un ritratto dettagliato. Del *padre*, di *Massimo, dell'altro personaggio*, e *dei coetanei*, è esposto, per contro, un ritratto insieme a un loro comportamento. *Il padre*, peraltro, così come *l'altro personaggio*, sono caratterizzati attraverso la descrizione di una loro malattia comune.

Insomma, tutti i personaggi assumono il ruolo di una figura che approfondiremo nella terza parte, che sarà dedicata all'argomentazione. In questa parte del lavoro, ci dedichiamo ad esplorare il modo con cui il mondo degli esistenti è costruito nel romanzo.

1.1. 3. 1. Il narratore-personaggio(io)

A- Descrizione del personaggio

Il narratore nel romanzo assomma essenzialmente due tipi di personaggi: un narratore anziano, che ha sessant'anni, e un narratore bambino.

Il narratore bambino è descritto come una persona timida e ritrosa, perciò è accusato di passività. Tuttavia, ciò non lo impedisce di avere una coscienza che gli consente di distinguere il bene dal male e di riconoscere una sua responsabilità, in quanto essere umano, del male e delle ingiustizie che dominano il mondo.

Il narratore anziano, però, rievoca la sua infanzia per risolvere il problema della ritrosia e della viltà di cui soffriva da bambino. Egli assume due qualità contrarie a quelle dell'infanzia: il coraggio e l'audacia. Queste due qualità gli permettono di prendere posizione, di rompere quel rapporto con la madre, caratterizzato da un legame da dominatrice a dominato, e di liberarsi dall'assoggettamento.

Presentiamo, comunque, la loro descrizione come avviene nel romanzo in questo riassunto:

Il narratore bambino vive in una casa vecchia che si trova in un quartiere povero della città. Egli, a undici anni, è costretto a traslocare, con malincuore, in un quartiere ricco, in seguito al miglioramento del livello economico della famiglia. Ma a vent'anni è già fuori casa per affrontare esperienze dure, come il freddo che provoca la paura in alcune anticamere (supponiamo che il narratore alluda ai commissariati di polizia). Fisicamente, egli è magro. Suo corpo, infatti, è snello e buio.

Dal punto di vista della personalità, il bambino è descritto come ritroso e passivo. Questa timidezza è dovuta a un difetto di articolazione, che è la balbuzie. Il suo arrancare con le parole lo fa cadere nel silenzio per diventare l'interlocutore muto

della madre, i quali racconti riguardo alle ingiustizie gli procurano una sola reazione: l'immedesimazione fisica con coloro che subiscono il male.

A proposito della sua natura morale e del suo comportamento, egli dichiara di non invidiare nessuno. Non gli piace, però, il guappo di alcuni suoi coetanei e le ragazze vistose, così come non gli piacciono le bombole e chi scende sulle secche col fucile (e qui pensiamo che alluda alla violenza).

Egli, peraltro, dopo una conversazione col padre, impara a non attendere. In seguito, capisce che non è testimone di tutto quel male del mondo, ma responsabile. Di conseguenza, non ama la religione che ottenebra la gente e la spinge alla passività. D'altronde, egli porta gli occhi della madre. Così, il male che lei gli insegna a riconoscere, lo vede causato dalle persone. Pertanto, si sorveglia per non procurarlo.

Infine, la vita, in quella città che odiava da bambino, gli procurava un solo desiderio: non si augurava che venisse la verità, ma che durasse l'estraneità interiore che si sforza col tacere o col silenzio.

Il narratore anziano però, che fisionomicamente ha una faccia che risale a quella del nonno, ha una diversa percezione delle cose. Come natura morale, egli assume il ruolo di una persona moderata. Scende, infatti, ancora a bagnarsi nel "Tirreno", nuota lungo la costa, regola il fiato, sorveglia il suo stile che non si scomponga, cerca di essere ancora in una scia e di non lasciarsi andare. Da anziano, arriva alla convinzione che il mare non può levargli niente, che non può lavarlo più, perché sono vecchi, feriti, e sporchi tutti i due. A questa età, egli completa il possesso dell'antico giocattolo (con il quale crediamo che alluda al movimento del sessantotto) e si appropria della sua vita. Pertanto, contrariamente a quando era bambino, da anziano, egli ama quel mondo chiuso e tenta di dargli le parole che non ebbe. Così, si accorge nell'autobus di essere in un'ora e in un posto a lui riservati da tempo. Da quel luogo, cioè l'autobus da cui intravede sua madre, scatta il suo desiderio di poter scendere nella fotografia che li ferma a quella fermata ed incontrarsi. Essi potrebbero, in questo modo, avere un seguito.

Raggiungendo una certa maturità, il narratore anziano sente piangere “i bambini” in un modo diverso da quando era bambino, cioè, in modo da protestare contro qualcosa, con un timbro di accusa che prevale su quello del dolore. Questo sentimento di nostalgia verso il passato, però, provoca in lui, in controparte, un sentimento di disgusto verso il presente. Egli, per questo motivo, ha imbarazzo a vivere ancora. In realtà, aldilà di sentirsi l’eco e lo spreco di un padre troppo lontano, si considera come il resto di alcune persone e della loro sottrazione. In conseguenza a ciò, porta il vuoto che gli hanno lasciato e si sente spuntare impazienza e impulso di smettere il tempo della foto e dell’autobus.

B- L’inserimento del narratore nel romanzo

Il narratore è il centro dell’enunciazione. Il romanzo, infatti, si svolge intorno a lui. Instaura la comunicazione e posiziona tutti i personaggi in un modo da lui stabilito. Egli acquisisce due forme nel testo: il bambino e l’anziano. Con un potere che solo egli possiede ci conduce da un mondo a un altro: a sessant’anni scruta le fotografie di suo padre e attraverso una di queste, che riprende il personaggio della madre, ci accompagna nella sua infanzia. Abbiamo, quindi, due mondi: il mondo del presente, del discorso, della situazione d’enunciazione; e il mondo del passato, della storia. Sembra che il narratore li tenga intricati e indissociabili. Possiamo citare ad esempio nella prima pagina, dopo un brano al passato remoto, l’introduzione di una frase al presente e al passato prossimo: “[...]. Durò dieci anni, non di più, la raccolta: gli anni del primo benessere e della caduta della sua vista. Resta così documentata fino al dettaglio una sola età, forse l’unica che sono riuscito a dimenticare. Gli album, gli archivi non mi sorreggono la memoria, invece la sostituiscono” (p. 7).

Lo scrittore costruisce così un campo indicale la cui origo è il narratore protagonista alla prima persona, e le coordinate spaziali, temporali e personali deittiche sono orientate rispetto a lui. Così, il *tu* si riferisce al personaggio della madre

a cui il narratore parla, il *qui* si riferisce al luogo dove il narratore si trova, e *l'ora* al momento in cui il narratore parla. Nonostante, però, il romanzo sia scritto alla prima persona, inoltre, siccome esso, innanzitutto, è una finzione e il narratore non s'identifica esplicitamente con l'autore reale, supporremo che l'origo centrata sul narratore sia una deissi fittizia, che non coincida esattamente con l'origo dell'autore. Si tratta di un'affinità parziale, dovuta al fatto che abbia partecipato agli stessi eventi³⁰.

Così, il narratore s'inserisce nel mondo del romanzo in modo cataforico: prima con un aggettivo possessivo (mio padre) che lo lega al personaggio del padre, poi con un secondo aggettivo possessivo che si riferisce a tutta la famiglia attraverso una relazione semantica d'iponimia (immagini nostre), per arrivare, usando una relazione di contiguità semantica d'iperonimia rispetto alla famiglia, al pronome personale soggetto ellittico: "che sono riuscito a dimenticare".

Osserviamo questo passaggio:

«Finché ebbe luce negli occhi, mio padre fece fotografie. Un intero scaffale si riempì di immagini nostre riprese nelle circostanze speciali come nelle comuni. Durò dieci anni, non di più, la raccolta: gli anni del primo benessere e della caduta della sua vista. Resta così documentata fino al dettaglio una sola età, forse l'unica che sono riuscito a dimenticare. Gli album, gli archivi non mi sorreggono la memoria, invece la sostituiscono.» (p. 7)

Questo personaggio non si è procurato un nome. Egli appare in tutto il romanzo sottoforma di pronomi personali soggetto "io" ellittici: "Non riesco a parlare bene." (p. 8) o manifestati: "Tutto è fermo intorno, io solo potrei muovermi" (p. 15), di pronomi personali complemento oggetto "Non mi riconosci" p. 19, di pronomi personali di termine: "Gli adulti che me lo rimproveravano avevano ragione" (p. 11), e di aggettivo o pronome possessivo: "Non mi riconosci. Sono un uomo entrato nella sessantina e tu hai la metà dei miei anni" (p. 19).

³⁰ Cfr. Introduzione, a pagina 28.

In quattro casi, comunque, egli apparisce sotto forma di un sostantivo: figlio, bambino, figlio anziano, un uomo:

“Tutte le età in un giorno: dev’essere difficile essere guardati con tanto errore da un figlio e mai saperlo” (p. 15).

“Non era vero che non ero più il bambino che ascoltava le tue notizie, che faceva bene i compiti, camminava svelto per le strade per tenere il tuo passo” (P. 75).

“Non ti è stato permesso riconoscere tuo figlio anziano, hai visto solo un uomo che da un vetro ti guardava” (p. 90).

“Un giorno di domenica tornasti a casa e raccontasti di avere visto un uomo morire in un autobus” (p. 91).

Il narratore, quindi, si identifica anche rispetto alla madre, prima quando era bambino, poi quando è diventato vecchio, cioè rispetto al momento della narrazione. Nell’ultima frase del romanzo, però, il narratore si identifica col sostantivo *un uomo*: quindi si trasforma da figlio in un uomo qualunque.

L’espressione *un uomo* si riferisce a un qualsiasi individuo che appartiene alla classe generica degli uomini. È la nuova categoria a cui si identifica il narratore. Il figlio si trasferisce in un uomo qualunque, sconosciuto, immobile che fa parte ormai della folla.

1.1.3.2. Il personaggio del padre

A- Descrizione del personaggio

Il personaggio del padre è criticato nel romanzo, inoltre, la sua presenza è sporadica nella vita del narratore. Egli, però, è presentato come una persona intrisa di brillantina e di libri. Evocando questo personaggio, il narratore descrive, soprattutto, la sua malattia.

Egli, infatti, si ammala e perde progressivamente la vista. Si annerisce la mira e gli sfugge ogni bersaglio. Perciò, i suoi gesti diventano imprecisi e confusi dalla cecità improvvisa che non gli dà il tempo di abituarsi alla nuova vita. Di conseguenza, siccome lo sconfigge la dislocazione degli oggetti, ribelle al suo controllo approssimativo dello spazio, non saprà camminare per strada e riconoscere le persone. La sconfitta, però, è da lui elaborata in aneddoto buono per sorridere in famiglia. Nondimeno, egli è la fonte di un consiglio che sconvolge la vita del figlio: “Quello a cui tieni, quello che ti capiterà non verrà con un’attesa” (p. 55).

B- L’inserimento del personaggio del padre

Il personaggio del padre è il primo personaggio introdotto nel romanzo. Egli, infatti, è all’origine delle fotografie che consentono al narratore di evocare il suo passato. È, peraltro, introdotto nel mondo del romanzo in riferimento al centro o all’origine della narrazione, cioè il narratore-personaggio, mediante una relazione di contiguità semantica con un aggettivo possessivo: “Finché ebbe luce negli occhi, mio padre fece fotografie. Un intero scaffale si riempì di immagini nostre riprese nelle circostanze speciali come nelle comuni. Durò dieci anni, non di più, la raccolta: gli anni del primo benessere e della caduta della sua vista” (p. 7).

In seguito è chiamato in causa con la parola *genitori*: “I genitori si difendevano dalla povertà e dall’ambiente con l’italiano” (p. 7).

Poi con il pronome personale alla seconda persona plurale *voi*, in riferimento ai genitori: “Oggi ripenso anche ai sacrifici che facevate per consentirmi quelle spese, anche se non parlavate di problemi di soldi. Più tardi, e molto, capii i vostri conti striminziti che spremevate per ricavare di che imbastire un Natale”(p. 38), poi è citato in riferimento a tutta la famiglia in un rapporto d’iponimia con il pronome personale *noi*: “Il tramonto finì con le parole di papà che mi diceva che un giorno anche noi saremmo andati in America con l’Andrea Doria” (p. 49).

Dopo, egli è riferito mediante due sostantivi che lo qualificano, in un primo luogo, rispetto alla prospettiva della madre: “Tra i mobili venuti dal trasloco di un uomo capisti in un pomeriggio afoso, in una stanza stretta col sole messo di taglio sulle pentole, mentre i figli bambini sudavano nel sonno della controra, che quella era diventata vita tua, quella e basta, famiglia tua segnata e consegnata e un uomo nervoso intriso di brillantina e di libri era il tuo, il marito, per sempre” (p. 16), e in un secondo luogo, rispetto a quella del personaggio del nonno: “Amai quel nonno che non poteva abbracciare suo figlio e si contentava una volta al mese di carezzargli la nuca sotto il pretesto di un servizio” (p. 43).

Alla fine viene usato l'appellativo affettivo *papà* nella seconda parte del romanzo: “Un giorno papà si ammalò, diventò giallo, chiuso in una stanza. Noi dovevamo stare ancora più in silenzio, per farlo guarire” (p42).

Notiamo, quindi, che il narratore, dopo aver introdotto il personaggio del padre usando l'aggettivo possessivo *mio*, come elemento modificatore del sintagma nominale per delimitare l'estensione del sostantivo *padre* e individuare così un unico individuo rispetto alla classe dei padri, lo riprende nel corso della narrazione adoperando soprattutto la relazione semantica d'iponimia. Inoltre, come l'abbiamo illustrato, questo personaggio viene qualificato anche rispetto alla madre e al nonno.

1.1.3.3. Il personaggio della madre

A- Descrizione del personaggio

La madre è il personaggio interlocutore del narratore. Lei, infatti, occupa la seconda posizione riguardo alla sua importanza nel romanzo. È presentata come una donna giovane ed elegante che appartiene alla classe alta e ricca della società. Lei, perciò, parla l'italiano e assume una domestica per i lavori di casa.

Questo personaggio, inoltre, è descritto sotto diversi aspetti: il suo aspetto fisico, essendo una donna giovane di trent'anni, è caratterizzato da un corpo snello, con i capelli lunghi e un viso serio, coperto dai nervi, e in cui gli zigomi spingono le palpebre.

L'aspetto morale è caratterizzato dalla rigidità e dall'autorità, infatti, quando grida, ha una voce che si ode anche dietro i muri. È descritta come una persona nervosa che ha moti di sconforto e di stizza, che si spazientisce, che ha piccoli gesti bruschi e un tono di voce increspato, vicino alla tosse. Perfino il suo sguardo veicola un cruccio severo. Lei, peraltro, si irrita facilmente, accusa e oppone il silenzio dentro casa. Rimprovera, pertanto, spesso i suoi bambini e biasima soprattutto il comportamento del figlio: il narratore.

Anche fuori casa si comporta da aristocratica. Effettivamente, quando cammina, lei è ferma e dritta nella schiena e passa svelta per strada con un cappotto marrone e una borsa nera.

B- L'inserimento del personaggio della madre nel romanzo

Questo personaggio costituisce l'attore principale insieme al narratore, perché è il suo allocutario nel romanzo. Lei, alla maniera del personaggio del padre, è inserita con un rapporto di contiguità semantica rispetto al narratore mediante l'aggettivo possessivo *mia*: “[...]. D'improvviso mia madre gridava di smetterla e la palla finiva sotto il letto per la paura. La sua voce governava il mio respiro e lo fermava appena alzava anche di poco il tono” (p. 9).

Prima viene ripresa mediante il pronome personale *noi* che include tutta la famiglia, poi con la parola *genitori* e in fine con la parola *mia madre*. Dopo, essa viene ripresa, in un primo luogo, mediante un appellativo affettivo *mamma*: “Aspetta mamma, non avere fretta anche da ferma in una fotografia. Ci tocca una strana condizione e

questa voce mia che scorre e ci fa ritrovare, non sarà più” (p. 22), in un secondo luogo, con il pronome personale soggetto *tu*: “Tu interpretasti il silenzio come l’effetto di un colpo troppo duro e ti irritasti con te stessa” (p. 20), in un terzo luogo, come soggetto ellittico: “Sei sola, porti il cappotto marrone, pesante, primo segno del benessere” (p. 16), in un quarto luogo è ripresa con il pronome possessivo: “Tutto è fermo intorno, io solo potrei muovermi. Perlustro con gli occhi i visi dei passanti, tra essi vedo il tuo , mamma” (p. 15), e infine con l’aggettivo possessivo: “Sei giovane, un’età tua che non ricordo più” (p. 15). Inoltre, essa, in un primo caso, viene nominata da Filomena mediante il sostantivo *la signora*: “A quel tempo si usava farsi chiamare signora da una donna più anziana con la quale si viveva insieme da anni” (p. 25), e in un secondo caso, viene menzionata in un rapporto d’iponimia, sia con il sostantivo *una madre*: “Non tutti ebbero una madre che spiegava il male” (p. 80), sia con il sostantivo *le madri*: “Le madri sono suscettibili, non consentono ai figli di prendersi delle libertà sul passato” (p. 81).

Notiamo che il personaggio *mia madre*, ripreso poi con l’espressione: *mamma*, resta al centro dell’attenzione fino alla fine del romanzo. Perciò, il narratore usa procedimenti vocativi ripetuti per menzionarla (*mamma*, *tu*) affinché sia chiaro che è la protagonista delle azioni successive.

Con l’espressione *una madre*, il narratore rinvia a un referente preciso, cioè una categoria della classe delle madri simile alla sua. L’espressione *le madri* è introdotta mediante una relazione semantica d’iponomia rispetto all’espressione *mia madre*. Questo procedimento accompagna la strategia del narratore che consiste nel passare da situazioni particolari vissute a situazioni generiche sotto forma di conclusioni e di commenti.

Usando l’espressione *la signora*, il narratore qualifica la madre dalla prospettiva di Filomena . La signora racchiude la classe delle donne ricche che, vivendo in condizioni materiali abbastanza buone, si permettono di impiegare una serva per occuparsi dei lavori di casa.

1.1.3.4. Il personaggio della sorella

A- Descrizione del personaggio

Questo personaggio, che è poco evocato nel romanzo, è descritto solo sul piano morale. L'uso, da parte del narratore, del diminutivo *sorellina* per denominarla può rivelare una certa posizione del narratore al suo riguardo.

Tuttavia, la sorella, mentre è descritta come una persona allegra ed eccitata della uscita in comune nella città; all'interno della chiesa, però, lei si stufa, perché non gli piace stare ferma.

B- L'inserimento del personaggio

Questo personaggio è citato raramente. Essa comunque viene introdotta prima con il pronome personale *noi*, rispetto alla famiglia, poi con *noi bambini*, e in seguito con la parola *mia sorella*: "A noi bambini, per ordine di apparizione prima io poi mia sorella, fu impartita una educazione che a me parve sempre adatta alla scarsezza di mezzi e di spazio..." (p. 8). Quest'inserimento avviene mediante una relazione di contiguità semantica rispetto al narratore-personaggio con un aggettivo possessivo *mia*. Dopo, questo personaggio viene ripreso solo otto volte durante il romanzo: una volta con il sostantivo *la figlia* rispetto ai genitori in: "Così si snodava il reparto familiare: genitori preceduti dalla figlia e seguiti con lieve ritardo da me" (p. 12), e sette volte con il diminutivo della parola sorella, cioè *sorellina* in: "La sorellina non si scompose affatto e tu mi citavi il suo coraggio ad esempio per il mio comportamento che attribuivi a timore" (p. 49). Bisogna segnalare però che il personaggio della sorella non viene mai riferito in modo diretto in un dialogo.

1.1.3.5. I miei coetanei

A- Descrizione del personaggio

I coetanei, che cominciano durante la loro adolescenza a prendere le loro libertà e la loro autonomia tornando a casa tardi, sono classificati da parte del narratore in due categorie: da una parte, quelli vistosi e vanitosi, che sono descritti con tutti i loro difetti; dall'altra, quelli che egli denomina "bambini" e di cui racconta la bravura e il coraggio che hanno dimostrato negli avvenimenti del sessantotto.

B- L'inserimento

La categoria dei coetanei è inserita con un rapporto di contiguità semantica rispetto al narratore mediante l'aggettivo possessivo accompagnato dall'articolo definito *i miei* in: "Era l'età in cui i miei coetanei prendevano ad allungare le distanze da casa manovrando le prime astuzie della libertà" (p. 13). Questa categoria di persone è ripresa due volte nel romanzo senza l'aggettivo possessivo: "Crescemmo con gusti simili e pochi frasi. Non ci piacevano le bombole e chi scendeva sulle secche col fucile. Non ci piacevano i coetanei che aspettavano sera sui muretti a darsi arie di maneggiare i primi soldi elargiti"(p.

13).

In seguito, il narratore adopera un altro sostantivo che precisa la loro età in: "In quel tempo tra ragazzi bisognava stare attenti all'ammirazione, dissimularla, scherzarci su, perché un errore di misura poteva compromettere una reputazione virile" (p. 30).

Alla fine del romanzo viene ripreso il primo procedimento, cioè, l'aggettivo possessivo con l'articolo definito: "Se dal banco non rispondevo al professore che mi rivolgeva la domanda non completata dall'alunno presso la cattedra, non era per solidarietà. Non ne provai per i miei coetanei" (p. 79).

1.1.3.6. Filomena

A- Descrizione del personaggio

Filomena è descritta, soprattutto attraverso il suo fisico, la sua lingua, e il suo statuto sociale.

Lei, infatti, è una donna vecchia, contadina e religiosa. Di statura fisica, è bassa e forte. Ha una voce acuta e una tonalità che il narratore paragona alla trombetta. Poi, siccome è sorda, lei è vociante. La sua lingua è il dialetto napoletano. Quando parla l'italiano, fa sviste con le parole e replica il tutt'altro che riesce ad intendere. Però, fa uno sforzo per parlare come la famiglia del narratore e per adeguarsi a loro. Prima aveva un marito e una panetteria. Ma dopo gli sono rimasti solo le mani cotte e le tracce delle bastonate del marito.

B- L'inserimento del personaggio

Questo personaggio compare solo nella seconda parte, quando il narratore instaura un discorso allocutivo con il personaggio della madre. Essa è inserita senza determinante, sulla base di nessuna relazione particolare con i personaggi prima introdotti.

L'inserimento avviene mediante il nome proprio *Filomena* in: "Solo Filomena osava rompere la consegna del silenzio entrando a portare il secondo e il contorno, incurante di ogni atmosfera, sorda e perciò vocante ad alti toni" (P. 21). In seguito viene ripresa con un pronome personale soggetto *lei* in: "La sorellina imitava con lei i tuoi toni" (P. 21), poi con il dialettale *Filomé*, che denota una certa intimità, in: "Quando il clima della tavola era più teso e di più ti disturbava l'irruzione sua squillante nel nostro silenzio, riadoperavi quel tuo scoraggiato Filomé" (p. 22), oppure con l'espressione *donna anziana* in: "A quel tempo si usava farsi chiamare signora da una donna più anziana con la quale si viveva insieme da anni" (p. 25), che si riferisce a una categoria di donne che hanno una certa età e con cui il narratore qualifica Filomena.

Questo personaggio è legato, infine, in un rapporto d'ipponimia con le "persone amate" in: "Vivemmo con persone amate senza saperlo, maltrattate senza accorgercene: un giorno qualunque spariscono e non ne parliamo più" (p. 26).

Il narratore rivela un rapporto di intimità attraverso l'uso dell'abbreviazione *Filomé* o di compassione e di rispetto usando l'espressione *donna anziana*, ma notiamo che non la qualifica mai colla parola *serva* o *domestica*, che era, in realtà, la sua funzione.

1.1.3.7. Massimo

A- Descrizione del personaggio

Massimo, insieme a Filomena e alla moglie costituiscono i personaggi più amati dal narratore. Questo personaggio, amico, è descritto fisicamente come forte, alto, coi capelli chiari e con un sorriso largo. In effetti, dal suo corpo forte e ben fatto e dal suo viso luminoso emana la perfezione. Non solo, ma oltre al fatto che il suo corpo sia una regola della natura, egli è modesto. È un personaggio, i cui gusti e le quali idee sono ampiamente condivisi dal narratore.

B- L'inserimento del personaggio

Questo personaggio è introdotto dopo il personaggio di Filomena, sulla base di nessuna relazione con i personaggi precedentemente menzionati. l'inserimento avviene mediante il nome proprio *Massimo* in: "Non piangevo da bambino; non ricordo le mie lacrime. Molto più tardi le commozioni trovarono la via delle parole e la via degli occhi. Di Massimo piansi" (p. 28).

Egli viene ripreso mediante il pronome personale soggetto che include anche il narratore in: "Fummo ragazzi insieme" (p. 28), poi con l'aggettivo possessivo *sua* in: "Sua madre a Ischia aveva invitato a pranzo alcuni ragazzi, io tra essi"(p. 30), e in fine con una apposizione in: "C'è anche il pianto mio per Massimo, l'amico"(p. 35).

Il nome proprio *Massimo* è seguito da un'apposizione che indica in modo enfatico l'importanza del rapporto affettivo tra i due. Potremmo immaginare che si tratti di un referente molto attivo e importante nella mente del narratore dal fatto che rappresenti per lui un modello.

1.1.3.8. Il nonno

A- Descrizione del personaggio:

Il nonno è descritto attraverso il suo ritratto ed i suoi vestiti. L'assomiglianza col nonno sembra rivelare la fedeltà del narratore ai principi su cui è nato il partito comunista.

Questo personaggio è presentato in una fotografia con una faccia seria e un poco assorta. Suo volto porta il broncio e le sue labbra sono abituate a stare chiuse. In questa fotografia, il nonno, morto quando suo figlio era ancora ragazzo, indossa la divisa di soldato della prima guerra mondiale.

B- L'inserimento del personaggio

Il nonno è introdotto sulla base di nessuna relazione particolare con quelle precedentemente menzionate, ma poi è ripreso accompagnato da un modificatore che precisa e specifica il referente restringendolo mediante l'aggettivo *paterno* in:

«Ora la mia faccia risale a quella del nonno. Col tempo ho preso ad assomigliare alla foto sua che stava sul comodino di papà. Una faccia seria, un poco assorta, un broncio di labbra abituate a stare chiuse, così era il ritratto. Ho cominciato dalla fronte ad accostarmi alla sua forma di cranio, poi gli zigomi si sono scarniti e le guance si sono posate nella stessa caduta di tensione e di attenzione. Sono solo congetture e mi sono care perché sapendo di non assomigliare a te né a papà, cercai in vecchie foto delle fattezze che mi giustificassero.» (p. 14)

Egli, poi, viene chiamato in causa sia mediante l'aggettivo possessivo: "Assomigliavo al nonno paterno, morto che suo figlio era ancora ragazzo" (p. 41), sia mediante il pronome personale complemento di termine: "A un carnevale mi chiedesti come volevo vestirmi. Volevo quella divisa, per somigliare di più a lui, perciò ti dissi: Da guerra, per non dire da nonno" (p. 41), sia mediante una ripresa lessicale: "Poteva essere uguale a dire: il nonno si è offeso e non vuole venire a trovarci, oppure il nonno è stato trasferito" (p. 41).

Il personaggio del nonno è riferito anche mediante il dimostrativo: “Amai quel nonno che non poteva abbracciare suo figlio e si contentava una volta al mese di carezzargli la nuca sotto il pretesto di un servizio” (p. 43).

Notiamo che il narratore usa il dimostrativo *quel*, che denota una distanza che lo separa dal nonno, ma solo nel tempo, perché riguardante le idee e la visione a cui aderisce pienamente, egli è convinto che non è morto, ma sempre vivo. Perciò il dimostrativo potrebbe, secondo noi, essere un indice di nostalgia e di appartenenza.

1.1.3.9. L'Italia

A- Descrizione del personaggio

L'Italia è personificata attraverso il nome di Andrea Doria e l'urlo che essa lancia al narratore come segnale di soccorso. Essa, pertanto, assume una forte connotazione simbolica. Secondo il narratore, il nome di Italia corrisponde alla nave blu coi fumaioli bianchi, che si chiama Andrea Doria. La concepisce come un mondo mobile che si riposa ogni tanto presso il mondo fermo. In un incontro col narratore. Il narratore la descrive come una meraviglia. Una sorta di muraglia che scatena il mare ai suoi fianchi e lo placa alle sue spalle, trasformandolo in tappeto. Però questa meraviglia che, in un incontro col narratore produce un colpo di sirena forte, come se fosse un segnale di pericolo, finisce in fondo al mare. Essa rappresenterebbe così un'Italia affondata e rovinata. La delusione è così grande che anche il capitano della nave capitano si lascia morire nel mare procurandosi un naufragio con la sua barca a vela. A questo punto il narratore si accorge, non senza un amaro disinganno, che l'Italia è una penisola, una terra ferma, uno stivale, e non una nave.

B- L'inserimento del personaggio

Il personaggio personificato *l'Italia* è introdotto sulla base di nessuna relazione con i personaggi precedenti perché è nota a tutti. L'espressione *L'Italia* è intrinsecamente identificabile perché ha un referente unico nella realtà. In seguito, viene precisata mettendola in legame con l'Andrea Doria, che a sua volta è legata all'attore nave come apposizione in:

«Nelle passeggiate sul lungomare avevo già visto arrivare e partire navi. Tu ne sapevi i nomi e ce li insegnavi, così noi sapevamo riconoscere il France, il Constitution, l'Indipendence e, più bella di tutte, l'Andrea Doria. Erano città lucenti, dalla terra ferma le guardavamo muoversi nel golfo come regine nelle loro stanze. Per me il nome di Italia era quella nave blu coi fumaioli bianchi. L'Italia era l'Andrea Doria, il mondo mobile che si riposava ogni tanto presso il nostro mondo fermo.» (p. 47)

Il personaggio *l'Italia* è riferito, dopo, solo con riprese lessicali: “Andavo a scuola e imparavo che *l'Italia* era una penisola, una terra ferma, non una nave. Avevo sei anni e la rassegnazione alle smentite che quell'età comporta: correggevo la sagoma del mondo, sì, non era una nave, era uno stivale, ma non mi importava più” (p. 49).

Viene introdotto, in seguito, il termine *suo capitano* sulla base di una relazione di contiguità semantica mediante il determinativo possessivo *suo* che, a sua volta è ripreso sia mediante l'aggettivo possessivo *sua*, sia mediante il pronome personale soggetto *lui*:

“Nelle vostre chiacchiere ogni tanto tornava il ricordo della nave e tu raccontavi del suo capitano che dal dolore si lasciò morire in mare procurandosi un naufragio con la sua barca a vela. Anche lui in fondo al mare? Sì, anche lui” (p. 50).

Notiamo che il narratore usa una figura retorica, *la metafora*, nel paragonare *l'Italia*, insieme agli Stati Uniti e alla Francia, alla nave per descrivere, dopo la seconda guerra mondiale, la nascita di un sogno di un mondo che si muove e si apre al cambiamento e alle nuove idee e aspirazioni dei giovani, ma la sua sorpresa è quella

di scoprire che era solo un'illusione, perché l'Italia si è rivelata, in verità, un paese statico.

1.1.3.10. Gli americani

A- Descrizione

Gli americani sono descritti, soprattutto, dal punto di vista del loro comportamento e della loro coscienza. Essi, infatti, abitano a Napoli, considerata, dal narratore, capolinea d'America. Sono uomini vestiti di bianco, portano berretti a forma di pagnotta e sciamano per le vie della città. Abitano nelle nuove case di Napoli, in cui sono gli unici a proprio agio: hanno le loro macchine gigantesche e le proprie scuole. Sono qualificati come gli stranieri del mondo, perfino a casa loro. Il nuovo, infatti, è una loro abitudine, dal momento in cui abitano in zone appena costruite in città fresche. Il narratore, in seguito, usa due valutazioni soggettive nei loro riguardi. La prima è: *“sembrano più puliti di noi”*; la seconda è: *“il termine alleati con cui sono qualificati a me non dice niente”*.

Le loro bambine sono brave nei giochi, hanno denti sani e sono vivaci di femminilità. Giocano tra di loro e rifiutano ogni rapporto con chi non è americano. Il narratore, poi, denuncia questa loro vanità, descrivendo la bellezza americana come il fatto di parlare un'altra lingua e di appartenere a una ricchezza. Perciò, nessun “bambino” diventa amico di un americano. Anzi, alcuni di quei “bambini” diventano, addirittura, ostili a quella gente.

Alla fine, il narratore descrive la coscienza degli americani attraverso una loro bambina che guarda con due “fessure vuote”. In effetti, gli occhi della bambina sono descritti come due buchi attraverso i quali si può vedere il cielo. Egli finisce il suo discorso auspicando che mediante i suoi occhi, lei possa vedere la terra.

B- L'inserimento del personaggio

Il personaggio è introdotto sulla base di nessuna relazione con personaggi precedenti, con un articolo definito come se gli americani fossero conosciuti da tutti e quindi come termine che rimanda a una realtà definita e unica. Dopo, esso viene descritto mediante indizi supplementari sul comportamento in: “Noi eravamo Napoli, capolinea d’America. La nave andava a New York e gli americani abitavano da noi. Uomini vestiti di bianco sciamavano per le nostre vie sotto i loro berretti a forma di pagnotta; Sembravano più puliti di noi, voi li chiamavate alleati” (p. 48), oppure mediante il qualificativo *allenati*: “A me bambino quella parola non spiegava niente, mentre mi pareva che si dovessero chiamare allenati perché sembravano tutti sportivi” (p. 48). Anche se in genere questo personaggio è riferito mediante riprese lessicale, in certe occasioni lo fa mediante pronomi personali soggetto: “Nelle nuove case gli unici a proprio agio erano gli americani. Ma loro sono gli stranieri del mondo, abitano da sempre in zone appena costruite, in città fresche di intonaco. Il nuovo è una loro abitudine. Sono stranieri anche a casa loro” (p. 73). In un’occasione però, lo fa mediante un dimostrativo: “Alcuni, risentiti, erano ostili a quella gente venuta da lontano che abitava tra noi scansandoci. Io non potevo” (p. 74).

In un secondo momento, il narratore introduce l’espressione *bambine americane* sulla base di una relazione di contiguità semantica di iperonimia con un attore precedente, che è gli americani, in:

«La memoria, che su alcune voci si accalora col tempo anziché raffreddarsi, mi rimanda immagini di bambine americane bellissime, brave nei giochi, coi denti sani, già vivaci di femminilità. Giocavano tra loro e rifiutavano ogni rapporto con chi non fosse americano. Su un quadrato di giardinetto scendevano i bambini di quelle case, tra essi anche io, a guardare. Vedevamo il quantone del baseball, la palla di cuoio che qualcuno di noi riusciva a toccare quando finiva per sbaglio dalla nostra parte; stupivamo delle loro destrezze. Noi avevamo il calcio e tiravamo a una porta che era l’ingresso di un garage. Restavo volentieri a guardare.» (p. 73)

La stessa espressione viene, peraltro, ripresa con il pronome personale *loro*, e una volta, con un sostantivo: “Vedevamo il guantone del baseball, la palla di cuoio che qualcuno di noi riusciva a toccare quando finiva per sbaglio dalla nostra parte; stupivamo delle loro destrezze [...] La creatura che mi passava davanti facendomi arrossire per la sua bellezza, aveva gli occhi pieni del mondo, non poteva vedermi” (p. 73).

Il narratore si riferisce allo stesso referente usando un qualificativo ironico “allenati” invece di *alleati* per designare, in realtà, attraverso una metafora l’immagine di una persona forte fisicamente che dà molta importanza al suo aspetto fisico e che perciò è portato ad imporsi e a dominare gli altri e spaventarli. però l’uso dell’espressione *bambini americane* senza l’articolo sembra essere una restrizione di giudizio che riguarda una parte della classe degli americani.

1.1.3.11. Mia moglie

A- Descrizione

Il personaggio della moglie è descritto attraverso il suo fisico e la sua malattia. La moglie è un personaggio che provoca al narratore confusione o turbamento e, nello stesso tempo, buonumore. Egli gli piacerà solo quando lei si stanca delle persone avventurose e piene di viaggi. Si stupisce, infatti, del fatto che le molte esperienze non producono persone eccellenti e scopre in loro delle frivolezze e delle inconsistenze. È una donna resa esperta da molte leggerezze fatte e subite, ma non delusa. È malata, smagrisce, perde peso e perde nello stesso tempo le parole amare. Lei, infatti, si ammala poi muore giovane, ma il suo riso, che è descritto come una piazza scaldata, resta impresso nella memoria del narratore per sempre.

B- L'inserimento

Il personaggio è introdotto in un rapporto di contiguità semantica con il narratore mediante un determinante possessivo *mia* in: “Anche con mia moglie ho proseguito sopra pensiero sul vuoto di queste frasi banali” (p. 83), poi viene ripreso, in un primo caso, alla prima persona plurale: “Ci procuravano confusioni, ma anche buonumore” (p. 83), in un secondo caso, mediante un pronome personale complemento di termine: “Era già malata, io le stavo accanto e senza far caso alle parole risposi il mio “non l’ho fatto apposta” (p. 83), in un terzo caso, mediante l’aggettivo possessivo: “Ci conoscevamo da ragazzi, ma in quel tempo mi osservò con uno sforzo di messa a fuoco. Un giorno in un bar scambiai la sua espressione per un rimprovero e mi avvicinai per provare a dissiparlo offrendole qualcosa” (p. 84), o ancora con il pronome personale soggetto: “La nostra controversia su di lei si sviluppò minuziosamente” (p. 85). Il narratore usa, alla fine della catena, due riprese lessicali, la prima è accompagnata da un dimostrativo: “Fu la mia porzione quella donna venuta fino a me. Edificammo contentezze, lenticchie di una festa minore ma continua. Fu la mia porzione e non l’ho custodita. È stata poco con me, una breve durata nel corso della vita, però è venuta” (p. 87).

Il dimostrativo *quella donna*, usato anche per il personaggio del nonno: *quel nonno* sembra veicolare una nostalgia e un affetto verso persone sparite e lontane, mentre l’espressione *la mia porzione* denota un sentimento affettuoso e un solido attaccamento.

1.1.3.12. La folla

A- Descrizione

La folla è descritta come fitta. Finché è in movimento sembra leggera e corrente come l'acqua, però quando è ferma non diventa più liquida ma si muta in un sasso. È concepita dal narratore come un anello di pietra col vuoto in mezzo. È un anello che sarebbe andato, secondo lui, al dito di chi avesse saputo infilarlo. Egli, infatti accusa gli uomini di essere diventati folla il cui silenzio gli provoca le stesse vertigini di un precipizio.

B- L'inserimento

Il personaggio è introdotto sulla base di nessuna relazione con i personaggi precedenti, con un articolo definito per rimandare a una realtà conosciuta in:

«La folla era fitta, ma finché fu in movimento sembrava leggera, sembrava corrente, acqua che scivola nei canali, nelle chiuse agli sbocchi. Quando fu tutta ferma, seduta dentro il cerchio, vidi che non era più liquida, ma si era mutata in un sasso. Niente poteva solcarla, né un coriandolo dal cielo sarebbe caduto in terra: era un anello di pietra col vuoto in mezzo, era un anello che sarebbe andato al dito di chi avesse saputo infilarlo.» (p. 47)

In questo caso il personaggio è descritto mediante la metafora, prima, con due immagini contrapposte mediante un rapporto di antonimia: quella dell'acqua e quella del sasso, dopo con l'immagine dell'anello. È ripreso, in seguito, mediante riprese lessicali o pronomi personali oggetto, oppure accompagnato di un articolo indefinito:

“Guardavo invece la folla. La sentii urlare, mi sembrò normale, uno starnuto. Una folla urla, altrimenti si disfa” (p. 47).

Quindi la folla è rappresentata qui, in modo negativo, come una massa priva di senso e di ragione e quindi manipolabile e influenzabile da chiunque.

1.1.3.13. Il mare: Nostro Tirreno

A- Descrizione

Il mare è personificato in quanto si ammala e si stanca alla stessa maniera degli esseri umani. Esso, peraltro, addestra Massimo e il narratore da quando erano cuccioli. Gli ha imparato ad essere seri. Essi, infatti, frequentano la spiaggia di San Francesco, in cui le ondate gli infrangono tutta la loro spuma. Ma questo mare-Tirreno, dentro di cui spegne perfino il sole, contiene agguati. Esso, inoltre, è sporco, vecchio, ferito, come il narratore, e si ammala dei resti dell'uomo.

B- L'inserimento

Il personaggio è introdotto sulla base di nessuna relazione con i personaggi anteriori, perché il mare rinvia a un referente unico nella realtà: “Conoscevamo il mare a memoria” (p. 33). Esso è ripreso, dopo, mediante delle riprese lessicali. In una occorrenza la ripresa lessicale è associato a un dimostrativo: “Molte ceneri sono state sparse in questo mare, molti sudori: fosse terra ne fiorirebbe, ma il mare si ammala dei resti dell'uomo. C'è anche il pianto mio per Massimo, l'amico” (p. 35).

In seguito, viene introdotto il termine *Nostro Tirreno* sulla base di una relazione di contiguità semantica con il determinante possessivo *nostro* in: “Nostro Tirreno ci addestrava da cuccioli e ci faceva seri. Il nostro Tirreno, la nostra sola età, la pelle messa a sole e a sale, pelurie chiare e nere, spine di ricci, sandali, pizza, sonno. Dove avremmo affidato il cuore a uno scoglio, tanto ci fidavamo; nessuno ci avrebbe rubato la merenda mentre eravamo in mare”(p. 33), poi è ripreso senza l’aggettivo possessivo: “Il Tirreno ci rendeva immuni, bambini sacri della sua acqua che era una lingua di madre lupa che ci pettinava”(p. 33).

Il narratore parla del mare e lo descrive negativamente come un mostro in cui il suo migliore amico perde la vita. Ma lo lega al mar Tirreno poi alle espressioni “il nostro Tirreno” e “il Tirreno”. Sembra essere un procedimento per accennare a qualcosa. Cambiando la vocale “i” con la vocale “e”, può indicare, infatti, una situazione o un campo dove è in moto un’attività oppure una situazione di scontro.

1.1.3.14. I responsabili

A- Descrizione

I responsabili sono evocati come persone sconosciute. Il narratore li incontra quando egli postula per un ruolo come attore in un film. Essi, esaminando i candidati per i ruoli secondari delle guardie del campo, si trovano in un luogo buio dentro una sala. Da quel luogo vengono risate antiche, che producono un rumore che il narratore ha già conosciuto prima. Essi si sono aspettati a vedere in lui la sagoma di un custode, ma sono rimasti delusi, perché non c’entrava col loro lavoro.

B- L'inserimento

Il personaggio è introdotto sulla base di nessuna relazione con i personaggi precedenti, mediante un articolo definito che denota un gruppo di persone che hanno mansioni o potere di dirigere il film menzionato in:

«Ho avuto vent'anni e il freddo delle anticamere. Una, la più strana, rammento. Mi presentai tra molti a un provino cinematografico per una piccola presenza in un film. Sapevo che si sarebbe svolto in un campo di prigionia tedesco. Quando toccò a me, mi dissero di avanzare. Ero su un palcoscenico illuminato e in platea sedevano i responsabili. Non riuscivo a vederli per la forte luce che mi copriva. Avanzai con mio passo sghembo a catilena. Si aspettavano un ingresso marziale perché stavano esaminando i ruoli secondari delle guardie del campo. Non potevo saperlo. Risero» (p. 82).

Questo referente, introdotto con l'articolo definito, denota delle persone sconosciute dal fatto che il narratore li abbia messi al buio in fondo alla sala, o non li vuole mostrare, ma le due espressioni su cui egli insiste sono: "*non ho fatto niente, non l'ho fatto apposta*" che egli riprende, di nuovo, quando parla della moglie.

1.1.3.15. Dio

A- Descrizione

Il narratore parla di Dio, della religione, del cattolicesimo, e della chiesa. Egli paragone la sua storia con la madre durante l'infanzia con quella tra Maria e Gesù, che ha creduto silenziosamente di essere stato mandato e scordato dal padre dell'universo.

Descrive, peraltro, la chiesa come il punto più distante possibile da Dio. Dice che si entra in chiesa per tacervi dentro, nel poco lume delle candele, accanto a un bisbiglio di un fervente. Lì si svuota la mente e si confonde.

In seguito, parla dell'immensa basilica di piazza Plebiscito, che ha una cupola gigantesca. Inoltre, il narratore afferma che il buio è il cancello di Dio dove abitano tutte le assenze e le distanze. Dentro la chiesa, infatti, egli appiglia le candele per non scoraggiarsi del buio di sempre. È il luogo dove la madre diventa un ramo del legno su cui si appoggia o un albero immobile, mentre il figlio è senza movimento, sconfortato nella penombra che allontana.

Alla fine, il narratore esprime la gioia che egli sente quando esce finalmente dalla chiesa, con la sorella, svelto, per raggiungere "i vicoli".

B- L'inserimento

Il personaggio è introdotto, prima, in riferimento al narratore che è nominato mediante il sostantivo *bambino*, accompagnato da un articolo indefinito, poi è ripreso mediante un aggettivo qualificativo: *creatore*, e alla fine, mediante una ripresa lessicale: "Sì, mamma, sotto il silenzio assorto un bambino credette di essere l'ultimo pezzo di Dio, frammento scollato di un creatore al quale l'opera era sfuggita di bocca e di mano. Non sapeva più che fare o che dire, il Dio in quel bambino, tranne ascoltare" (p. 58)

In seguito, sono usati in relazione di contiguità semantica i sostantivi: *cattolico*, *la religione*, e alla fine, il sostantivo *la chiesa*. Quest'ultimo è usato con un determinante definito *una*, poi è ripreso senza determinanti in: "Sono rimasto cattolico, ma non ho amato la religione. Pregare per me non fu mai chiedere. Nei momenti più cocenti sono entrato in una chiesa non per domandare, solo per essere lontano. Se Iddio

fosse una circonferenza la chiesa ne sarebbe il centro, che è il punto più distante possibile. Dalla sua estrema lontananza provo il mio solo sentimento religioso che è la nostalgia” (p. 60), prima di essere ripreso di nuovo mediante una ripresa lessicale senza determinante: “Sono entrato in chiesa per tacervi dentro, nel poco lume delle candele, accanto al bisbiglio di un fervente” (p. 61).

Della chiesa il narratore esprime chiaramente la sua posizione ostile. Egli insiste sulla chiesa e non sulla confessione. La descrive come un luogo buio dove si instaura il silenzio e si incoraggia a vivere in una situazione statica o in un’assoluta immobilità.

1.1.3.16. Un altro personaggio

A- Descrizione

Questo personaggio è descritto attraverso il suo aspetto fisico e il suo comportamento. *L’altro personaggio* è spesso nominato per le sue clamorose sviste da miope. È oggetto di scherno di un’intera società. Le sue diottrie, infatti, diventano oggetto di divertimento perfino di quelli che non lo conoscono. Anche una situazione in cui egli si trova in pericolo di vita comporta il ridicolo. Il narratore racconta una storia in cui questo personaggio si appresta a gettare l’ancora, vestito da gentiluomo in crociera, cappello da capitano, giacca blu, pantaloni bianchi e scarpe chiuse.

Il suo comportamento è commentato e presentato come quello di Gabriele D’Annunzio, perché è impreciso nel percepire i dettagli. Egli vive da solo per tutta la vita, e diventa lo zimbello di tutti, capace di supportare le battute e gli scherzi. È capace addirittura dell’abnegazione di alimentare gli aneddoti sul suo conto fornendo notizie personali. Un’infermità, però, gli impedisce di recarsi all’amato circolo che frequentava. Così, si suicida a sessant’anni.

La sua vita, insomma, è descritta come leggera. Essa non cessa di alimentare i commenti della gente che continua a parlare della sua cecità anche dopo la sua morte.

B- L'inserimento

Questo personaggio è introdotto in relazione al personaggio del padre in riferimento a un elemento che li accomuna e che consiste nella perdita della vista in: "Prima che venissero i suoi resoconti di disavventure, un altro personaggio veniva spesso nominato per le sue clamorose sviste da miope. Fu zimbello confesso di un'intera società, prestò le conseguenze delle sue diottrie al repertorio di intrattenimento di chi nemmeno lo conobbe" (p. 63). Lo stesso personaggio è ripreso con un sostantivo accompagnato da un dimostrativo: "Persone tali scelgono almeno una volta nella vita di aumentare la quota di rischio pur di non soccombere al ridicolo" (p. 63), poi con un pronome personale complemento di termine: "Accadde così anche a lui" (p. 63), e infine con un sostantivo: "Era già un uomo anziano e sarebbe rimasto troppo a lungo sott'acqua, se non fosse stato per il rapido intervento di un barcaiolo di passaggio che aveva assistito con curiosità a tutta la scena. Si tuffò dietro di lui e riuscì a ripescarlo vivo" (p. 64).

Bisogna notare, del resto, in questa parte dedicata alla descrizione di questo personaggio, il richiamo di un personaggio storico: "Dal suo circolo marinaro, al vederlo partire così, si levava il commento: sta salpando Gabriele D'Annunzio"(p. 63).

Con questo personaggio il narratore, in realtà, accenna chiaramente a un personaggio storico, rivelato soprattutto, come l'abbiamo indicato, attraverso il commento: "sta salpando Gabriele D'Annunzio", ma anche dalla ristretta somiglianza della loro vita impegnata politicamente.

1.2. L'ambiente o L'integrazione dello spazio

Anche se l'autore tenta di rappresentare tutto il paesaggio della Campania, lo spazio che prevale in tutto il romanzo è senza dubbio la città di Napoli, poi viene, in secondo luogo, l'isola d'Ischia. Sono, peraltro, citati altri luoghi che sono: Castello San Giorgio a Cremano, un comune della provincia napoletana, e Brunico a Bolzano, nel Tirolo del Sud.

Il narratore, nel romanzo *Non Ora, Non Qui*, racconta una storia e la esplicita attraverso, prima il suo destino individuale, poi attraverso quello dei suoi personaggi. Inoltre, per provare a dare un'immagine concreta di ciò che era la vita a quell'epoca, il romanzo non si serve solo dei dialoghi e di certi fatti storici: (la pubblicità e la febbre malsana), ma, soprattutto, della descrizione, che gli permette di integrare dei luoghi storici del paesaggio di Napoli e di offrire al lettore la possibilità di darsi una rappresentazione visiva di questa città durante un periodo storico ben determinato. Esso ci permette, in questo modo, di scoprire gli eventi di cui ci fa una panoramica. Li inquadra e li individua attraverso l'uso di verbi di percezione visiva (riconosco, vedo, conoscevo, potevo vedere, perlustro, guardo, ti ho visto, intendevo, l'ho riscoperto), l'olfatto (respirai), il gusto (richiamava la saliva), l'udito (il chiasso, farsi sentire, mandare una voce più alta, o l'odorato (puzzare di freddo), ecc. Così, ci designa l'atmosfera di Napoli attraverso la descrizione delle sue strade, in primo luogo, il vicolo *la Torretta*.

1.2.1. La città di Napoli

1.2.1.1. La prima casa o casa del vicolo

Lo spazio è integrato mediante due case: la prima, quella dell'infanzia, tra i nove e gli undici anni, riflette una condizione economica difficile dei genitori, impoveriti in

conseguenza della seconda guerra mondiale. Essa, infatti, si trova in una condizione penosa : “Una strada in discesa, la pioggia in cucina, gli strilli del vicolo” (p. 7), oltre al fatto che è piccola e buia in fondo a un precipizio di scalini guasti. In effetti, la luce del vicolo non arriva a terra, scende fino al primo piano a mezzogiorno poi ritorna su. Pertanto, la casa è avvolta in un’ombra costante.

Non si parla il dialetto napoletano, perché i genitori che aspirano a una vita migliore adottano l’italiano che rappresenta il simbolo della riuscita sociale. Si mangia sul marmo del banco di cucina, seduti su sedie di paglia, sottomessi alla disciplina imposta dalla madre, che oppone al gran chiasso del vicolo il silenzio difficile della casa.

Quando il narratore si mortifica si mette davanti al vetro della finestra della cucina buia a guardare fuori. Non vede il vicolo, ma rimane ad ascoltarlo, perciò egli distingue le voci e le provenienze. Le lenzuola calano dal piano di sopra a far velo alla cucina. Nella stanzetta il narratore conosce il mondo con la lentezza giusta. Guarda oltre la finestra e ascolta.

Il sogno del narratore è quello di scendere alla fermata e attraversare con la madre a piedi la *Villa Comunale* fino a *Piazza Vittoria*. Essi passeggiano in *Villa* per respirare l’aria del lungo mare. Il pomeriggio si reca spesso con la madre all’immensa *basilica di Piazza Plebiscito*.

La casa del vicolo contiene, tutto sommato, l’infanzia del narratore, i suoi sogni, le parole amare della madre l’aria che manca, il silenzio del padre che arriva tardi la sera. Essa, di conseguenza, rappresenta per lui la vita regalata, la sola conosciuta, la sola condizione amata.

1.2.1.2. La casa nuova

A tavola della seconda casa ci sono tovaglie, sedie imbottite, si parla e si sta zitti in modo diverso. Ha la sala da pranzo lontana dalla cucina. C’è il sole tutt’intorno e il

buio progressivo negli occhi del padre. C'è una stanza per ogni figlio, un salotto, una camera da pranzo e un terrazzo. Arriva anche la domestica Filomena.

La sorellina si abitua, così, ai bei miglioramenti e diventa felice della nuova situazione, invece il narratore stenta a farlo. Sebbene la zona sia sulla collina che sta sopra Mergellina da cui si può vedere il Vesuvio e gli aerei, l'aria però non porta gli odori ai quali si era familiarizzato nella prima casa. Pertanto, per compenso egli studia in cucina nel rumore dei lavori di Filomena.

D'altronde, da queste case appena costruite emana una freddezza e una tristezza aggravate dal fatto che ci vive una popolazione di sconosciuti. Perciò, gli unici a sentirsi, veramente, a proprio agio sono gli americani. In effetti, dal balcone della cucina dove il narratore studia salgono in modo particolare ed esclusivo i suoni dei giochi dei bambini americani.

1.2.1.3. La torretta

Il vicolo è frequentato la domenica per comprare dolci e fare spese al mercato coperto, al tempo della casa nuova. La torretta è descritta, così, dall'autore, soprattutto, mediante il senso dell'olfatto, con l'odore del forno, quello delle noccioline, della pasta o delle alici. Manca solo l'odore del café che rimane un profumo segreto e protetto.

La torretta però è caratterizzata dal fatto di essere affollata di persone e di macchine, sia nei giorni festivi che in quelli feriali. Questa confusione tra la folla e l'intasamento del traffico dà fastidio al narratore, perciò, La domenica e la città gli ispirano, soprattutto, tristezza. In effetti, di domenica e della città il narratore non ne ha mai fatto parte. Egli esprime il suo sentimento nei confronti della sua città dicendo addirittura che egli pensava che il nonno si era trasferito oltre la valle di piccioni e di topi che era il suo confine di allora, cioè piazza Plebiscito.

Il vicolo, all'inizio, veicola l'immagine di una città immobile, messa a strati, stipata. Ma la situazione cambia subito dopo un'incitazione e un consiglio misterioso e raccolto da tutti di sbrigarsi. I poveri smettono le buone maniere della pazienza e della paura, le donne strillano usando il dialetto.

Il chiasso avvolge la gente, la vita la intende ormai come un farsi sentire, dare un colpo più forte, mandare una voce più alta. D'altro canto, i bambini piangono pianti a tutta gola. I loro gridi non contengono stizze, capricci, rimproveri, ma solo il male che provano. Così il vicolo non si stanca più di voci, di strilli, e di fumo di carbonella.

Nel vicolo si trova un autobus in una fermata e si intravede una pubblicità di una bibita che annuncia: "se bevi NERI NE Ribevi". Si tratta della bibita analcolica "Chinotto Neri", nata come risposta italiana alla coca-cola, nell'immediato dopo guerra. Essa era e rimane, in quanto prodotto nazionale, il simbolo in Italia dell'anti-imperialismo e della lotta contro le multinazionali e la globalizzazione.

Emerge chiaro così che i tre elementi chiavi della torretta sono: il mercato, la folla, e lo strillo.

1. 2.1.4. L'autobus

Un autobus transita nel vicolo, dove effettua una fermata. È descritto come vecchio con scappamenti che fumano nero. Le sue porte sono aperte, la gente sale e scende da tutte le parti urtandosi provocando trambusto. Il veicolo che è gremito scuote e trema il vetro, mentre le porte rimangono ancora aperte, perciò scoppia un chiasso e delle grida. L'autobus è il luogo scelto dal narratore per accompagnarlo dall'inizio della trama fino alla sua morte alla fine del romanzo.

1.2.1.5. La scuola

La scuola è descritta come un luogo spietato dove prevalgono la competenza e la rivalità e dove sono scherniti i difetti e le lacune. Essa, perciò, è sinonimo di stanchezza e di dispiacere generati sia dai compiti che richiedono tanti sforzi, sia dalla delusione di non accontentare spesso i genitori che sognano sempre vedere il proprio figlio essere il più bravo di tutti. In questo luogo il narratore vive drammaticamente un suo difetto: la sua balbuzie, una specie di maledizione divina. Il maestro, che è designato come irascibile e manesco, lo protegge impedendo ai suoi compagni di banco, che portano dei grembiuli neri, di deriderlo.

1.2.2. Brunico nel Tirolo del Sud

Il narratore parla del freddo che provoca la cacarella. Egli lo paragona con quello di Brunico nel Tirolo del Sud. Quel freddo che gela la voce ai passanti del suo vicolo a Napoli e li rende di conseguenza balbuzienti, a Brunico è fragrante e contiene allegria.

1.2.3. San Giorgio a Cremano

San Giorgio a Cremano è un comune della provincia di Napoli che il narratore cita per evocare il personaggio della madre quando era bambina e giocava con la terra in un giardino o con i suoi fratelli intorno a un tavolo da pranzo.

1.2. 4. Ischia

D'Estate il narratore va a nuotare con il suo amico Massimo nella baia del castello Aragonese, che a vento calato diventa una laguna. Ma a settembre scelgono la spiaggia di San Francisco dove il libeccio manda ondate alte. La madre di Massimo, che ha una casa vicino al mare nel villaggio dei pescatori, invita a pranzo a tavola, all'aperto, il narratore con alcuni ragazzi.

Così, Ischia appare come il luogo preferito dal narratore per descrivere dettagliatamente il suo rapporto col mare.

1.3. La descrizione del momento

Per chiarire il momento della storia, il narratore usa diversi elementi o indizi storici, che ricordano il periodo storico del dopo guerra: l'epidemia della febbre malsuona a Napoli e le navi gigantesche, che sono rappresentate dal narratore come una specie di emblema nazionale.

1.3.1. Le navi

Le navi sono descritte con meraviglia. In riferimento alla loro immensità, sono considerati il simbolo di fierezza e di orgoglio delle nazioni. In quell'epoca, l'Italia era fiera della sua costruzione navale: *l'Andrea Doria*, come lo erano i francesi per *il France* o *l'Ile de France*, oppure gli americani per *l'Independence* e *il Constitution*. La loro evocazione la troviamo in questo passaggio: "Nelle passeggiate sul lungomare

avevo già visto arrivare e partire navi. Tu ne sapevi i nomi e ce li insegnavi, così noi sapevamo riconoscere il France, il Constitution, l'Indipendence e, più bella di tutte, l'Andrea Doria. Erano città lucenti, dalla terra ferma le guardavamo muoversi nel golfo come regine nelle loro stanze” (p. 47).

1.3. 2. La guerra

Il secondo indizio usato è la seconda guerra mondiale e i bombardamenti della città di Napoli che hanno rovinato e impoverito i genitori. Rivolgendosi a sua madre, il narratore scrive: “La tua gioventù fu confusa dalla guerra. Prima i traffici dell'emergenza quotidiana, viveri, bombe, uomini dispersi sui fronti e nei nascondigli, poi gli arrangiamenti e la nuova povertà del dopo guerra, perduti casa e beni, ti fecero trovare nella casa del vicolo...” (p. 16) e aggiunge a proposito dei genitori: “Venivate da famiglie benestanti che la guerra aveva impoverito. Le case con tutti i beni e i ricordi si erano accartocciate sotto i bombardamenti, che a Napoli furono molti. Per anni avete resistito alla povertà, in povertà” (p. 68).

2. LA STRUTTURA SEQUENZIALE

2.1. L'eterogeneità sequenziale e le macrostrutture del romanzo

Riguardo all'eterogeneità costitutiva di ogni produzione testuale, i linguisti hanno sempre provato a raggruppare i testi e stabilire così delle classificazioni tipologiche a seconda della loro forma, della loro composizione, della loro organizzazione e della loro strutturazione. Ma voler organizzare l'estrema varietà dei testi in funzione di alcune tipologie stabilite sembra utopico, illusorio e impossibile. In realtà, nessuna tipologia può rendere conto della diversità e della complessità dell'insieme delle produzioni testuali umane. Nondimeno, di fronte all'inefficacia del concetto di tipologia testuale, sarebbe possibile individuare e identificare nei testi dei frammenti e dei segmenti più piccoli, generalmente composti da diverse frasi, che costituiscono degli schemi prototipi più ristretti, chiamati: le sequenze.

Questi schemi di raggruppamento semantico degli enunciati inducono degli effetti di lettura immediatamente riconoscibili, come per esempio, un effetto di descrizione, di narrazione o di argomentazione, perciò, piuttosto che di tipi di testo, Adam (1992: 14) preferisce parlare di prototipi di sequenze, che appaiono come regolarità nei testi. Introducendosi tra la frase e il testo, l'unità intermedia della sequenza sostituisce al carattere distintivo assoluto del tipo la flessibilità del prototipo, perché offre solo un'attuazione più o meno ravvicinata del modello prototipo di referenza che sia narrativo, descrittivo, argomentativo, esplicativo o dialogale.

L'interesse principale della teoria dei prototipi sequenziali è di portare degli elementi teorici di analisi più adeguati e atti a rispondere e ad affrontare l'eterogeneità

componente dei testi. In questo senso, la sequenza appare come un'unità testuale che può essere definita come una struttura, cioè, come un'unità relativamente autonoma, dotata della sua propria organizzazione interna e legata all'insieme più vasto di cui fa parte. La sequenza, definita come unità costituente del testo, è composta da un insieme di macro-proposizioni, esse stesse composte da un insieme di proposizioni: [proposizioni→macro-proposizioni→sequenze→testo].

Quindi sul piano della sua struttura sequenziale, il testo può comportare una sola sequenza omogenea oppure un insieme di sequenze dello stesso tipo (quindi omogenee) o di tipi diversi (eterogenee). Nel caso delle strutture sequenziali eterogenee parliamo d'inserzione quando alternano sequenze di tipi diversi, e di dominante sequenziale quando si tratta di una mescolanza di sequenze (Adam1992: 31).

Nel caso del romanzo di Erri De Luca, applicando lo schema di Adam, si tratterebbe di inserzione di sequenze. Il romanzo racconta, infatti, due storie che si incrociano: la storia del narratore e la storia della madre. Quella della madre è illimitata nel tempo e racchiude la storia del narratore, che finisce alla fine del romanzo, a pagina90: "L'ora che giunge per me sarà un'ora qualunque del tuo tempo. Eppure me l'annunci, ferma in una fotografia, ferma negli anni, giovane come io non sono mai riuscito ad essere".

Esse s'incontrano mediante una fotografia che riprende un periodo e un luogo cari, perché riflettono la nostalgica infanzia del narratore davanti a un finestrino, all'interno di un vecchio autobus. Scambiando lo sguardo con la madre, che si trova di fronte, in una fermata d'autobus, egli rammenta il passato, rivolgendosi a lei come interlocutrice. È proprio in questo luogo e in questo momento, dopo aver evocato la sua vita ed i suoi ricordi di fronte a sua madre, che per altro non lo sente, che il narratore decide di morire, nella continuità e indefinibilità del tempo della vita della madre: "Un giorno di domenica tornasti a casa e raccontasti di avere visto un uomo morire in un autobus" (p. 91).

Possiamo, infatti, rappresentare i due tempi (della madre e del narratore) con questo schema:



Fig.2.1: La costruzione del tempo nel romanzo di Erri De Luca

Il tempo usato nel romanzo riflette quello della vita del narratore, che va dalla sua infanzia fino alla sua morte. In effetti, a sessant’anni, il narratore s’inserisce nella fotografia, in cui si trova la giovane madre, come una persona straniera, sconosciuta, la cui morte verrà da lei raccontata come un evento qualunque.

Così, il racconto del narratore è basato su una sequenza narrativa globale che è interrotta da altre sequenze secondarie narrative, descrittive e argomentative. Essa, infatti, dura fino alla fine del testo e veicola un macroatto di linguaggio, che costituisce la cosiddetta mira del romanzo.

Per la sequenza principale, la prima parte che va dalla pagina sette fino alla pagina quattordici, costituisce la sequenza descrittiva; la parte che va dalla pagina quattordici alla pagina novantuno costituisce la sequenza narrativa; e la morale costituisce la sequenza argomentativa:

«Se uno si muove sempre, impone un verso, una direzione al tempo. Ma se uno si ferma, si impunta come un asino in mezzo al sentiero, lasciandosi prendere da una distrazione, allora anche il tempo si ferma e non è più la soma che sagoma la schiena. Se non lo trasporti si versa, si spande intorno come la macchia d’inchiostro che il mio pennino faceva da solo, dritto in equilibrio sulla carta assorbente, per poi cadere vuoto.» (P. 44)

Questa sequenza globale del romanzo serve come filo conduttore che connette tutte le macrostrutture secondarie, essenzialmente descrittive, ma anche narrative e argomentative. Si tratta spesso di descrizioni di personaggi simbolici che servono come sostegno alle riflessioni e ai commenti del narratore. Per quanto riguarda la

sequenza narrativa globale, essa, se da una parte, è simultanea al discorso o al momento dell'enunciazione del narratore anziano in cui si rivolge al personaggio della madre, dall'altra, regge tutto il romanzo dominando le altre sequenze secondarie ad essa collegate.

Oltre alla sequenza narrativa principale, che sostiene tutto il romanzo, il testo contiene sequenze secondarie che sono generalmente descrittive, narrative o argomentative. Il denominatore comune di queste sequenze è il fatto che siano organizzate in modo da costruire una strategia, per assicurare una coerenza semantica al testo. Ogni brano riguardante un personaggio che il narratore introduce, si compone, pertanto, delle tre sequenze: quella descrittiva, quella narrativa, e quella argomentativa che sono correlate insieme, quasi sempre secondo l'ordine seguente: [sequenza descrittiva- sequenza narrativa- sequenza argomentativa]. Pensiamo, quindi, che questa segmentazione aiuti ad assicurare la coerenza semantica al testo e contribuisca a costruire la mira illocutoria del romanzo.

Notiamo, infine, che le sequenze argomentative sono numerose, dal fatto che esse alternano, sia con le sequenze narrative secondarie, sia con le sequenze descrittive, lungo la trama.

2.2. La focalizzazione

La componente semantica è dipendente dal dispositivo enunciativo. La postura che i locutori adottano rispetto ai loro discorsi ha un'incidenza sull'organizzazione dei punti di vista. La rappresentazione del mondo modifica di conseguenza l'interpretazione che ne farà il lettore. Il punto di vista presenta la storia in funzione della coscienza di un personaggio e vista attraverso questa coscienza. Nel caso del romanzo alla prima persona è il personaggio narrante che parla di ciò che sente, pensa, vede, non è qualcuno che dall'esterno entra nella coscienza di un

personaggio per seguire il sentiero più intimo del suo pensiero e dei suoi sentimenti. Ciò ha un effetto diretto sul destinatario. Infatti, il grado della verosimiglianza del soggetto alla prima persona è superiore a quella del soggetto alla terza persona.

Nel romanzo di Erri de Luca, semplici interventi sporadici del narratore nel racconto sono usati per sostenere l'attenzione e stabilire un contatto con il narratario, o per spiegare e chiarire certi concetti usati. La frequenza delle intrusioni dell'io dà a certi passaggi del testo il carattere di una libera conversazione del narratore con il narratario.

In verità, il narratore si rivolge a diversi tipi di pubblico: da una parte, un narratario che è raffigurato dal personaggio della madre, dall'altra, dei lettori impliciti. Quest'ultimi rappresenterebbero il lettore potenziale nei panni di un pubblico che assisterebbe a un'udienza. Egli giocherebbe il ruolo di una commissione giudicatrice a cui il narratore si rivolgerebbe, in una requisitoria contro la madre, con un discorso oratorio per difendersi e giustificarsi, da una parte, e per provare a convincere e a persuadere, dall'altra. Questi lettori impliciti, li troviamo presenti come interlocutori del narratore nella prima parte, che va dalla prima pagina fino alla pagina quattordici. Ciò è illustrato dagli esempi seguenti: "Resta così documentata fino al dettaglio una sola età, forse l'unica che sono riuscito a dimenticare. Gli album, gli archivi non mi sorreggono la memoria, invece la sostituiscono" (p. 7);

"Dove abitavamo prima? In un'altra città" (p. 7);

"In compenso: uso questo termine perché credo che le abilità abbiano un vincolo di reciprocità con le goffaggini" (p. 8);

"...A questo non saprei rispondere..." (p. 9).

Il riferirsi a questi lettori impliciti, nel resto del romanzo, si effettua attraverso delle riflessioni o delle massime.

Dalla pagina quattordici e fino alla fine del romanzo, il narratore decide di interpellare il personaggio della madre, come interlocutrice e narratario, per prenderla a testimone, nel resto del romanzo, del loro vissuto e della loro esperienza comune, davanti a un auditorio, che costituirebbe, come l'abbiamo chiarito prima, i lettori

impliciti. La stessa strategia usata con quest'ultimi la ritroviamo con il narratario: "Quanti anni hai in questo inverno? Forse la metà dei miei di adesso, sei nei trenta" (p. 16);

"Aspetta mamma, non avere fretta anche da ferma in una fotografia. Ci tocca una strana condizione e questa voce mia che scorre e ci fa ritrovare, non sarà più" (p. 22).

Nei romanzi raccontati integralmente da un personaggio *io*, il narratore assume, in qualche maniera, la responsabilità del suo racconto. Sono, infatti, racconti in forma di memoria. Ciò appare chiaro nel romanzo di Erri De Luca, dove l'io narratore parla di sé, della sua propria vita. Egli si tuffa nel proprio passato per riviverlo o ricordarlo insieme a un altro personaggio che l'ha accompagnato durante la sua vita, la madre: "Abbi pazienza, mi sono fermato a Filomena, che rompe il silenzio, e voglio ricordarla ancora a noi" (p. 22); "Ti parlo, mamma, che sei così giovane rispetto a me per una sera, di quest'antico tuo regalo del quale mi sembra di poter completare il possesso proprio ora" (p. 39), e, implicitamente, insieme ai lettori impliciti, con cui il narratore esplicita il rapporto all'inizio del romanzo.

Al livello dei personaggi e della situazione spazio temporale del racconto si ricerca una descrizione progressiva, cioè, una scoperta progressiva della realtà, riguardo al personaggio della madre, quello di Filomena, quello di Massimo, o quello della moglie. La stessa tecnica è adoperata, anche, per la descrizione della città, della torretta o delle due case.

L'io-narratore serve spesso anche a dissimulare la posizione in fondo onnisciente alla voce narrante. Ciò è evidenziato dal fatto che il narratore conserva una memoria perfetta che gli permette di riprodurre letteralmente dialoghi svolti in un passato lontano, che lo avvicinano al narratore demiurgo dei racconti alla terza persona. Possiamo citare a conferma di quanto viene affermato il dialogo con Filomena, con il padre, con la moglie e con la madre. Inoltre pensiamo che ci sia un sovrapporsi di punti di vista quando quello del narratore sposa quello della madre:

«La tua gioventù fu confusa dalla guerra. Prima i traffici dell'emergenza

quotidiana, viveri, bombe, uomini dispersi sui fronti e nei nascondigli, poi gli arrangiamenti e la nuova povertà del dopo guerra, perduti casa e beni, ti fecero trovare nella casa del vicolo. Tra i mobili venuti dal trasloco di un uomo capisti in un pomeriggio afoso, in una stanza stretta col sole messo di taglio sulle pentole, mentre i figli bambini sudavano nel sonno della controra, che quella era diventata vita tua, quella e basta, famiglia tua segnata e consegnata e un uomo nervoso intriso di brillantina e di libri era il tuo, il marito, per sempre.» (p. 16)

O quello di Filomena:

«I risparmi di una donna anziana che lavorava tutto il giorno venivano portati via da chissà quale approfittatore capitato tra le persone che venivano qualche volta di sabato a stare con noi ragazzi. Li teneva in una scatola di scarpe dentro un sacco del bagno di servizio, diffidente di banche dove ogni volta bisognava andare a chiedere quasi per favore di prendere dei soldi che erano suoi. Era disarmata, tradita, si sforzava di parlare a bassa voce, si rivolgeva alla più incapace tra le persone circostanti.» (P. 25)

L'io narratore è la fonte di una visione soggettiva e personale del mondo ma nello stesso tempo permette a certi personaggi di esprimersi direttamente sui problemi generali della vita umana, come il padre che lo consiglia di non attendere o la madre che gli rimprovera il suo matrimonio.

Il narratore rivive e ricostruisce la vita passata per chiarirla a partire dal punto di vista presente, oppure per capire attraverso ciò che è successo, i suoi sentimenti, idee, o la sua situazione attuale. Il romanzo prova a scoprire i segreti della sua vita, o a cercare una chiave per capire ciò che è successo. Il periodo che ricostituisce è soprattutto la sua infanzia con un accenno alla sua gioventù. Il divario tra l'io che racconta, l'anziano, e l'io che si racconta, il bambino, è accentuato da un lungo periodo di maturazione che permette al narratore di giudicare e di interpretare la vita passata a partire da un punto di vista morale, umano, e spirituale più evoluto e credibile.

Il racconto è soggettivo e il narratore concepisce il suo racconto come una sorta di registrazione di una narrazione orale. Nella sintassi, infatti, l'ellissi, la giustapposizione e le frasi brevi e coordinate prevalgono. A volte i confini tra il

discorso del narratore e il discorso diretto degli altri personaggi sparisce, perciò, la narrazione prende il carattere di un flusso ininterrotto dove si confondono due registri di parola, quello della madre e quello di Filomena. Ad esempio: “Anche in questo caso la sua risposta garantiva ‘vai, vai, figlio mio, a Madonna t’accompagna.’ ‘No, Filomé, in bagno è meglio che ci vado da solo.’ ” (P. 23).

Quindi la presenza costante del narratore nel racconto e la visione soggettiva hanno come scopo quello di accentuare l’autenticità di ciò che si racconta . L’opera letteraria diventa prima di tutto una testimonianza veridica e diretta sulla vita del narratore e attraverso questa su certi aspetti dell’epoca. Il soggettivismo compiuto di questo procedimento tradisce nello stesso tempo una confessione tacita dell’autore: è impossibile dare un disegno oggettivo della realtà dominata dal discontinuo, e che ne può dare, al limite, solo un’immagine personale, limitata dalla visione soggettiva: “Non so molto di te, ma forse ti è davvero capitato questo pensiero e questo giorno” (p. 17); “[...]. Non perché io creda che a un errore debba seguire un castigo, no , non questo succede, l’errore che si commette a me pare che contenga in sé una penitenza, una diminuzione, però ad ogni sbaglio corrisponde una solitudine” (p. 90).

Il carattere orale del racconto sembra provare a stabilire un contatto quasi personale tra l’autore e il lettore, un contatto che a volte prende il carattere di una conversazione potenziale.

Nel testo letterario, la scelta della prospettiva narrativa gioca un ruolo organizzatore essenziale e determina in un certo senso la significazione del testo. Essa, perciò, genera una certa organizzazione del tempo, una certa integrazione dello spazio, certi modi di presentazione dei personaggi, ecc.

Per quanto riguarda la focalizzazione nel romanzo di Erri De Luca, che è un romanzo alla prima persona, perciò, è costruito rispetto al campo d’esperienza del soggetto parlante, essa oscilla tra la focalizzazione zero e la focalizzazione interna. Il testo che riproduce direttamente la voce del narratore-personaggio alterna tra la

focalizzazione indiretta, quando la narrazione è retrospettiva e la focalizzazione diretta quando la narrazione è simultanea.

Così, il narratore appare, a volte, onnisciente nel romanzo. In effetti, a sessant'anni, prendendo una fotografia che riprende la sua infanzia, riesce a ricordare quell'epoca con tutti i dettagli che riguardano la famiglia, l'ambiente, e la gente. Si permette di descrivere tutti i personaggi in modo particolareggiato e di dare tanti dettagli storici, al di là della memoria precisa con cui egli racconta eventi lontani nella storia. Ci dà, effettivamente, informazioni storiche che testimoniano della seconda guerra mondiale e delle sue conseguenze, soprattutto, quelle sociali sulla città di Napoli.

La focalizzazione interna diretta è usata dal narratore nella sequenza principale simultanea, oppure nel primo piano narrativo, quello in cui si rivolge direttamente alla madre al presente.

La focalizzazione indiretta, invece, è usata nella narrazione retrospettiva, in cui, il narratore richiama eventi passati nel secondo piano narrativo, al passato. La distanza, stabilita tra il soggetto dell'enunciazione attuale, l'io-anziano, e il soggetto dell'enunciato al passato, l'io-bambino, instaura, così, una focalizzazione indiretta, con cui, il narratore si rappresenta a posteriori.

CONCLUSIONE DELLA PRIMA PARTE

Il mondo nel romanzo è fondato complessivamente su degli esistenti che sono, in primo luogo, quelli vicini al narratore: il padre, la madre, la sorella, il nonno, la moglie, poi la domestica con la quale il narratore intrattiene un rapporto affettuoso. Quest'affetto è ancora più denso quando si tratta del suo amico Massimo, il suo modello, per chi nutrice grande ammirazione. In secondo luogo, sono presenti nel testo degli esistenti nei confronti di cui il narratore non manifesta nessun'affinità. Questi sono la folla, gli americani ed i responsabili.

Il romanzo è ambientato, peraltro, nel sud dell'Italia, a Napoli, una città affacciata sul mare e quindi sul mondo. Questa città è descritta attraverso soprattutto i suoi vicoli e le due case, in cui ha vissuto il narratore, e situate in due luoghi opposti della città: la prima, quella povera e amata dal narratore, si trova nella parte bassa. La seconda, quella ricca e odiata dal narratore, nella parte alta.

Inoltre, la struttura sequenziale del testo è organizzata in modo tale che, a fianco della sequenza narrativa globale su cui è appoggiata la trama principale del romanzo, ad ogni introduzione di un esistente vengano impiegati tre tipi di sequenze: una sequenza descrittiva, una sequenza narrativa e una sequenza argomentativa.

PARTE SECONDA
DIMENSIONE ENUNCIATIVA

In questa parte della tesi proveremo a descrivere il dispositivo enunciativo messo in opera dal testo oggetto del nostro studio. Prima di intraprendere questo lavoro, però, ricordiamo che riguardo al nostro caso, bisogna precisare in primo luogo che abbiamo a che fare con un'enunciazione differita, per di più, si tratta di un romanzo scritto alla prima persona, che abbiamo classificato come autobiografico.

È noto, peraltro, che l'enunciazione letteraria esclude il carattere immediato e simmetrico dell'interpretazione¹ e pone in relazione l'autore e il pubblico solo attraverso l'istituzione letteraria ed i suoi rituali. L'autore, essendo così cancellato, viene annullata ogni possibilità di risposta da parte del pubblico. In questo senso, il testo letterario appare come un "pseudo-enunciato" che comunica solo pervertendo le costrizioni dello scambio linguistico proprio della lingua orale. Maingueneau (2000: 10).

Questa specificità dell'enunciato letterario tocca in particolar modo la nozione di situazione d'enunciazione con le sue tre dimensioni: personale, spaziale e temporale. Pertanto, mentre un enunciato ordinario rinvia direttamente a dei contesti fisicamente percepibili, i testi letterari costruiscono le loro scene enunciative mediante un gioco di relazioni interne al testo stesso. Essi costituiscono, perciò, dei dispositivi ritualizzati dove sono distribuiti dei ruoli. Maingueneau (1998) sostiene che il contesto, in questo caso, viene assunto dal tipo di testo in questione. Tesi condivisa, peraltro, da François Rastier (2001).

Dato che si tratta nel nostro caso, più precisamente, di un romanzo autobiografico che rievoca un passato, ci sembra opportuno citare in questo contesto il concetto di M.E.Conte (1999) di "deixis am phantasma soggettiva", che indica lo spostamento del soggetto idealmente in un campo indicale (spazio,tempo) immaginato o ricordato che non è il suo campo indicale reale. Ciò gli consente di usare i deittici: "qui", "ora", "davanti" come nella deissi reale. Partendo da questi prerequisiti teorici, pensiamo che sia possibile studiare l'enunciazione in un testo scritto.

¹ Il lettore infatti non ha nessun contatto con l'autore.

In secondo luogo, dato che le teorie dell'enunciazione s'interessano maggiormente alle problematiche della voce e di conseguenza alla situazione narrativa a cui rimandano i pronomi personali interni al testo (cioè l'atto del narrare, i suoi protagonisti e le situazioni spazio-temporali che li coinvolgono), tenteremo di chiarire prima *i piani enunciativi*, poi *le istanze narrative* e la loro iscrizione nella dimensione spazio-temporale.

In *NON ORA NON QUI*, l'atto della narrazione è posteriore alla storia vissuta dal narratore nella sua gioventù. Ed è ripresa con l'occhio di una persona anziana, e quindi, con una valutazione critica. Pertanto, il narratore-personaggio *io*, anziano, funge da portavoce al narratore bambino che era balzubiente e al narratore giovane che era goffo. Egli monopolizza, perciò, la parola e impone la sua prospettiva. Il narratore bambino e quello giovane a vent'anni e a trenta anni sono, infatti, inflitti e costretti alla legge del silenzio. Un silenzio che non si può infrangere perché ricorda un periodo complicato e contorto provocato da una situazione dolorosa e drammatica, quella del sessantotto, perciò rimane impenetrabile. Lo chiarisce in pagina 40: "E quando uno prova a spiegare il silenzio, anche quello di un bambino, fa come chi mette in barattoli l'aria di città straniere visitate tanto tempo fa, imprigionando il vuoto."

Questo silenzio, uno dei temi basilari proposti dal testo, è ripreso con insistenza alla fine del romanzo con un tentativo di spiegazione della sua utilità in certi casi, e quindi della sua giustificazione:

«Perché le parole erano così rischiose, perché era meglio il ragazzo muto che scrutava una bocca fin dalla curva della strada per vederla incresparsi e sorridere? Ci sono persone alle quali non può arridere l'intenzione, solo il caso. Il silenzio conservava al nostro incontro il beneficio dell'avvenimento fortuito. Era la complicità richiesta. Chi la svela non lo fa più accadere.» (p. 89)

Di conseguenza, i due narratori bambino e giovane sono privi di parola di fronte alla madre. L'unica volta in cui il bambino parla lo fa in due casi: pronunciando una frase a fatica in pagina 36: "Arrancando sulla prima consonante riuscii infine a dire senza

voltarmi verso di te: 'Novvoglio parole' ", e facendo una domanda chiave per due volte di seguito riguardante il gioco in pagina 38:

«Mi assicuravo dei miei diritti chiedendo: è mio? Sì, lo era, ma non aveva il senso che intendevo io, perché era collegato alle solite necessità e veniva dopo il non fare chiasso, il non sporcarsi e negli orari stabiliti. Era un mio a povere dosi, un mio da bambini, mentre invece il giocattolo mi faceva desiderare un'immensa libertà in cui lo spazio per giocare e il tempo che avrei trascorso così, erano pure quelli miei, senza confini, È mio?, chiedevo. 'Sì, ma non lo rompere.'»

Nel resto del romanzo, infatti, l'io narratore bambino ha diritto solo a dei pensieri interiori:

In una prima occasione, per lamentarsi delle passeggiate di fine settimana, fatte a malavoglia per le strade della città della sua infanzia, che egli apparentemente odia perché è sempre gremita, perciò ingombrante. Questo fatto conferisce una nota di tristezza e di disgusto a quelle gite, le quali destano l'indifferenza e l'apatia del narratore: "Negli altri giorni era normale il peso della folla, le macchine a pochi centimetri dai piedi, dove l'ingombro che si è gli uni per gli altri costringeva a continui scansamenti. Sulle facce della domenica il sorriso si guastava di un rammarico in più: anche oggi, anche qui" (p. 10).

In una seconda occasione, per evocare un momento di sogno che consiste in un tipo di fantasia in cui esprime una sua situazione paragonata a quella del passero, che simboleggia la solitudine: "Pensavo: adesso sono un passero su un ramo e sta per piovere; poi ero una barca tirata in secco la sera; poi parlavamo tra noi bambini imitando la voce del vento tra i vicoli" (p. 42).

In una terza occasione, per interpretare e correggere il discorso della madre a proposito del vento o dell'aria specifica che proviene dal mare e che provocherà, in seguito, una svolta nella vita politica e sociale del paese. Infatti, egli trasforma la forma attiva del verbo, pronunciato dalla madre nella forma passiva, per sottolineare il fatto che in questa situazione loro accolgono quest'aria da pazienti che subiscono le

sue azioni: “A prendere aria dicevi tu, ed io trasformavo in mente: ad essere presi dall’aria” (p. 57).

In una quarta occasione, rispetto alla sua incapacità di reagire per cambiare le cose sbagliate, egli si confina in un sentimento di arrendevolezza e prova, in un certo senso, ad alleggerire la sua colpevolezza, o almeno a negare l’intenzionalità del gesto, attribuendo una responsabilità maggiore del male che affligge il mondo al suo creatore, a Dio. Ciò lo fa in due occasioni: : “Non l’ho fatto apposta: questo pensavo, a ripetizione, sotto la corrente dei tuoi racconti” (p. 59).

“Tu non mi chiedevi niente. Parlando fitto e amaro del mondo tornavi a casa con il tuo convoglio, la bambina che dormiva nel passeggino e il bambino accanto che ascoltava ripetendosi nella testa una nenia priva di senso: non l’ho fatto apposta” (p. 60).

Alla fine del romanzo, il narratore ribadisce la stessa affermazione di innocenza (o non responsabilità), sia quando parla del personaggio *i responsabili*, sia quando parla del personaggio *mia moglie*. Nel primo caso, però, la abbina a un’altra affermazione con cui nega definitivamente ogni responsabilità del male: “Non ho fatto niente. Non l’ho fatto apposta” (p. 83).

Il diritto di parola il narratore riesce a procurarselo di fronte alla madre solo raggiungendo l’età di trent’anni, durante una conversazione che riguarda la moglie in pagina 85: “Va bene anche così – ti rispondeva – il suo affetto è sincero”. Mentre con gli altri personaggi che sia Filomena, il padre o la moglie il narratore bambino e quello giovane sono dotati di questa facoltà di parlare nei dialoghi:

“Filomé, se telefonano per me chiamami, sono nel bagno” (p. 22).

“- Perché esiste l’attesa?” (p. 54)

“- Non l’ho fatto apposta – le disse” (p. 84).

Appare, quindi, chiaro il gioco del testo nell’opporre tra, da una parte i soggetti dell’enunciato: il narratore bambino e il narratore giovane, che veicolano un’immagine negativa; dall’altra il soggetto dell’enunciazione, il narratore anziano. Quest’ultimo è

portatore di un'immagine positiva per due ragioni, secondo noi: prima, per il fatto della sua età, che lo rende più credibile nel commentare la vita dei due primi e perfino da permettersi di enunciare delle massime. In secondo luogo, per essersi procurato alla fine del romanzo la figura di un martire che muore per un ideale.

Il narratore, che narra i fatti, assume, inoltre, il ruolo di protagonista nella storia raccontata e si rivolge a un narratario esplicito incarnato dal personaggio della madre. Queste due istanze appartengono all'universo romanzesco e servono come intermediari tra due entità: l'autore implicito e il lettore implicito. Mentre il primo programma e produce il testo, il secondo gli serve come filtro e agisce da co-produttore. Anche se queste due istanze rimangono delle entità astratte e senza voce notiamo tuttavia nel romanzo, soprattutto nella parte che va dalla pagina sette alla pagina quattordici, le tracce di questa cooperazione mediante la progettazione del narratario implicito come co-creatore, attraverso delle precisazioni e delle indicazioni del narratore che hanno come scopo quello di prevedere in anticipo i tipi di domande che possono essere suscitate e, di conseguenza, di garantire la comunicazione. Già nella prima pagina, il narratore parla della città dove abitava prima, inserendola sotto forma di una precisazione che egli aggiunge dopo una domanda con cui postula il lettore implicito: "Dove abitavamo prima? In un'altra città. Si sentiva parlare il dialetto anche lì, ma era buia in fondo a un precipizio di scalini guasti." In seguito sente il bisogno di precisare e di giustificare il significato con cui intende usare una parola:

«Ero balbuziente per fretta di concludere. In compenso sapevo trovare il punto di equilibrio degli oggetti. "In compenso": uso questo termine perché credo che le abilità abbiano un vincolo di reciprocità con le goffaggini. Riuscivo a tenere in bilico le cose per qualche durevole attimo: una forchetta restava diritta sulle punte come una ballerina quadrupe, una penna restava sul foglio a disegnare il punto. Perché poi il bilico delle cose dovesse ripagarmi del capitolombolo delle parole in bocca, a questo non saprei rispondere, pur restando fermo nella convinzione che le due caratteristiche erano messe in me a bilanciamento.» (p. 8)

Questo rapporto continua lungo il romanzo con altrettante domande che coinvolgono il lettore implicito e costituiscono in qualche modo il tramite fra i due. Così, in pagina

40 troviamo usato lo stesso procedimento: “Tutto questo passava per la mente di quel bambino che rompeva i giocattoli? Tutto questo e molto di più, ma non le parole per dirlo” oppure in pagina 50: “Anche lui in fondo al mare? Sì, anche lui.” E infine in pagina 89: “Perché le parole erano così rischiose, perché era meglio il ragazzo muto che scrutava una bocca fin dalla curva della strada per vederla incresparsi e sorridere?”

Queste costruzioni rappresentano le tracce di una preoccupazione. Quella di associare il lettore implicito all’atto del racconto. Una tecnica che si usa anche all’orale, da cantastorie per, spesso, agganciare e suscitare l’interesse e l’attenzione degli ascoltatori.

Nel romanzo, come già ricordato, è chiara la contrapposizione tra il narratore e il narratario rappresentato dal personaggio della madre, e che tratteremo nell’alternanza tra l’io e il tu che affronteremo nel quadro dello studio delle caratteristiche della situazione narrativa a cui rimandano i pronomi personali interni al testo.

1. PIANI D'ENUNCIAZIONE: ENUNCIAZIONE STORICA ED ENUNCIAZIONE DISCORSIVA

Racconto e *discorso*, dopo Benveniste (1966), sono considerati non degli insiemi di testi, ma dei concetti linguistici che permettono di analizzare degli enunciati. Questi, infatti, vengono spesso mescolati in uno stesso testo per produrre un'eterogeneità enunciativa, come avviene nei romanzi, che sono raramente omogenei e cancella difficilmente ogni marca di soggettività enunciativa. Pensiamo che nel nostro caso, invece di un'eterogeneità enunciativa, si tratti piuttosto di una ambivalenza o di opposizione tra i due piani, ragione per cui il *discorso* s'infiltra spesso nel *racconto* attraverso dei commenti. Nel nostro corpus, la narrazione si sviluppa principalmente su quattro tempi verbali: l'imperfetto, che domina tutto il testo con circa 240 occorrenze, seguito dal passato remoto con circa 125 occorrenze, poi dal presente con 89 occorrenze, e infine, dal passato prossimo con 39 occorrenze. Attraverso il passato remoto, il narratore evoca degli eventi e mediante l'imperfetto li sviluppa e li descrive, aggiungendo delle indicazioni o dei dettagli. Si instaura, così, una complementarità tra imperfetto e passato remoto. Quanto al presente e al passato prossimo, essi veicolano i suoi commenti e le sue riflessioni così come veicolano anche i discorsi diretti dei personaggi.

L'enunciazione discorsiva corrisponde al momento della fotografia, dove il narratore incontra sua madre, la descrive e la interpella. In questo caso usa il presente, il passato prossimo, e il futuro. Questo momento rappresenta anche un'opportunità per valutare un passato. Il narratore prende, così, a testimone sua madre per rievocare il passato e commentarlo, un passato rievocato grazie a una fotografia che riprende una strada di Napoli. A questo proposito, usa anche il passato remoto e l'imperfetto. Il narratore associa, così, i due piani, o prova a farlo, perché

non si è mai dissociato da quella vita d'infanzia e quelle idee che lo hanno accompagnato e che lo accompagneranno per sempre, come mostra il finale, quando si dà la morte nell'autobus, che simboleggia tutta quella filosofia e quei principi di vita a cui aderisce pienamente, per procurarsi la figura di un martire. Questa associazione è marcata soprattutto dai commenti al presente che accompagnano gli eventi al passato. I ricordi narrati al passato remoto e all'imperfetto sono, in realtà, rievocati per essere ricordati alla madre, legandoli al presente dell'enunciazione.

Il passato e il presente sono, così, ricollegati mediante la fotografia che permette al narratore di vedere quegli eventi con un altro sguardo, quello di un uomo anziano, saggio e capace di analizzare. Quest'analisi, prova a farla da persona neutra, distaccata e non coinvolta negli eventi in questione, onde l'immagine del vetro che li separa, un vetro attraverso cui guardava gli eventi anche quando era bambino.

Il presente d'enunciazione serve, perciò, come piedestallo referenziale all'atto discorsivo, dal momento che la sequenza principale su cui posa il romanzo è quella al presente, in cui avviene l'incontro tra il narratore e la madre, successivamente trasferito attraverso la fotografia nel mondo del passato. La storia subisce, così, l'intrusione del discorso che associa al passato remoto e all'imperfetto dei commenti al passato prossimo e al presente. Questi due tempi sono accompagnati ugualmente dagli avverbi: "ora", "adesso", "in questo momento" o da modalizzatori come: "forse", "secondo me", ecc, che contribuiscono all'espressione della soggettività. Inoltre la proiezione nel futuro collabora a rinforzare la dimensione polemica della contrapposizione tra l'io e il tu: "Aspetta mamma, non avere fretta anche da ferma in una fotografia. Ci tocca una strana condizione e questa voce mia che scorre e ci fa ritrovare, non sarà più" (p. 22).

"Te ne parlo perché non capiterà un'altra volta e non l'abbiamo fatto prima" (p. 26).

Questa polemica si serve anche delle formule al presente associate a un verbo modale: "Tutte le età in un giorno: dev'essere difficile essere guardati con tanto errore da un figlio e mai saperlo" (p. 15).

Sapendo che il presente di verità generica è spesso associato ai soggetti: "si", "chi",

“tu”, “uno”, tipici delle massime, la polemica viene consolidata meglio mettendo la dimostrazione sotto l’autorità anonima di un “si” generico:

«Essere al mondo, per quello che ho potuto capire, è quando ti è affidata una persona e tu ne sei responsabile e allo stesso tempo tu sei affidato a quella persona ed essa è responsabile per te. Sette anni non furono pochi. Anche se fossero stati la metà o la metà ancora, non sarebbe stato poco. Non ci si può lamentare della brevità, non è giusto, ma della lunghezza sì. Ho avuto imbarazzo a vivere ancora.» (p. 87)

Oppure, a volte, di un “chi” indefinito: “Ci sono persone alle quali non può arridere l’intenzione, solo il caso. Il silenzio conservava al nostro incontro il beneficio dell’avvenimento fortuito. Era la complicità richiesta. Chi la svela non lo fa più accadere” (p. 89).

Bisogna, però, precisare che oltre al presente e al passato prossimo dell’enunciazione del narratore anziano, ci sono dei presenti e dei passati prossimi usati nei dialoghi con Filomena, la madre, il padre e la moglie che sono localizzati sul momento dell’enunciazione con ognuno di questi personaggi. Si tratta quindi, di un cambiamento del modo di localizzazione e di un distacco rispetto all’io attuale del narratore, anche quando questi riproduce i suoi propri enunciati ricorrendo all’autocitazione.

L’alternanza dei due registri, storico e discorsivo, avviene anche ogni volta che delle parole sono riportate al discorso diretto: l’enunciazione narrativa s’interrompe allora per lasciare posto all’enunciazione immediata di un personaggio:

“Una volta chiamasti per lasciarli un messaggio. “Pronto, Filomé, sono la signora.” E lei subito: “La signora non c’è,” e riattaccò” (p. 25).

Il narratore marca anche dei tempi d’arresto per esplicitare o giustificare il suo proprio punto di vista. Possiamo citare in proposito due esempi che riguardano sia il suo discorso su Filomena: “Te ne parlo perché non capiterà un’altra volta e non l’abbiamo fatto prima” (p. 26), sia il suo discorso su Massimo: “Credi, mai fu invidia, non ho invidiato nessuno, nemmeno nella piccola destrezza di poter parlare sotto voce a una ragazza senza balbettare. Non sarei tuo figlio se mi ingannassi su questo” (p. 29).

Oppure per anticipare le eventuali critiche del lettore implicito mediante una prolessi

argomentativa per rendere più persuasiva la propria interpretazione dei fatti:

«Parole grosse per dire che ci sono delle reclusioni minori in cui uno finisce per passare molto tempo prima di affrancarsene. Perché è proprio un improvviso atto di volontà che ne decide la fine e uno si chiede perché non ha smesso prima. Per parte mia rispondo che la volontà è più imperscrutabile del destino e uno la esercita in momenti così bruschi e buffi per rassegnarsi a quella manifestazione di sé come dei capricci.» (P. 77)

Così, in un'enunciazione riflessiva ovvero autoreferenziale basata sulla rievocazione dell'esperienza personale come chiave di accesso alla storia passata e sull'uso di un finto dialogo come strumento d'indagine interiore, distinguiamo due livelli d'enunciazione: un primo livello, al passato, che racchiude il passato remoto e l'imperfetto, centrato sul fatto fittizio o sulla storia, e un secondo livello, al passato prossimo e al presente, dedicato ai commenti e all'emissione delle verità generali. Infatti, attraverso le espressioni al presente come ad esempio: "In compenso: uso questo termine perché credo..." dalla pagina sette alla pagina quattordici, rivolte al lettore implicito e attraverso le espressioni rivolte alla madre nel resto del romanzo, come: "Aspetta mamma, non avere fretta anche da ferma in una fotografia" il narratore tenta di iscrivere i due interlocutori nel campo del discorso attuale per costruire una contemporaneità finta. Inoltre, con il presente gnomico o di verità generale, il narratore aspira a dare una dimensione e un valore onnitemporale alle sue affermazioni. Quanto alla supremazia del tempo dell'imperfetto, dato che da alcuni studiosi esso è classificato insieme come tempo del racconto e tempo del discorso, pensiamo che serva a collegare un passato caro e nostalgico del narratore, ad un suo presente e futuro, per sottolineare la sua continuità nel tempo.

1.1. Il discorso riportato

Nel romanzo autobiografico, l'insieme degli enunciati si ricollega a un'istanza chiaramente identificata, che ne costituisce nello stesso tempo la fonte e il garante: è

il punto di vista del narratore che è espresso. Nel testo da noi studiato il narratore è onnisciente ma, a volte, in casi minori, cede la parola ai personaggi. Perciò domina in primo ordine l'autocitazione. Ma sono anche riportati i discorsi dei personaggi attraverso sia i discorsi diretti, sia i discorsi indiretti. Nel caso dell'autocitazione, si tratta del narratore bambino che gli è consentito di esprimersi due volte per dire, con una voce che affanna a emettere parole quando si tratta della madre, perché è dispotica, ma che lo fa abbastanza bene quando si tratta del dialogo con gli altri personaggi: così con la madre pronuncia con difficoltà: "Ferma il tuo gesto con la buffa frase che ti sorprese tra il ridicolo e il rimprovero. Arrancando sulla prima consonante riuscii infine a dire senza voltarmi verso di te: Novvoglio parole" (p. 36); ma non è il caso quando si tratta del suo dialogo con Filomena: "Filomé, se telefonano per me chiamami, sono nel bagno" (p. 22), con il padre: "- Perché esiste l'attesa?" (p. 54) o con la moglie: "Non l'ho fatto apposta" (P. 83). N.B: l'hai già detto in maniera estesa.

Sono riportati, come abbiamo detto i discorsi diretti e indiretti di tutti i personaggi tranne quello della sorella, che è priva di parola. Il narratore cita così le parole della madre in un discorso diretto: "Parole tue: Quando prego non sono più madre, figlia, moglie. Sono io, separata da tutto, come fossi sola da sempre[...]Figlio, così sono felice" (p. 61); e attraverso un discorso indiretto in questo esempio: "Nelle vostre chiacchiere ogni tanto tornava il ricordo della nave e tu raccontavi del suo capitano che dal dolore si lasciò morire in mare procurandosi un naufragio con la sua barca a vela" (p. 50); riporta anche le parole del padre in modo diretto: "Poi aggiunse ancora: Quello a cui tieni, quello che ti capiterà, non verrà con un'attesa" (p. 55) O in modo indiretto: "Il tramonto finì con le parole di papà che mi diceva che un giorno anche noi saremmo andati in America con l'Andrea Doria" (p. 49); fa la stessa cosa riguardo Filomena riportando le sue parole mediante un discorso diretto: "Allora rideva a piccoli scoppi e aumentava la dose: O Signore t'adda fa diventà ricco comm'o mare" (P. 23). Ma lo fa solo una volta con il discorso indiretto: "Una volta mi chiamò in cucina e balbettando disperata mi disse a bassa voce che le erano stati rubati i soldi in casa" (p. 25). Adopera ugualmente la stessa strategia con la moglie, prima tramite

il discorso diretto: “Mi hai amato sempre” (p. 83), dopo con il discorso indiretto: “Le credetti quando mi disse che poteva stancarsi di me, ma voleva sposarmi lo stesso” (p. 84).

Tuttavia, i discorsi riportati sono pochi, quasi una specie di rare incursioni che non rompono il ritmo di un discorso globale, pronunciato dal narratore anziano. Queste voci, peraltro, riportate spesso col discorso diretto per trasmettere una parvenza di realtà, servono, infatti, a sostenere e a giustificare l'atto enunciativo del narratore anziano. Nel caso della madre, infatti, il discorso diretto è usato in una specie di duello tra la madre e il narratore per giustificare il ragionamento di quest'ultimo e le sue idee. I discorsi riportati, inoltre, conferiscono al testo una relativa eterogeneità discorsiva e stilistica, anche se la produzione del testo dipende globalmente da un atto di parola racchiudente che domina tutti gli altri.

1.2. Indici spazio-temporali

1.2.1. Indici spaziali

La localizzazione spaziale in De Luca varia da quella assoluta, a quella relativa all'enunciatore, fino a quella cotestuale.

Riguardo al primo caso ci limitiamo a citarne tre esempi che rivelano rispettivamente tre ambienti chiave al narratore. Il primo è quello della scoperta del profumo del gelo e dell'allegria che contiene nella regione del Trentino Alto Adige dove avviene lo scoppio di un movimento politico e sociale: “L'ho riscoperta un mattino d'inverno quando mi trovai, molti anni in più, nella piazza delle corriere a Brunico nel Tirolo del sud” (p. 12).

Il secondo è quello in cui ha conosciuto Massimo, un luogo che gli procura non

solo gioia, ma anche ansia. Si tratta di uno spazio collegato a un mare che veicola l'immagine di una distesa infinità, perciò, fonte di insicurezza, incertezza e imprevedibilità, che suscitano un sentimento di diffidenza.

“Andavamo d'estate a nuotare insieme nella baia del castello Aragonese a Ischia. Batteavamo un crawl cadenzato instancabile. Io nella sua scia vedevo i piedi spingere colpi forti e uguali, come i colpi del cuore” (p. 29).

In terzo posto, quello in cui è nato e ha trascorso la sua infanzia. Si tratta della città di Napoli che egli descrive minuziosamente con dettagli che riguardano non solo delle informazioni storiche che conferiscono alla sua descrizione una specie di cronaca in cui sono registrati fatti, come è il caso del nostro esempio, ma addirittura delle insegne dei negozi o cartelli pubblicitari.

“La poliomielite aveva lasciato a sedere per la vita un popolo di bambini a Napoli, negli anni precedenti” (p. 76).

Per quanto riguarda la localizzazione relativa all'enunciatore, essa è adoperata quando il narratore si rivolge alla madre. Gli indici spaziali s'interpretano, infatti, rispetto alla posizione del corpo dell'enunciatore. Essi, per altro denotano il momento dell'incontro tra i due e quindi il momento dell'enunciazione:

“L'immagine nella fotografia che ho davanti lascia leggere delle insegne, la pubblicità enigmistica di una bibita assicura: se bevi NERI NE Ribevi. Un vecchio autobus sta ad una fermata” (p. 14).

“Stai per attraversare la strada. Ti ostacola un autobus che è fermo al marciapiede di fronte. Quanti anni hai in questo inverno? Forse la metà dei miei di adesso, sei nei trenta” (p. 16).

“Guardi avanti a te un punto dell'autobus che ti si è parato di fronte” (p. 18).

La localizzazione relativa all'enunciato è usata quando si trattava di rievocare il passato. Essa è chiamata anche localizzazione cotestuale perché la localizzazione si appoggia su un elemento del contesto linguistico. Nel nostro caso, per esempio, l'espressione “casa seguente” è localizzata rispetto all'espressione “casa del vicolo”:

“Nella casa del vicolo mangiavamo sul marmo del banco di cucina, seduti su sedie di paglia come quelle di chiesa[...] Alla tavola della casa seguente c'erano tovaglie, sedie imbottite e si parlava, si stava anche zitti in modo diverso: si raccontavano cose di scuola nostra e il clima” (p. 19).

“In certi momenti si zittiva di colpo, portava gli occhi da un'altra parte, lasciava cadere le braccia dai fianchi” (p. 21).

1.2.2. Indici temporali

Erri De Luca mescola tra la localizzazione temporale relativa all'enunciato e la localizzazione temporale relativa all'enunciazione. Ma siccome il romanzo è un tipo di dialogo finto che racconta solo attraverso la coscienza di un narratore-personaggio che organizza tutto a partire del suo presente, la localizzazione deittica domina il testo.

Come si sa, i deittici temporali prendono per origine il momento dove l'enunciatore parla e che corrisponde al presente. Nel nostro caso, questo presente linguistico coincide col momento della narrazione in cui il narratore prende una fotografia che raffigura sua madre e rammenta il periodo della sua infanzia. Quindi questi accompagnano i tempi del presente e indicano il momento in cui il narratore si rivolge alla madre: “Quanti anni hai in questo inverno? Forse la metà dei miei di adesso, sei nei trenta” (p. 16).

Essi sono, inoltre, divisi in avverbi: adesso, ora, oggi, ancora oggi, ecc; e in dimostrativi con valore temporale: quest'ora, quest'inverno, questo giorno., ecc. Sono illustrati in questi esempi:

“Ci sono occhi in certi quadri che seguono lo spettatore ovunque esso si sposti. È così per me adesso: tu guardi e io ho l'impressione di essere guardato” (p. 18);

“Oggi ripenso anche ai sacrifici che facevate per consentirci quelle spese, anche se non parlavate di problemi di soldi” (p. 38);

“Ora nella fotografia che ci ferma io potrei scendere a questa fermata. Ti verrei incontro attraversando la strada. Potremmo ancora avere un seguito” (p. 51);

“Stai per attraversare la strada. Ti ostacola un autobus che è fermo al marciapiede di fronte. Quanti anni hai in questo inverno? Forse la metà dei miei di adesso, sei nei trenta” (p. 16);

“Non so molto di te, ma forse ti è davvero capitato questo pensiero e questo giorno” (p. 17);

“Mi visitano gli stessi freddi in quest’ora di autobus e di noi messi nella fotografia” (p. 82).

Quanto alla localizzazione temporale relativa all’enunciato, essa è adoperata mediante avverbi o espressioni avverbiali e dimostrativi temporali. Citiamo a modo di esempio: molti anni in più: “Solo da bambino l’ho saputo e ora mi pare quasi di inventare una notizia anziché ricordarla. L’ho riscoperta un mattino d’inverno quando mi trovai, molti anni in più, nella piazza delle corriere a Brunico nel Tirolo del sud” (p. 11); a quel tempo: “A quel tempo la balzubie scioglieva piano i suoi nodi dentro la mia bocca” (p. 63); a quell’epoca: “Alle medie la situazione cambiò, ma a quell’epoca tutto era sottosopra nella nostra vita. Eravamo usciti dalle ristrettezze e io non mi abituavo a quelle novità, né a casa né a scuola” (p. 66); al tempo della casa nuova: “Ci andavamo a comprare i dolci e a far spese al mercato coperto, al tempo della casa nuova.” (p. 10), ecc.

Tuttavia, in linea generale, gli indici spazio-temporali del testo sono organizzati in modo tale da denotare un’opposizione tra il momento d’enunciazione del narratore anziano al presente e il momento della sua storia al passato. Un’opposizione che riprenderemo in modo approfondito in un altro capitolo del lavoro.

1.3. I tempi verbali e il loro valore aspettuale

Mentre un tempo verbale segnala se un'azione accade nel passato, nel presente, o nel futuro, l'aspetto segnala la durata coperta dall'azione o la dimensione temporale attribuita dal parlante all'azione espressa dal verbo, indipendentemente dal tempo assoluto in cui è collocato. Si parla, perciò, dell'azione perfettiva o risultativa, nel caso del passato prossimo; dell'azione puntuale o momentanea, nel caso dell'aoristo; e dell'azione imperfettiva o durativa, nel caso dell'imperfetto. L'aspetto percettivo o stativo indica, così, lo stato conseguente a un'azione precedente; l'aspetto momentaneo vede l'azione concentrata in un punto; e l'aspetto durativo, che accomuna l'imperfetto e il presente, indica l'azione considerata e presentata nel suo sviluppo.

1.3.1. Il presente

Il presente d'enunciazione o discorsivo è il tempo base dell'enunciazione discorsiva, perché rinvia al momento dell'enunciazione. In altre parole, è il tempo attuale al momento della parola o della scrittura. Nel nostro caso c'è un'alternanza, principalmente, tra questo presente, che racconta il mondo della fotografia con il passato prossimo, e l'imperfetto che insieme al passato remoto raccontano i ricordi nel passato.

Inoltre abbiamo notato l'uso di diversi tipi di presenti che elenchiamo qua: In primo luogo, il testo si serve del presente simultaneo. Si tratta del momento in cui il narratore anziano narra o racconta, e quindi è il tempo rispetto a cui sono organizzati gli eventi: "Da qualche tempo rimasto di sera e frugo tra i vecchi negativi di mio padre. Ho fatto ristampare tutti i fotogrammi. Su uno di questi mi sono fermato" (p.

10).

In secondo luogo, si serve del presente atemporale. Si tratta del tempo che riguarda la sequenza principale del romanzo e che corrisponde al momento della narrazione del narratore anziano, simbolo di saggezza. Egli, perciò, si permette di dare delle affermazioni implicanti una presa di posizione soggettiva di carattere ideologico e culturale. Egli, infatti, enuncia delle massime o regole della vita. ciò lo troviamo lungo tutto il romanzo.

«Se uno si muove sempre, impone un verso, una direzione al tempo. Ma se uno si ferma, si impunta come un asino in mezzo al sentiero, lasciandosi prendere da una distrazione, allora anche il tempo si ferma e non è più la soma che sagoma la schiena. Se non lo trasporti si versa, si spande intorno come la macchia d'inchiostro.» (p. 44)

In terzo luogo, viene adoperato un presente drammatico. Consiste in un'improvvisa e momentanea inserzione del presente in un contesto che enuncia una catena di eventi verificatasi nel passato e interviene come rottura nel passato remoto. Lo troviamo dalla pagina 7 fino alla pagina 14:

«Finché ebbe luce negli occhi, mio padre fece fotografie. Un intero scaffale si riempì di immagini nostre riprese nelle circostanze speciali come nelle comuni. Durò dieci anni, non di più, la raccolta: gli anni del primo benessere e della caduta della sua vista. Resta così documentata fino al dettaglio una sola età, forse l'unica che sono riuscito a dimenticare. Gli album, gli archivi non mi sorreggono la memoria, invece la sostituiscono. Fu quello un tempo di spiazamenti, tra i miei nove e i diciannove, quando avvennero traslochi in migliori quartieri e la povertà finì d'improvviso insieme con l'infanzia.» (p. 7)

Abbiamo, in questo caso, un'irruzione del discorso nella storia, cioè un ancoraggio attuale nello spazio di realtà del locutore e del lettore.

In quarto luogo, abbiamo a che fare con un presente descrittivo. Si tratta di un presente usato al posto dell'imperfetto nel racconto. Oltre ad avere un certo effetto sul lettore, acquista una sorta di atemporalità e apre una parentesi nella cronologia del racconto: "A Brunico sentii l'aroma fragrante del gelo, l'allegria che può contenere

e che non conoscevo. Seppi che può anche profumare il freddo. Dai cammini il fumo saliva dritto e snello come un incenso acceso con perizia” (p. 12);

“E quando provavi pace a vederlo finalmente dormire non potevi sapere lo sgomento di entrare nella corrente dei suoi sogni. Forse addestrano al mondo. Certo il tuo era un bambino poco adatto a farsi intendere e forse poco disposto. Una fioritura di reticenze preparava la sua identità” (p. 15).

1.3.2. Il passato prossimo o perfetto

Il passato prossimo conserva sempre un rapporto compiuto del presente e presenta gli eventi come aventi ancora un impatto sul momento della scrittura, conservando così un rapporto con la situazione d’enunciazione. Esso è descritto da F. Frashedi (1985) come un presente anteriore, capace di ricondurre ad un’esperienza conclusa, mentre

H. Weinrich (1978) lo considera come un tempo retrospettivo del mondo commentato che serve a commentare il passato in quanto legato direttamente all’esperienza del commentatore.

Nel nostro caso, il passato prossimo accompagna il presente o alterna con esso quando si tratta di rivolgersi direttamente al personaggio della madre:

“Non so molto di te, ma forse ti è davvero capitato questo pensiero e questo giorno” (p. 17); “Sono stato una persona in questo mondo non solo per i primi dieci anni della vita, ma anche nei sette del matrimonio” (p. 87); “Non ti è stato permesso riconoscere tuo figlio anziano, hai visto solo un uomo che da un vetro ti guardava” (p. 90).

Il passato prossimo rappresenta, pertanto, un tratto d’unione tra il passato rievocato e la personalità del narratore anziano. Esso gli permette di rivisitare il passato e di rilevare gli elementi che hanno avuto delle ripercussioni sulla sua vita e in cui continua a credere. Il narratore anziano si serve, così, del passato prossimo per

focalizzare certi fatti che l'hanno toccato o per confermare e ribadire il suo attaccamento a certi valori e ideali:

«Tengo a mente una disperazione sotto un'ingiustizia, gli occhi di chi la subisce, la ammette. Filomena in una casa di estranei, nella cucina nostra lustrata da lei in un primo pomeriggio, senza pregare parlava a un ragazzino quasi muto. Non ho visto al mondo replica di tale fiducia verso di me. In quel punto dovetti sapere per la prima volta che il male è irreparabile e non c'è modo di risanare un torto qualunque cosa si faccia dopo. Non c'è rimedio al di fuori di non commetterli è opera la più ardua e segreta in mezzo al mondo.» (p. 26)

“Gli eventi che hanno saputo contenersi in questo spazio sono gli unici che mi abbiano lasciato un'esperienza” (p. 46).

1.3.3. L'imperfetto

Secondo H. Weinrich (1978), l'imperfetto è il tempo della descrizione e dello sfondo all'interno del racconto. Accanto a questa caratteristica, notiamo il suo uso con i valori aspettuali di durata e di abitudine.

Attraverso l'imperfetto, il romanzo ci fa entrare nella dimensione del tempo rammentato, perciò è chiara, a questo proposito, la sua prospettiva di rievocare gli eventi attraverso una fotografia dominando tutto il panorama. Quando penetra all'interno di quest'ultima egli occupa un posto all'interno dentro l'autobus di fronte a un finestrino, mentre durante la sua infanzia si sistema dietro alla finestra della cucina che si affaccia sul vicolo, luogo dei fatti ricordati. Quindi il narratore si offre il privilegio di dominare tutto e di guardare una seconda volta i fatti con gli occhi di un anziano:

«Senza nessuna occasione apparente ferveva nei poveri un'urgenza. Non altro potevo vedere, se non l'applicarsi di un consiglio misterioso e raccolto da tutti: abbiate fretta. Sui marciapiedi non si cedeva il passo, non si toglieva il berretto, non si sfuggiva il poliziotto. I poveri avevano smesso le buone maniere della pazienza e della paura, vestivano meglio. Nel mio vicolo le donne erano strilli. Non le capivo quando la collera saliva dalle

viscere su per la gola agli occhi".» (p. 11)

L'imperfetto domina tutto il romanzo. Il narratore, infatti, descrive soprattutto dei comportamenti e li giudica. Li analizza come se fossero lunghi, durativi. questo tempo esprime lo stato d'animo del narratore che viveva nella pesantezza del tempo che non passava. Il narratore sentiva il tempo lungo e infinito perché non era contento ma frustrato e tutto ciò che gli accadeva non gli piaceva ma lo rendeva triste:

«Tu opponevi al gran chiasso del vicolo il silenzio difficile della nostra casa. Di tanto in tanto, coperto dal rumore di fuori, facevo anch'io un po' di chiasso per un gioco di squadre di calcio costituite da bottoni, per una palla di gomma che schizzava sulla parete, per un bisticcio con la sorella piccola. Allora tu intervenivi a voce brusca per farmi smettere. Smettevo ma qualche volta mi mortificavo e andavo a mettermi davanti al vetro della finestra della cucina. Non vedevo il vicolo ma rimanevo ad ascoltarlo. Distinguevo le voci, le provenienze. Tutti ci buttavano dentro i loro rumori, chiamate, lamenti, suoni di mestieri: facevano il coro che nemmeno il vento portava via".» (p. 36)

Dall'altra parte, questa noia proviene anche dalle abitudini a cui è costretta tutta la famiglia, e che consistono nelle passeggiate per le vie di Napoli ogni domenica. Notiamo, infatti, anche l'uso dell'imperfetto abituale:

«Riprende un tratto di strada che frequentavamo la domenica: la Torretta. Riconosco le vetrine del bar Fontana prima che sostituissero la vecchia insegna. Ci andavamo a comprare i dolci e a far spese al mercato coperto, al tempo della casa nuova. La sorellina partecipava volentieri, allegra o imbronciata ma sempre eccitata della uscita in comune. A me la città di domenica dava ansia. Negli altri giorni era normale il peso della folla, le macchine a pochi centimetri dai piedi dove l'ingombro che si è gli uni per gli altri costringeva a continui scansamenti. Sulle facce della domenica il sorriso si guastava di un rammarico in più: anche oggi, anche qui. Il giorno di festa portava i più bruschi cambi di umore, anche tra noi». (p. 10)

Inoltre, l'imperfetto viene usato anche, e in modo massiccio, nella descrizione. È dato che le sequenze descrittive sono dominanti nel testo, di conseguenza domina anche questo tempo, denominato per altro: imperfetto descrittivo e che elabora dei ritratti dei personaggi citati dal narratore:

«Veniva da un'isola ma era contadina. Sapeva che la terra, come il mare, erano ricchi e, come i ricchi, avari. Guardavo un poco la televisione la sera e improvvisamente scoppiava a ridere a sproposito. Anche in un passaggio patetico o drammatico di un film. A niente valevano le spiegazioni e le rimostranze: guardava lo spettacolo per divertirsi, vedeva la scena a suo modo. La concitazione, nei gesti come nei sentimenti, le parve ridicola sempre. Era bassa, forte, di guance rosse e lisce e orecchie lunghe. All'inizio della nostra convivenza mangiava per appetito il burro a morsi. Metteva a stracuocere pentole di verdura scartata dalla tavola e dopo averle fatte raffreddare ne beveva l'acqua a garganella.» (p. 23)

« Alto, chiaro di capelli, si muoveva senza un'ombra di esibizione. Aveva un sorriso largo, ingenuo che ogni tanto saltava su un riso veloce. Provavo ammirazione per le sue forme, ma di più per la modestia con cui le portava. Era una rarità perché a quell'età un ragazzo cercava nel suo repertorio ogni risorsa per emergere.» (p. 29)

D'altro canto, l'imperfetto è usato per sviluppare e dettagliare delle idee o dei pensieri introdotti con delle frasi brevi al passato remoto. Così serve anche come tempo di secondo piano. Per questo fatto, abbiamo l'impressione che il tempo scivoli velocemente con il passato remoto, mentre ristagna e rallenta con l'imperfetto:

«Crescemmo con gusti simili e pochi frasi. Non ci piacevano le bombole e chi scendeva sulle secche col fucile. Non ci piacevano i coetanei che aspettavano sera sui muretti a darsi arie di maneggiare i primi soldi elargiti. Non ci piaceva il guappo e la ragazza vistosa. Avevamo fiato da prestare all'apnea e scendevamo sul fondo che diventava cupo come il cielo, muto.» (p. 31)

È da notare, inoltre, la mescolanza dei quattro tempi verbali maggiori nel testo: passato remoto, passato prossimo, imperfetto, presente:

« [...] La sua voce governava il mio respiro e lo fermava appena alzava anche di poco il tono. Quella voce era molto del mondo che avevo. Imparai a udirla anche dietro i muri. Da qualche tempo rimesto di sera e frugo tra i vecchi negativi di mio padre. Ho fatto ristampare tutti i fotogrammi. Su uno di questi mi sono fermato. Non capisco chi lo abbia potuto scattare. Riprende un tratto di strada che frequentavamo la domenica...» (p. 9)

Come abbiamo visto, con l'imperfetto il narratore introduce degli elementi nuovi: delle informazioni sull'ambiente e dei commenti esplicativi. È manifestata la visione del narratore anziano che filtra e analizza i fatti avvicinati come un passato vissuto

durante l'infanzia.

Così, questo tempo traduce il coinvolgimento del narratore anziano il cui manifesta chiaramente il suo punto di vista e una coscienza che esprime la sua emozione. A questo proposito F. Frasnèdi (1985: 108) afferma: "In quanto segnala la partecipazione allo spessore del tempo e dello spazio, l'imperfetto è tempo della memoria, ossia della coscienza che riconsidera il vissuto".

D'altronde, l'immagine della fotografia rappresenta il mezzo con cui il narratore anziano esaudisce un suo sogno, quello di un ritorno nel passato per poter correggere un suo percorso di vita. Supponiamo di poter collegare la dominazione dell'imperfetto nel testo, in parte, a questa visione onirica. a questo proposito si trova confermata l'ipotesi di Marthe Robert (1977: 77): "Le véritable temps du rêve est l'imparfait de l'indicatif "

1.3.4. Il passato remoto o l'aoristo

Il passato remoto è descritto come tempo della narrazione, da H. Weinrich, e come la marca di riconoscibilità della narrativa classica che scandisce la durata del tempo, da F.Frasnèdi. Mentre K. Hamburger (citata da Weinrich) pensa che il passato remoto nella narrazione non designa il tempo, ma segnala semplicemente la situazione narrativa. Quanto a R.Barthes (citato sempre da Weinrich), egli pensa che il passato remoto non esprime un tempo ma riconduce ad una realtà o ad un punto.

Il romanzo usa il passato remoto a ogni nuovo argomento per, spesso, iniziare un ragionamento o per ricordare un fatto. Esso, d'altronde, dà velocità al racconto. È usato soprattutto per evocare degli avvenimenti che vengono sviluppati attraverso l'imperfetto: "A noi bambini, per ordine di apparizione prima io poi mia sorella, fu impartita una educazione che a me parve sempre adatta alla scarsità di mezzi e di

spazio: si parlava a bassa voce, si stava in tavola composti, cercando di non sporcare i pochi panni buoni. Ci si muoveva con disciplina nel piccolo alloggio” (p. 8).

Esso, infatti, denota sempre azioni brevi che corrispondono a delle fasi o a delle tappe dello svolgimento della storia narrata. A modo di esempio, citiamo questi passaggi:

«Come tutti desideravo un cane, impossibile da ottenere nel nostro poco spazio. Mi affezionai a una palla gialla dai molti colori sbiaditi e al suo buon odore di gomma. Quand'ero solo nella stanza la palla mi saltava addosso per la gioia e giocava a non farsi acchiappare. D'improvviso mia madre gridava di smetterla e la palla finiva sotto il letto per la paura. La sua voce governava il mio respiro e lo fermava appena alzava anche di poco il tono. Quella voce era molto del mondo che avevo. Imparai a udirla anche dietro i muri. (P. 10)
Partì Filomena una volta al mattino presto; come faceva quando andava a raggiungere il suo paese sull'isola, quei quindici giorni all'anno. Portava un sacco con il pane secco grande quanto lei sistemato sulla testa, e due borse una per braccio. A piedi scendeva la collina e percorreva il lungomare fino al porto. Portava panni nostri smessi per suo fratello invalido di mente e cibo, più che poteva reggerne. Si licenziò perché non ce la faceva più a sostenere il lavoro in casa.» (p. 26)

“Una volta, per esasperazione verso il mio difetto, mi accusasti di balbettare ad arte. Nel silenzio stralunato che mi colse, sentii un onore segreto...” (p. 20).

Così, i fatti rappresentati dal passato remoto sono visti dall'esterno, nella loro globalità e distaccati uno dall'altro: una specie di registrazione di episodi e di momenti. Sono ricordati soprattutto degli eventi o delle situazioni vissute localizzate. Spesso dall'avverbio temporale “una volta”.

1.4. Indici personali

Bisogna segnalare all'inizio che la scelta degli indici personali dipende ogni volta dal locutore menzionato. È il caso, nel nostro testo di: *io, tu, noi*.

1.4.1. Io

l'io rappresenta il narratore-personaggio ed è presente lungo il romanzo siccome si tratta di un romanzo alla prima persona.

Nella sequenza principale del romanzo *l'io* si rivolge a un *tu* che rappresenta la madre. nelle sequenze secondarie i *tu* a cui *l'io* –narratore si rivolge rappresentano consecutivamente Filomena, il padre, e la moglie.

L'io, inoltre, rappresenta il narratore bambino e il narratore anziano. Quest'ultimo che si accaparra la parola perché si è instaurato come portavoce lascia parlare in alcune occasioni, attraverso espressioni del discorso diretto, il narratore bambino e il narratore adulto. Così egli parla quando si rivolge a Filomena: “Filomé, se telefonano per me chiamami, sono nel bagno [...] No, Filomé, in bagno è meglio che ci vado da solo” (p. 22). Il narratore bambino parla anche quando si rivolge alla madre: “Arrancando sulla prima consonante riuscii infine a dire senza voltarmi verso di te: Novvoglio parole” (p. 36); oppure: “ Mi assicuravo dei miei diritti chiedendo: è mio? ” (p. 38)

Il narratore bambino parla anche quando si rivolge al padre ma usando il discorso indiretto: “Continuai a chiedere a papà, quando tornava con i capelli tagliati, se era curato sempre dallo stesso barbiere a domicilio” (p. 43).

Il narratore parla questa volta quando ha vent'anni: “Quasi tra me e me risposi Non ho fatto niente. Mi sforzai di muovere le gambe gelate, la voce ripeté: Può andare. Entrava con passo marziale un altro candidato.

Non ho fatto niente.

Non l'ho fatto apposta” (p. 83).

Il narratore parla infine all'età di trent'anni in una situazione di dialogo con la moglie: “Era già malata, io le stavo accanto e senza far caso alle parole risposi il mio non l'ho fatto apposta. Perciò sorrise” o con la madre quando discutono di sua

moglie: “Va bene anche così – ti rispondeva – il suo affetto è sincero” (p. 83).

1.4.2. Tu

la prima espressione che il narratore usa per rivolgersi alla sua interlocutrice in modo diretto è l'appellativo “mamma”: “Perlustro con gli occhi i visi dei passanti, tra essi vedo il tuo , mamma” (p. 15)

In seguito, egli usa ciò che Benveniste chiama le persone invece di pronomi: “Guardo la tua faccia: tu guardi. Strano che in strada tu posi lo sguardo su qualcosa. Stai fissando l'autobus. Sei già scesa dal marciapiede, ma tieni i piedi uniti, non stai cercando di attraversare. Sembra che ti sia fermata di colpo. Non ci sono vetture in arrivo” (p. 17).

Inoltre il tu è usato in modo reciproco con la madre, il padre e la moglie:

«Perché la sposi se non ti ama?, mi chiedesti. Mi assicurava proprio il debole entusiasmo di quel matrimonio, la bassa temperatura della sua decisione. Ho temuto il bilico sul quale poggiano i forti sentimenti, gli occhi di febbre che vestono la persona amata, poi la spogliano. Va bene anche così – ti rispondeva – il suo affetto è sincero. È una donna delusa e tu sei un ripiego per lei, dicevi.» (p. 84)

Così anche col padre:

“- Se mamma non viene, tu l'aspetti?

- Certo.

- Se manca la luce aspettiamo che torni?

- Non riesco a seguirti, ma non fa niente. Sì aspettiamo che torni” (P. 54);

Perfino con la moglie:

“Mi hai amato sempre, mi disse una volta [...] - Posso pestarti anche l'altro” (p. 84).

Ma *tu* è usato anche in senso generico o impersonale: “Essere al mondo, per quello che ho potuto capire, è quando ti è affidata una persona e tu ne sei responsabile e

allo stesso tempo tu sei affidato a quella persona ed essa è responsabile per te. Sette anni non furono pochi. Anche se fossero stati la metà o la metà ancora, non sarebbe stato poco. (p. 87)

Notiamo anche questa alternanza tra *io* e *tu*, su cui si fonda il romanzo e che stabilisce un rapporto di contrapposizione tra il narratore e il personaggio della madre che rappresenta la sua anima o la sua parte spirituale e immortale o la sensibilità morale che influenza le sue scelte e il suo agire. Così, egli la interpella per confrontarla e giudicarla:

«Siamo fermi nella fotografia , ma tu sai quello che sta per accadere perché tu hai proseguito oltre. Io invece so chi tu sei, ma non il seguito che conosci. Io so il tuo nome, tu sai il mio destino. È questa una strana condizione. Ci fu un tempo opposto in cui tu mettevi al mondo una creatura dandole un nome, ma ignorando quello che le sarebbe accaduto. Ora sei al vetro attraverso il quale vedi il seguito, ma non sai più di chi esso sia.» (p. 44)

«Tu non mi chiedevi niente. Parlando fitto e amaro del mondo tornavi a casa con il tuo convoglio, la bambina che dormiva nel passeggino e il bambino accanto che ascoltava ripetendosi nella testa una nenia priva di senso: non l'ho fatto apposta. Forse perché non mi hai chiesto niente né domandato di iniziare a porre rimedio alle miserie: forse solo per questo io non sono dovuto diventare una risposta, eco e spreco di un padre troppo lontano. (p. 60)

1.4.3. Noi

Prima, il narratore usa *noi* nel senso di tutta la famiglia: “Dove abitavamo prima? In un'altra città. Si sentiva parlare il dialetto anche lì, ma era buia in fondo a un precipizio di scalini guasti. Non parlavamo il napoletano” (p. 7).

Poi *noi* è usato accompagnato da una specificazione che lo limita a (io + sorella) : “A noi bambini, per ordine di apparizione prima io poi mia sorella, fu impartita una educazione che a me parve sempre adatta alla scarsezza di mezzi e di spazio” (p. 8); è usato anche per (io + madre + sorella): “Riconosco le vetrine del bar Fontana prima

che sostituissero la vecchia insegna. Ci andavamo a comprare i dolci e a far spese al mercato coperto, al tempo della casa nuova” (p. 10); A volte corrisponde alla categoria dei ragazzi (io + i coetanei): “Non erano anni per ragazzi quelli che stavano accadendo a noi. Allora non lo sapevo e l’adolescenza era una delle stazioni della pazienza, aspettando di consistere in future completezze” (p. 13); A volte si restringe a (io + madre): “Stavamo sott’acqua un attimo e poi rispuntavamo insieme nel sogno” (p. 15); A volte a (io+Massimo): “Andavamo d’estate a nuotare insieme nella baia del castello Aragonese a Ischia. Battevo un crawl cadenzato instacabile” (p. 29); A volte a (io + mare): “Siamo sporchi ambedue, vecchi, feriti. Ci tocchiamo in silenzio le stanchezze” (p. 35); A volte a (io + compagni di scuola): “Sembravamo dei minimi preti a mezza tonaca. Eravamo magri, con dei bastoncini dentro le gambe” (p. 65); A volte a (io + i bambini delle nuove case): “Su un quadrato di giardinetto scendevano i bambini di quelle case, tra essi anche io, a guardare. Vedevamo il guantone del baseball, la palla di cuoio che qualcuno di noi riusciva a toccare quando finiva per sbaglio dalla nostra parte; stupivamo delle loro destrezze. Noi avevamo il calcio e tiravamo a una porta che era l’ingresso di un garage” (p. 73).

Riguardo a *noi*, pensiamo che il testo cerchi sempre di associare un’altra persona per veicolare l’idea del gruppo e della collettività. Anche quando rievoca il suo passato, lo fa in contrapposizione con un altro personaggio, e quindi associando la madre. Perciò ci chiediamo se quest’uso non riveli l’idea del coinvolgimento dell’altro o della responsabilità condivisa.

1.4.4. Voi

voi è usato per riferirsi ai soli genitori in tutto il testo: “Oggi ripenso anche ai sacrifici che facevate per consentirvi quelle spese, anche se non parlavate di problemi di soldi. Più tardi, e molto, capii i vostri conti striminziti che spremevate per

ricavare di che imbastire un Natale” (p. 38).

Il narratore adopera anche la forma impersonale nel suo testo. Ne usa, infatti, diverse forme: *uno, chi, si*:

“D’improvviso uno riconosce di aspettare da tempo quella interrogazione, forse anche banale ma che in lui risuona come un annuncio, e sa che proverà a rispondere ad essa con tutta la vita” (p. 60);

“Non c’è quello del caffè. È profumo segreto, protetto: chi lo fa non lo disperde, tappa la scatola, mette il cappuccio al becco della caffettiera, chiude la finestra della cucina. Chi lo fa se lo respira tutto, al riparo, prima ancora di berlo” (p. 18);

“Sui marciapiedi non si cedeva il passo, non si toglieva il berretto, non si sfuggiva il poliziotto” (p. 11).

Riguardo a *si* notiamo che viene usato sia nel narrare eventi:

“Un vecchio autobus sta ad una fermata. Avevano gli scappamenti che fumavano nero a ogni partenza e appestavano la gente in attesa. Non c’erano passaggi pedonali, si traversava ovunque” (p. 14); Sia nelle riflessioni o commenti del narratore:

“Si dice che le mamme non abbiano età” (p. 15); “Si osserva il piede offeso dello zoppo, l’occhio bianco dell’orbo, il moncherino dell’arto amputato” (p. 25); O ancora come sinonimo di noi: “Subito dopo non si vide più niente perché le onde presero a rigirare sui fianchi il vaporetto e tutti passarono prima della meraviglia allo stordimento per il suono della sirena e poi alla paura per il forte rollio che ci inclinava a destra e a sinistra. Infine vedemmo la poppa vasta come una piazza aprire una via bianca” (p. 48).

Sono da rilevare, infine, tante alternanze tra le diverse istanze, soprattutto tra il *noi* e il *si* impersonale per rilevare un movimento abituale e meccanico o criticato e respinto dal narratore che manifesta il suo distacco: “A noi bambini, per ordine di apparizione prima io poi mia sorella, fu impartita una educazione che a me parve sempre adatta alla scarsità di mezzi e di spazio: si parlava a bassa voce, si stava in tavola composti, cercando di non sporcare i pochi panni buoni. Ci si muoveva con disciplina nel piccolo alloggio” (p. 8); Oppure per notare la differenza tra due mondi,

uno amato, rappresentato dalla casa del vicolo, cioè simbolo della classe dei lavoratori e dei poveri; e l'altro odiato rappresentato dalla nuova casa, quella del benessere della classe ricca:

«Nella casa del vicolo mangiavamo sul marmo del banco di cucina, seduti su sedie di paglia come quelle di chiesa. Le cose andavano toccate piano, accompagnate per non farle urtare. Lo spazio era poco, ogni gesto faceva rumore. Alla tavola della casa seguente c'erano tovaglie, sedie imbottite e si parlava, si stava anche zitti in modo diverso: si raccontavano cose di scuola nostra e il clima si incupiva perché portavamo voti insufficienti, anche studiando.» (p. 19)

Possiamo notare anche questo passaggio da *noi* a due forme impersonali, prima a *uno* poi a *si*, in cui racconta la sua delusione:

«Sorrideremo dei nostri vizi. Quali? Quelli di darci per scontati, come se dovessimo esserci sempre come il suono delle campane, come se dovessimo morire insieme ed essere nati insieme, sempre: vizio venuto perché un piccolo spago di giorni si sgomitava e ci faceva ritrovare. Povera abitudine: raro che uno si accorgesse che l'altro era cambiato dalla sera prima. Raro che ci si accorgesse che il suo umore metteva una pausa diversa tra il giorno già pronto e il buongiorno scambiato, che un sogno aveva sforzato gli zigomi, che un'ombra mai avuta cadeva dalla lampada sulla guancia. Sorrideremo del vizio che ci fa vedere uguali e capiremo i fitti nostri mutamenti e stupiremo che siano stati così numerosi. Capiremo, questo ci accadrà per una volta.» (p. 52)

È da rilevare anche questo passaggio in cui il narratore passa da *noi* a diverse forme impersonali: *due persone*, *uno*, *tu*, *chi*, poi torna a *noi* di nuovo:

«Mi tengo vicino al vetro, c'è trambusto, ma tu e io siamo fermi. Vengono il tempo e l'occasione, vengono quando due persone si fermano: allora si incontrano. Se uno si muove sempre, impone un verso, una direzione al tempo. Ma se uno si ferma, si impunta come un asino in mezzo al sentiero, lasciandosi prendere da una distrazione, allora anche il tempo si ferma e non è più la soma che sagoma la schiena. Se non lo trasporti si versa, si spande intorno come la macchia d'inchiostro che il mio pennino faceva da solo, dritto in equilibrio sulla carta assorbente, per poi cadere vuoto. Chi si ferma si incontra, anche una mamma giovane e un figlio anziano. Il tempo fa come le nuvole e i fondi del caffè: cambia le pose, mescola le forme. Siamo fermi nella fotografia, ma tu sai quello che sta per accadere perché tu hai proseguito oltre.» (p. 44)

Notiamo anche questo passaggio da una forma di indefinito *ciascuno* a un

impersonale *uno*:

“Molto del destino di ciascuno dipende da una domanda, una richiesta che un giorno qualcuno, una persona cara o uno sconosciuto, rivolge: d’improvviso uno riconosce di aspettare da tempo quella interrogazione, forse anche banale ma che in lui risuona come un annuncio, e sa che proverà a rispondere ad essa con tutta la vita” (p. 60); Oppure da *si* a *chi*: “Ci si può muovere agilmente oppure esitare come davanti a una folla compatta. Peggio per chi restava a guardare, tenendosi stretto il suo piccolo sé stesso. Così non c’è stata una ragazza da aspettare negli anni di scuola” (p. 81).

Pensiamo che il passaggio alla forma impersonale usato dal narratore per trasmettere delle massime soppone che il destinatario appartenga allo stesso mondo o abbia la stessa ideologia o rivela un patrimonio culturale condiviso con l’interlocutore e presuppone una conoscenza preliminare del corpus stereotipato (vecchio autobus, pubblicità della bevanda, navi americana, francese, italiana, non ho amato la religione, gli americani, ecc) dal destinatario.

2. LA CONTRAPPOSIZIONE

Notiamo che il dispositivo enunciativo è fondato su un principio di contrapposizione e di opposizione, di contrasto e di avversione. Ciò è ben evidenziato al livello, innanzitutto, dei pronomi personali, tra *io* e *tu*, il bambino e la madre; poi al livello della dimensione spaziale, tra la casa del vicolo e la nuova casa; e alla fine, al livello della dimensione temporale, tra il periodo dell'infanzia e quello della vecchiaia.

2.1. La contrapposizione tra il narratore e la madre o tra io e tu

In generale il romanzo è costruito su un rapporto di contrapposizione tra l'*io* che rappresenta il figlio, la persona muta, passiva, che ascolta e non reagisce e il *tu*, che rappresenta la madre, fonte di un sapere, che ha gli occhi aperti sul mondo e su quello che gli succede. Lei, pertanto, assume il ruolo di mediatrice e glielo racconta. Lei per altro, è imponente e domina la vita del bambino, infatti la prima immagine menzionata è quella di oppressione e di autoritarismo: "D'improvviso mia madre gridava di smetterla e la palla finiva sotto il letto per la paura. La sua voce governava il mio respiro e lo fermava appena alzava anche di poco il tono. Quella voce era molto del mondo che avevo. Imparai a udirla anche dietro i muri" (p. 9). Lei è sempre presente nella sua vita, tranne durante il sonno:

"Non io morivo nel buio ogni sera, ma tu" (p. 15); ma la descrive anche come immortale come se fosse un'anima che resta eterna e non muore con la morte dell'essere umano. Lo accompagna, lo educa, gli mostra il mondo. Escono insieme nella città, gli racconta le cose del mondo che vanno male, si rammarica, inoltre di

questo male che caratterizza il mondo dietro i muri della loro casa dentro cui protegge i suoi figli. Li salvaguarda dall'ambiente della strada e della città che il bambino osserva, peraltro, dietro una finestra della casa. Lui è timido e ritroso, perciò non sa esprimersi : “Certo il tuo era un bambino poco adatto a farsi intendere e forse poco disposto. Una fioritura di reticenze preparava la sua identità” (p. 15).

Inoltre, il suo mondo è limitato a quello della casa mentre quello esterno lo scopre mediante sia i racconti di sua madre, a cui resta indifferente, perciò, si limita solo ad ascoltarla: “Tu mi mandavi e io viaggiavo a raccogliere addosso quello che i tuoi occhi avevano visto. Il male non andava perduto se qualcuno lo teneva a mente, se qualcuno lo teneva a pelle. Non mi commuovevo, restavo fermo, chiuso nel sogno fisico dove seguivo le tue parole e le eseguivo” (p. 28); sia attraverso la finestra della casa, da cui vede e osserva il male del vicolo dove i bambini gridano, piangono, e protestano. In effetti, lui non partecipa con loro a questa protesta e rimane zitto nella casa in cui la madre oppone il silenzio.

Il rapporto tra i due o la loro convivenza si limita a un periodo concentrato tra due eventi: quello della nascita e quello della separazione o della partenza che l'autobus raffigura. Questo lasso di tempo è caratterizzato anche dai rimproveri che rendono la vita del figlio impossibile, a cominciare dai voti di scuola e il suo difetto di balbuzie: “Il rimprovero si versava su tutto il resto, levava l'appetito [...] una volta, per esasperazione verso il mio difetto, mi accusasti di balbettare ad arte” (p. 20).

I rimproveri della madre sono rivolti anche a Filomena, la persona da lui stimata e per cui dimostra umiltà e rispetto al contrario della madre che impone una differenza di statuto sociale: “Una volta chiamasti per lasciarli un messaggio. Pronto, Filomé, sono la signora [...] Ogni tanto di fronte a lei mi intimidivo” (p. 25).

Così, *l'io* rievoca la storia di Filomena alla madre per ricordarla come una persona tanta amata che figura fra quelle che hanno subito le ingiustizie e il male del mondo. Il male che sente raccontare da lei o che osserva dalla finestra è quello che la gente faceva e subiva, quello delle violenze e del dolore che caratterizzano la strada,

mentre in casa si rispetta la regola del silenzio opposta dalla madre di fronte al gran chiasso del vicolo.

La madre si comporta duramente con il figlio e lo priva di ogni iniziativa, ma da anziano riesce ad affrontarla prendendo una decisione per affermarsi: “Mi guardi con il cruccio severo dove resta quel tuo eterno rimprovero rivolto a noi bambini: non ora, non qui. Non posso obbedirti, non faccio più in tempo. Sta per capitare proprio ora e in questo posto” (p. 43). Il rapporto tra di loro denota un disaccordo e una tensione continui, ma sono accettati come delle regole della vita, perciò, quando lo accusa a torto, lui non replica e non si difende, rimanendo silenzioso e passivo. La colpa cade sempre su di lui anche quando è innocente.

Un oggetto di disaccordo tra di loro è il trasloco dalla casa del vicolo alla nuova casa voluto da lei perché ha vissuto da bambina nel benessere, un livello di vita che ha voluto riprendere dopo il periodo difficile del dopo guerra che li ha spinti a vivere in una casa povera, in un vicolo popolare molto cari a lui: “Il bambino metteva tutto insieme ed era vita sua la povertà e la lotta segreta per non cederle” (p. 69).

La discordia, e quindi il rimprovero comprende anche il suo comportamento: lei si irrita dell'incertezza dei passi del figlio in seguito ai cambiamenti degli eventi, oppure con le ragazze e la sua scelta sbagliata della moglie, un'altra situazione, oggetto della contrapposizione e di dissenso. Il narratore, però, ne assume la sua scelta e evoca quel matrimonio di sette anni come un periodo tanto felice quanto quello dell'infanzia:

«Sono stato una persona in questo mondo non solo per i primi dieci anni della vita, ma anche nei sette del matrimonio. Essere al mondo, per quello che ho potuto capire, è quando ti è affidata una persona e tu ne sei responsabile e allo stesso tempo tu sei affidato a quella persona ed essa è responsabile per te. Sette anni non furono pochi. Anche se fossero stati la metà o la metà ancora, non sarebbe stato poco. Non ci si può lamentare della brevità, non è giusto, ma della lunghezza sì. Ho avuto imbarazzo a vivere ancora.»(p. 87)

Così, attraverso il rapporto tra l'io e il tu che il narratore anziano riassume con queste frasi: “Che io non ti faccia torto: non c'era altro passato che quello. Ti toccò un

figlio non adatto ai doveri che avevi in serbo per lui, un bambino confuso che non accumulava pezzi di identità nel gioco del fraintendimento con te” (p. 81), il narratore bambino indossa il carattere di una persona passiva e indecisa, vile e debole rispetto a una madre invadente che decide di tutto e si accaparra addirittura del pensiero e della parola. Essa impone perciò il silenzio e l’assoggettamento. Si tratta evidentemente di una contrapposizione tra un dominante e un dominato, tra l’autorità e il dispotismo da una parte e la sottomissione e l’asservimento dall’altra. È un’immagine creata di sé che il narratore usa per confrontarsi e giustificare una presa di posizione, che è quella di mettersi nell’autobus e morirci dentro. Egli sposa il movimento contro la passività nell’affrontare l’ingiustizia e il male nel mondo incarnato dagli americani, di cui il narratore ironizza dicendo che sono stranieri anche da loro, denunciando così il capitalismo.

Notiamo alla fine che la contrapposizione io/tu sembra conoscere due tappe: la prima è legata all’io bambino muto e passivo contro una madre dominante che monopolizza la parola, la seconda inverte il primo ordine e diventa l’io anziano il monopolizzatore della parola di fronte a una madre muta.

Questa nostra ipotesi della contrapposizione *io/tu* è confortata dalle grammatiche tradizionali che osservano che il pronome personale soggetto si esprime soltanto quando si vuole contrapporre il soggetto ad altri, o in alcuni casi in cui lo richiede la forza del discorso. Fornaciari (1974: 54) sostiene che le forme soggettive dei pronomi personali si omettono per lo più davanti al verbo, ove però la chiarezza o la forza del discorso non le richiedano. Si adoperano quindi necessariamente quando si vuol richiamare l’attenzione di una persona, a cui rivolgiamo il discorso in forma non imperativa; quando la persona di un tempo del verbo è uguale ad un’altra, onde potrebbe venirne equivoco; e quando, questo sembra essere il nostro caso, il soggetto deve distinguersi da altre persone o contrapporsi loro, in qualche modo.

2.2. La contrapposizione tra lo spazio dell'autobus e lo spazio della città o tra qui, questo posto e lì, quella casa

Nella seconda contrapposizione, in realtà, il narratore evidenzia una doppia opposizione, ovvero, un'opposizione primaria tra lo spazio dell'autobus e lo spazio della città, che contiene, a sua volta, un'opposizione secondaria tra due spazi, che sono la casa del vicolo e la nuova casa. Dallo spazio della casa del vicolo, possiamo rilevare, per altro un'opposizione tra l'interno della casa e il vicolo. Nel primo è imposto il silenzio e nel secondo è scattata la protesta.

L'opposizione primaria indica un contrasto tra, da una parte, lo spazio dell'autobus che simboleggia il movimento, l'azione e l'attività e dall'altra, la città che simboleggia la staticità o l'inerte immobilità. In effetti, di fronte a una città che egli definisce in questi termini: "Una cosa vedevo accadere nella città, non era solo il disagio di una piccola persona confusa dal non essere più bambino. La conoscevo dal vicolo per una città immobile, messa a strati, stipata" (p. 11), il narratore preferisce l'autobus, una vita in movimento, in mutamento e in divenire. Si tratta di un impegno a condurre una vita attiva ed energica. Questa scelta, però, segna una rottura con un'abitudine e un comportamento: "Non posso obbedirti, non faccio più in tempo. Sta per capitare proprio ora e in questo posto" (p. 43). Questa rottura sembra essere frutto di una profonda riflessione che sboccia con una convinzione forte da cui deriva una decisione coraggiosa: "Non ora, non qui Avevi ragione, molte delle cose che mi sono accadute furono errori di tempo e di luogo, cose da dire: non ora, non qui. Però a questo vetro d'autobus mi accorgo di essere in un'ora e in un posto a me riservato da tempo" (p. 44). La decisione non è individuale, ma condivisa da tante altre persone che difendono la stessa visione e gli stessi ideali: "L'autobus è gremito, le porte ancora aperte. Forse posso uscire" (p. 91).

Questa vita movimentata e impegnativa è diversa da quella in cui viveva a cui accenna a volte con l'avverbio lì: "Dove abitavamo prima? In un'altra città. Si sentiva parlare il dialetto anche lì, ma era buia in fondo a un precipizio di scalini guasti" (p. 7).

A volte mediante dei dimostrativi che, come nel caso dell'avverbio lì, indicano uno spazio lontano dal soggetto dell'enunciazione: "Le mani erano gonfie, la dissenteria infestava il poco spazio comune; da quelle mie parti si usava dire: puzzare di freddo" (p. 12);

"Allora di scatto sarai andata alla finestra della cucina affacciata sul vicolo, per non averla intorno quella casa, e avrai trovato le solite lenzuola del bucato del piano di sopra che levavano l'aria e portavano l'aspro odore di lisciva che pizzicava in gola" (p. 17);

"Quella casa del benessere aveva la sala da pranzo lontana dalla cucina e bisognava che facesse la spola avanti e indietro con il carrello per armare e disarmare la mensa" (p. 21).

L'opposizione secondaria contenuta nella prima avviene tra due spazi della città. Il primo si trova nella parte bassa del centro della città, in un quartiere popolare che riflette una certa condizione di vita e una certa classe sociale: quella della povertà e del proletariato. Il narratore le accomuna nel suo testo attraverso la descrizione della casa del vicolo. Il secondo si trova nella parte alta della città, in periferia, lontano dalla folla. Esso riflette una condizione di vita e una classe sociale opposte alle prime: la ricchezza e la borghesia.

La casa del vicolo che costituisce l'epoca in cui era balzubiente si trova nella parte bassa del centro città e vicina al mare. serve come abitazione ai genitori dopo il fallimento generato dalle conseguenze della seconda guerra mondiale. Questa casa si trova in condizioni disastrose: è piccola, buia, si mangia nella cucina in cui l'acqua filtra dal soffitto, le sedie sono di paglia, gli scalini guasti, ecc.

La città è descritta come morta, immobile e stagnata. Però in quel momento e in quel luogo nasce, dopo, un movimento, un appello a cui aderiscono i poveri che

hanno smesso di attendere e di pazientare. Le strade della città che di solito sono calme diventano di più in più gremite di gente che urla dopo che abbia cominciato a muoversi e a correre in seguito a un appello che il narratore lascia indeterminato: “Ma aveva preso a correre a fior di pelle un’incitazione nuova, un richiamo a sbrigarsi. Senza nessuna occasione apparente ferveva nei poveri un’urgenza. Non altro potevo vedere, se non l’applicarsi di un consiglio misterioso e raccolto da tutti: abbiate fretta” (p. 11); narrando quei avvenimenti, il narratore manifesta la sua opposizione alla violenza: “Ma i gridi della collera non li potevo capire” (p. 11). Questa prima fase dell’infanzia del narratore trascorsa nella casa del vicolo corrisponde anche all’epoca in cui i suoi coetanei a scoprire la libertà. Anche scendere per strada a gridare e a chiedere qualcosa. Ma vengono repressi spietatamente. Chi dice rivolta dice violenza, sofferenza:

«Fuori, nel vicolo, il chiasso avvolgeva la gente, la vita là fuori era farsi sentire, dare un colpo più forte, mandare una voce più alta. I bambini piangevano pianti a tutta gola. I loro gridi non contenevano stizze, capricci, rimproveri, ma solo il male che provavano. I bambini che ho sentito piangere da bambino, al di là del muro, per strada, avevano pianti di ferite, di colpi presi al volo, appena passavano vicino.» (p. 35)

Il narratore, infatti, descrive la ferocia e la crudeltà di quella oppressione con molta emozione e empatia. Disegna un’immagine terribile che rivela un comportamento incivile e inumano. A quelle manifestazioni partecipavano i lavoratori e i bambini insieme, uniti e solidari: “Distinguevo le voci, le provenienze. Tutti ci buttavano dentro i loro rumori, chiamate, lamenti, suoni di mestieri: facevano il coro che nemmeno il vento portava via” (p. 36).

La casa nuova, invece, corrisponde a una seconda fase della vita del narratore. Una fase in cui il narratore perde la sua balbuzie e il padre perde, in controparte la sua vista. Si tratta di una villa spaziosa, più illuminata e aerata rispetto alla casa del vicolo. Essa per altro si trova nella parte alta della città su una collina, nella periferia, lontano dalla folla, con una bella veduta. In questa casa arriva Filomena per lavorare come domestica. Ma il narratore, abituato alla prima casa non si adatta alla nuova situazione.

I tempi nuovi sono incomprensibili per lui nonostante le nuove condizioni economiche. Egli, infatti, descrive il mondo dei ricchi come un mondo estraneo che egli non supporta. Il quartiere dove si trova la seconda casa è nuovo, ci abitano anche gli americani che sono descritti come presuntuosi con i loro bambini che giocano tra di loro da parte, isolati dagli italiani: “Erano di un’altra terra dove le qualità che mi stupivano erano di sicuro elargite alla condizione di non farle toccare da nessuno straniero” (p. 74). In questo periodo la madre cessa di raccontare il mondo e il male che veicola. Mentre a lui viene la calma. Così tutti cambiano e vanno in fretta tranne lui che va più piano.

Comunque, le due case in cui ha vissuto, il narratore le contrappone e le carica di due connotazioni. La prima, la casa del vicolo che si trova in un quartiere popolare, simbolo della povertà, della classe operaia, ma anche di un movimento, la descrive come quella amata, che contiene i suoi sogni. La seconda, che si trova in un quartiere ricco, simbolo della borghesia, coincide con la caduta della vista del padre e la sparizione della sua baluzie. Serve anche come luogo di abitazione agli americani. La descrive come quella odiata: “Ero solo un bambino allora, fuori c’era un vicolo mai stanco di voci, strilli, fumo di carbonella e dentro c’era una famiglia ostinata che si opponeva alle ristrettezze e pretendeva molto da sé, dai figli, molto studio, molta intelligenza, molta ubbidienza. Il bambino metteva tutto insieme ed era vita sua la povertà e la lotta segreta per non cederle, il grembiolino che si sporcava di gesso e i geloni, la febbre e le carezze. E dopo non fu più così” (p. 69).

Egli, in seguito evoca il periodo della casa nuova che coincide con una nuova avventura, una nuova fase della sua vita che non lo fa cambiare e non lo impedisce di rimaner fedele alle stesse idee a allo stesso ideale in un tempo di crisi e di confusione:

«Però a cambiare non ero stato io ma tutti, pure tu, ed io non ero adatto ad essere bravo in quel mondo improvviso che era scoppiato dopo i miei dieci anni. Io ero sempre uguale, non riuscivo a dimostrarlo, ma ero proprio identico. Ancora adesso distinguo poche differenze tra quel bambino e me. Ero rimasto fermo al solo posto conosciuto. Tutti erano andati avanti e altrove, tutti

andavano più in fretta. Con le scarpe speciali andavano piano, sbandavo un poco e confondevo le persone che mi incrociavano, perché non capivano da che parte io stavo per scansarmi.» (p. 78)

2.3. La contrapposizione tra il tempo del narratore bambino e il tempo del narratore anziano o tra allora e ora, adesso

La terza contrapposizione è rilevata al livello della dimensione temporale tra il tempo del presente incarnato dal narratore anziano e il tempo del passato incarnato dal narratore bambino.

Il narratore bambino racchiude tutte le caratteristiche negative: da una parte è balbuziente perciò non sa esprimersi, dall'altra è distratto e sempre immerso nei suoi pensieri. L'unica sua qualità, che per altro oppone ai suoi difetti è il senso dell'equilibrio o la moderazione: "Ero balbuziente per fretta di concludere. In compenso sapevo trovare il punto di equilibrio degli oggetti" (p. 8). Insieme a questa debolezza fisica lui soffre anche di una debolezza caratteriale: è passivo e si lascia dominare dalla madre. Non si comporta come i suoi coetanei dai quali è molto diverso: mentre loro cominciano a costruire la loro personalità cercando la loro autonomia e la loro libertà al di fuori della casa, lui, essendo ritroso e timido, si attaccava alla madre che condiziona il suo modo di vivere. È distaccato anche dal suo passato che il padre gli inculca con insistenza e in continuazione.

Quindi il narratore da bambino era un personaggio alienato, dislocato da tutto: dal suo ambiente sociale dalla storia, dalle sue radici e dal mondo. Questo personaggio negativo rappresenta, però, il passato perché, da anziano, il narratore conquista la sua autonomia e la sua libertà e di conseguenza la parola e la possibilità di esprimersi e di dire quello che il bambino che era non ha avuto la capacità di dire.

Il narratore anziano crea, infatti, un'opportunità e un momento d'incontro sincero e privo d'ipocrisia con la madre. Ciò lo accerta l'immagine dello sguardo reciproco negli

occhi che la civiltà occidentale qualifica come segno di sincerità:

«Guardo la tua faccia: tu guardi. Strano che in strada tu posi lo sguardo su qualcosa. Stai fissando l'autobus[...]tu guardi avanti a te un punto dell'autobus che ti si è parato di fronte[...]Tu stai fissando qualcuno e non pensi alla strada. Ci sono occhi in certi quadri che seguono lo spettatore ovunque esso si sposti. È così per me adesso: tu guardi e io ho l'impressione di essere guardato.» (p. 17)

Così, questa sottomissione in cui vive l'io bambino non ci sarà più con l'io anziano che rievoca, attraverso una fotografia, sua madre faccia a faccia, insieme a quel periodo e a quelli fatti per annunciare un suo cambiamento di rotta:

«Non posso obbedirti, non faccio più in tempo. Sta per capitare proprio ora e in questo posto. 'Non ora, non qui.' Avevi ragione, molte delle cose che mi sono accadute furono errori di tempo e di luogo, cose da dire: non ora, non qui. Però a questo vetro d'autobus mi accorgo di essere in un'ora e in un posto a me riservato da tempo.» (p. 43)

Egli assume questa presa di posizione nell'autobus, quando decide, in quanto anziano, di rievocare quell'epoca, Perciò, mentre da bambino si presenta come un bambino passivo che subisce il mondo e il suo destino, da anziano sceglie di ribellarsi, di essere attivo, di mettersi nell'autobus e di appartenere al mondo che muove, che reagisce e che prova di modificare la propria sorte.

Egli ritrova e rievoca la madre che rappresenterebbe la sua anima, fonte della sua coscienza, per fare una scelta responsabile, da anziano, con tutto ciò che questa figura simboleggia. Non fa, infatti, una scelta fortuita ma profondamente pensata.

Il narratore anziano, stanco di attendere e di vivere da spettatore, decide di approfittarne dell'opportunità che si presenta a lui attraverso il vento che proviene dal mare, a cui, per altro la madre resiste, per provare a riparare le ingiustizie del mondo:

«Dopo la passeggiata in Villa ti veniva un po' di malumore nel tornare a casa. Lasciavamo indietro l'aria del lungomare che soffiava e faceva il giro del golfo. Prendeva alle spalle, spingeva a farci correre, tu le resistevi tenendoci per mano ed era bello starsene al vento[...] Respiravamo dagli occhi, prima di tutto da lì entrava l'aria e poi si faceva spazio nella gola chiusa, nei polmoni spaventati che ad aprirsi tossivano. Il mare con cielo a pio di acqua mandava

un vento che era di aria, ma si comportava come le onde saltando sugli alberi come fossero rocce, li scuoteva, li puliva e le facce nostre sfregate dalla sua corrente diventavano fresche, rosse e gli occhi luccicavano, Tu ci conducevi a quella festa.» (p. 56)

Quel mondo ingiusto anche se rattristi insieme il narratore e la madre, quest'ultima si limita solo a raccontarlo, mentre lui si stanca di assumere in continuazione il ruolo di osservatore e di spettatore di quello che succede perché ne sente una parte di responsabilità: "Allora, non so più come fu, io capii che non ero testimone di tutto quel male e del mondo, ma responsabile" (p. 58). Anche se un rimedio a questo senso di colpa può consistere nell'attribuire questa responsabilità al creatore di questo mondo: "Non l'ho fatto apposta: questo pensavo, a ripetizione, sotto la corrente dei tuoi racconti. Era formula buona per assolvere un bambino, ma buona anche per incatenare un Dio ai mali del mondo. Non l'ho fatto apposta: intendevo il mondo, non ricordando più di averlo suscitato" (p. 59).

Il momento e il luogo dell'autobus rappresentano una svolta nella vita del narratore anziano perché arrivano per darle senso:

«Molto del destino di ciascuno dipende da una domanda, una richiesta che un giorno qualcuno, una persona cara o uno sconosciuto, rivolge: d'improvviso uno riconosce di aspettare da tempo quella interrogazione, forse anche banale ma che in lui risuona come un annuncio, e sa che proverà a rispondere ad essa con tutta la vita.» (p. 60)

Egli, infatti, condanna la mentalità passiva del bambino che si sottrae alle proprie responsabilità di fronte all'ingiustizia e al male del mondo rassegnandosi ad accettare quella situazione: "Tu non mi chiedevi niente. Parlando fitto e amaro del mondo tornavi a casa con il tuo convoglio, la bambina che dormiva nel passeggino e il bambino accanto che ascoltava ripetendosi nella testa una nenia priva di senso: non l'ho fatto apposta." (p. 60).

Il narratore anziano, inoltre pone una domanda chiave e cardinale sull'origine e il

responsabile delle miserie e dell'iniquità che toccano il mondo: "Oggi come allora ignoro se del ferire il prossimo sia responsabile la natura delle persone o quella degli istituti che la governano" (p. 67).

In questo modo, questa contrapposizione oppone a un bambino passivo e sottomesso che subisce il mondo che vede attraverso gli occhi della madre un anziano indipendente che ha la facoltà o la capacità di una rivalutazione delle cose e soprattutto il coraggio di affrontare la madre e di esprimere il suo punto di vista. Quindi si tratta di una contrapposizione tra la passività e l'attivismo, tra la sottomissione e la libertà, tra l'assoggettamento e l'insurrezione, l'arrendevolezza e la ribellione.

Al livello linguistico, la contrapposizione tra il tempo del bambino e il tempo dell'anziano è segnata da una opposizione al piano sia del tempo verbale sia di altri indici temporali. In effetti, al livello del tempo verbale, il testo oppone da una parte, un presente, un passato prossimo e un futuro che appartengono alla situazione d'enunciazione del narratore anziano, al passato, costituito dal passato remoto e soprattutto dall'imperfetto che appartengono alla situazione del narratore bambino.

Quanto al livello degli indici temporali, abbiamo una opposizione tra dimostrativi con valore temporale, espressioni avverbiali contenenti un sintagma nominale di tempo ed avverbi di tempo che rappresentano la situazione passata, quella del narratore bambino, e ne cito alcuni a titolo illustrativo:

(allora, quello, quell'altra condizione, al tempo della casa nuova, quegli anni, da bambino, molti anni in più, da bambino, a quel tempo, molto tempo in più, in quel tempo, in quell'epoca, ecc) ; e avverbi deittici e dimostrativi con valore temporale che rappresentano il tempo presente del narratore anziano: (ora, adesso, oggi, ancora, ancora oggi, ancora adesso, quest'ora, stamattina, questo giorno, da qualche tempo, quest'inverno, ecc):

"Da bambino non ammettevo il passato" (p. 14);

"Escludevo allora e ho escluso vivendo, di provare attrazione per una persona del

mio sesso” (p. 31);

“Ancora scendo a bagnarmi nel Tirreno” (p. 34);

“Ora porto la sua testa, ma gli occhi sono tuoi” (p. 43);

“La luce forte del mattino nel primo risveglio oggi costituisce per me la rottura di un vaso.” (p. 62);

“Oggi come allora ignoro se del ferire il prossimo sia responsabile la natura delle persone o quella degli istituti che la governano” (p. 67);

“Ancora adesso distinguo poche differenze tra quel bambino e me” (p. 78).

2.4. La tensione

Questo concetto riguarda l'enunciazione come relazione che si stabilisce tra soggetto parlante e allocutore. È definito come il tentativo, mediato dal testo, di cogliere l'altro o il mondo. Questa tensione la troviamo presente nel romanzo dall'inizio fino alla fine mediante la sequenza principale del testo che delinea l'incontro del narratore con la madre, di fronte a cui espone una sua esperienza vissuta per una valutazione. Si tratta di una valutazione a posteriore, sottomessa a un tipo di anima, quella che si rammarica del male e delle ingiustizie del mondo. Questa valutazione di un percorso è supposta più oggettiva perché fatta da un anziano.

Questa tensione si concretizza nel testo attraverso la “modalizzazione” enunciativa. Essa è manifestata mediante l'uso dell'imperativo, del verbo modale dovere, degli avverbi modali, soprattutto l'avverbio forse, dei tempi del futuro e del condizionale, ecc. Essa, per altro, raggiunge un grado massimo in queste interpellanze rivolte alla madre e l'uso del modo imperativo: lo fa quando parla di Filomena, la persona stimata, per insistere sull'importanza del rapporto che lo lega a questo personaggio, e che è la chiave del suo ragionamento; oppure quando parla di Massimo che rappresenta il suo modello politico, vista la sua moderazione:

“Aspetta mamma, non avere fretta anche da ferma in una fotografia. Ci tocca una strana condizione e questa voce mia che scorre e ci fa ritrovare, non sarà più. Abbi pazienza, mi sono fermato a Filomena, che rompe il silenzio, e voglio ricordarla ancora a noi” (p. 22); “Credi, mai fu invidia, non ho invidiato nessuno, nemmeno nella piccola destrezza di poter parlare sotto voce a una ragazza senza balbettare. Non sarei tuo figlio se mi ingannassi su questo” (p. 29).

Il narratore usa un dispositivo enunciativo atto ad evidenziare in modo chiaro un rapporto di tensione e di opposizione a uno stato d'animo, a una dominazione e a un ordine stabilito. Con ciò egli prova di sottolineare delle idee e delle convinzioni. Onde l'uso delle interrogazioni che contrassegnano il testo al livello stilistico ma anche sul piano modale:

“Quanti anni hai in questo inverno? Forse la metà dei miei di adesso, sei nei trenta” (p. 16);

“Cosa faremmo? Noi capiremmo” (p. 51);

“Mi assicuravo dei miei diritti chiedendo: è mio? Sì, lo era, ma non aveva il senso che intendevo io, perché era collegato alle solite necessità e veniva dopo il non fare chiasso, il non sporcarsi e negli orari stabiliti.

È mio?, chiedevo. Sì, ma non lo rompere” (p. 38);

“È mia la vita che mi desti? Stasera sì, è mia del tutto” (p. 40);

“Tutto questo passava per la mente di quel bambino che rompeva i giocattoli?” (p. 40);

“Chi ti protegge, chi ti salva dal riconoscere il tuo bambino muto nell'anziano signore che guardi chiuso in un vetro di autobus? Quale forza ti nega di sapere quello che stai vedendo?” (p. 43);

“Era forse questo che volevi da me raccontando le cose del mondo? Però non me lo chiedevi” (p. 58);

“Solo alla cattedra era ridicola la balbuzie oppure perché in quei momenti io ero esposto al giudizio e loro al riparo?” (p. 67).

La tecnica delle domande, che come vediamo, sono usate lungo il testo, gli permette di articolare il suo discorso con l'intento di mettere in evidenza degli

elementi e di mantenere un certo ravvicinamento con il suo interlocutore. Esse fungono da segnali o da indici che alludono per esempio a un momento: l'inverno, che rappresenterebbe il momento dello scoppio del movimento di protesta giovanile in Italia negli anni sessanta, oppure a una causa che egli qualifica con la parola "gioco", attraverso cui sottolineerebbe la sua spontaneità, e che rappresenterebbe, inoltre, questo movimento delle manifestazioni nelle strade a cui si sono aderiti nei primi ranghi gli studenti nel sessantotto.

Il Condizionale è usato con un verbo modale per veicolare il desiderio e la possibilità dell'incontro tra il narratore invecchiato e una madre in eterna gioventù e prenderla in seguito a testimone allo scopo di dire quello che non ha potuto dire quando era giovane. Usando il condizionale, che è un tempo che indica che l'enunciato non è assunto dal soggetto, il narratore esprime un sogno:

"Ora nella fotografia che ci ferma io potrei scendere a questa fermata. Ti verrei incontro attraversando la strada. Potremmo ancora avere un seguito" (p. 51);

"Avrei voluto cedere, mollare l'ormeggio della tua mano e lasciarmi sollevare ad essere rotolato dalla scopa del vento, ma era un gioco, non mi avrebbe tenuto molto nel suo fazzoletto in volo e mi avrebbe lasciato cadere per prendere subito un altro bambino, un'altra foglia, un'altra carta" (p. 57).

Da questo desiderio e sogno d'incontro al condizionale (e sembra che questo ritrovo sia stato usato qua come pretesto per una affermazione), passa con il futuro a una volontà di uscire da quest'appuntamento con una certezza e una convinzione. La certezza e la convinzione che la metamorfosi è una regola impossibile da evitare:

«Povera abitudine: raro che uno si accorgesse che l'altro era cambiato dalla sera prima. Raro che ci si accorgesse che il suo umore metteva una pausa diversa tra il giorno già pronto e il buongiorno scambiato, che un sogno aveva sforzato gli zigomi, che un'ombra mai avuta cadeva dalla lampada sulla guancia. Sorrideremo del vizio che ci fa vedere uguali e capiremo i fitti nostri mutamenti e stupiremo che siano stati così numerosi. Capiremo, questo ci accadrà per una volta.» (p. 52).

Il narratore usa anche il futuro per veicolare un consiglio o un invito sotto forma di una constatazione o di una verità generale, ma che denota un'incitazione a un

impegno sia sociale, politico o culturale:

“Molto del destino di ciascuno dipende da una domanda, una richiesta che un giorno qualcuno, una persona cara o uno sconosciuto, rivolge: d'improvviso uno riconosce di aspettare da tempo quella interrogazione, forse anche banale ma che in lui risuona come un annuncio, e sa che proverà a rispondere ad essa con tutta la vita” (p. 60).

Il passaggio dall'imperfetto al futuro corrisponderebbe a un ravvicinamento voluto del racconto passato al presente del narratore e la sua iscrizione anche nell'avvenire:

«Vedrai la panchina al sole del lungomare dove sedevi e ti proteggerai gli occhi dal vento. Capiremo le vite, i bambini che corrono al gioco di crescere, le mamme che allungano i panni, comprano scarpe e restano a guardare il tempo che corre addosso ai figli. Poi i figli si fermano e sono le mamme che corrono verso la brusca vecchiaia e non hanno neanche i capelli pettinati per tanto che vanno su e giù per le stanze. Poi parlano poco e mangiano piano a Natale. Almeno, così erano le mamme.» (P. 52)

Inoltre, viene usato il futuro epistemico con cui il narratore esprime una deduzione soggettiva della vastità e della continuità del tempo della madre che la dovrebbero lasciare indifferente rispetto a un dettaglio minore come la sua morte:

“L'ora che giunge per me sarà un'ora qualunque del tuo tempo. Eppure me l'annunci, ferma in una fotografia, ferma negli anni, giovane come io non sono mai riuscito ad essere” (p. 90).

Sono usati anche i verbi modali e i modalizzatori epistemici (o ausiliari modali) che indicano delle supposizioni e delle ipotesi del narratore:

“Tutte le età in un giorno: dev'essere difficile essere guardati con tanto errore da un figlio e mai saperlo[...] Dev'essere stato impossibile da indovinare il cruccio del bambino che non vuole dormire” (p. 15);

“Dev'essere anche vero, non condividere una tensione con qualcuno vale abbandonarlo alla sua parte” (p. 56).

Si tratterebbe di una modalizzazione dove il parlante assume il proprio enunciato che comporta una modalità logica quella della probabilità: l'ausiliare dovere. Abbiamo qua un momento di massima tensione tra il narratore e la madre.

“A me doveva aver dato un colpetto più forte, perciò ero balzubiente” (p. 9);

“Dovevo sembrarti indifferente, forse riuscivo ad esserlo ai tuoi occhi. Ma tu non badavi a me in quei racconti, ti bastava che io fossi in ascolto” (p. 28);

“Essere al mondo, per quello che ho potuto capire, è quando ti è affidata una persona e tu ne sei responsabile e allo stesso tempo tu sei affidato a quella persona ed essa è responsabile per te” (p. 87);

“Sembra che ti sia fermata di colpo. Non ci sono vetture in arrivo” (p. 17).

Sono anche adoperati altri modalizzatori che sono degli avverbi modali tramite cui il narratore manifesta una limitazione dell'asserzione al suo punto di vista in un contesto polemico riguardo certi argomenti. L'uso del verbo rispondere accenna chiaramente a questo confronto o a questo rapporto con l'altro:

“[...] L'errore che si commette a me pare che contenga in sé una penitenza, una diminuzione...” (p. 90);

“Per parte mia rispondo che la volontà è più imperscrutabile del destino e uno la esercita in momenti così bruschi e buffi per rassegnarsi a quella manifestazione di sé come dei capricci” (p. 77).

È usato in modo particolare l'avverbio modale *forse*. Il suo significato oscilla, a volte, conferendo alle frasi il senso di una probabilità, a volte, facendo prevalere il senso del dubbio:

“Resta così documentata fino al dettaglio una sola età, forse l'unica che sono riuscito a dimenticare. Gli album, gli archivi non mi sorreggono la memoria, invece la sostituiscono” (p. 7);

“Forse addestrano al mondo” (p. 15);

“Forse perché non mi hai chiesto niente né domandato di iniziare a porre rimedio alle miserie: forse solo per questo io non sono dovuto diventare una risposta, eco e spreco di un padre troppo lontano” (p. 60);

“Non so molto di te, ma forse ti è davvero capitato questo pensiero e questo giorno [...] Una luce forte filtra bianca e densa, forse da nuvole alte. Che non sia più fotografia lo capisco dal naso” (p. 17).

Supponiamo che il personaggio della madre rappresenti l'anima in generale da cui sorge la coscienza del narratore. Parliamo dell'anima del narratore e non della sua coscienza, perché essa rappresenta una fonte generica in cui possono identificarsi e da cui possono personificarsi diverse coscienze. Pensiamo, infatti, che essa assuma il ruolo dell'intermediario tra il narratore e il lettore implicito. Condividono, così, la stessa anima, essendo quest'ultima collettiva. La tensione cresce quando questa viene interpellata per valutare un periodo e degli avvenimenti in cui è stato coinvolto il narratore. Tuttavia, egli li evoca con una certa nostalgia, anche se riconosce che il suo tentativo di parlare di quel periodo è vano perché irripetibile e inspiegabile. In realtà, il motivo di questa rilettura di un passato, al di là del suo aspetto di una testimonianza viva di un periodo storico, sarebbe quello di trasmettere un certo messaggio a un destinatario o a dei destinatari raffigurati dal romanzo, che tenteremo di chiarire nella terza parte dedicata alla dimensione argomentativa.

CONCLUSIONE DELLA SECONDA PARTE

Notiamo, così, che in genere il romanzo è caratterizzato dall'uso di una struttura binaria a favore del rapporto del contrasto istituito, a un primo livello, sia nel rapporto di opposizione tra l'io e il tu, sia tra quello del vecchio e del bambino, sia ancora, tra quello dell'autobus e della città. A un secondo livello, possiamo citare l'opposizione tra la casa del vicolo e la casa nuova, e a un terzo livello quella tra la casa e il vicolo.

Abbiamo visto che la disposizione enunciativa del romanzo, attraverso la contrapposizione, riflette un'organizzazione sociale ed economica, la rivendicazione di un'etica, e rispecchia un posizionamento ideologico.

Appare, infatti, chiaro il gioco del testo nell'opporre tra, da una parte il soggetto dell'enunciato: il narratore bambino, che veicola un'immagine negativa; dall'altra il soggetto dell'enunciazione, il narratore anziano, che è portatore di un'immagine positiva.

Questa tensione la troviamo presente nel romanzo dall'inizio fino alla fine mediante la sequenza principale del testo che delinea l'incontro del narratore con la madre, di fronte a cui espone una sua esperienza vissuta per una valutazione. Si tratta di una valutazione a posteriore, sottomessa a un tipo di anima, quella che si rammarica del male e delle ingiustizie del mondo, generati dalla classe ricca e borghese, e subito dalla classe operaia. Questa valutazione di un percorso è sopposta più oggettiva, perché fatta da un anziano.

La tensione veicola, inoltre, la problematica dell'esistenzialismo, dell'individuo di fronte alle sue responsabilità e delle sue aspirazioni a un mondo migliore privo di ogni forma di ingiustizia e di sottomissione. La madre assume un ruolo protettore ma nello stesso tempo invadente e dispotico. Nondimeno il narratore anziano riesce a liberarsene scegliendo una direzione mediante cui realizzerà le sue aspirazioni. Con questa decisione, egli invita tutti quelli che hanno la stessa anima a reagire. Perciò pensiamo che "l'io" del romanzo racchiuda un "io" collettivo in cui si identifichino tutte le persone che hanno preso la stessa decisione (o che sono stati coinvolti dagli stessi eventi), insieme a tutti quelli che hanno gli stessi sogni. Sarebbe una giustificazione di un percorso e di un'attitudine personale per i primi e un invito a reagire e ad assumersi per i secondi.

PARTE TERZA
DIMENSIONE ARGOMENTATIVA

Dopo la prima parte della tesi dedicata alla dimensione semantico-referenziale e la seconda parte dedicata alla dimensione enunciativa, dedicheremo questa terza parte alla dimensione argomentativa del testo.

Attraverso l'analisi dell'argomentazione nel romanzo di Erri De Luca, è la mira argomentativa che proveremo a rilevare dal testo. Indagheremo, perciò, le strategie usate dal narratore a questo fine. Vedremo che egli accomuna la convinzione alla persuasione¹ per garantire il successo della sua impresa. Non si limita, infatti, a convincere il suo allocutario con degli argomenti, ma si serve anche delle figure per persuaderlo.

Studieremo, da una parte, il locutore con l'*ethos*² che cerca di costruire nel suo discorso e l'*etica* che intende trasmettere, dall'altra il suo rapporto con l'allocutario. Chiariremo per altro la *doxa*, che è il denominatore comune attraverso il quale avviene l'avvicinamento tra i due interlocutori. Seguiremo, da un canto, le sequenze argomentative, che racchiudono i commenti e le sentenze del narratore, per rilevare le figure che assumono un ruolo nell'argomentazione, che consiste soprattutto nel suscitare l'emozione dell'allocutario; dall'altro, la sequenza narrativa principale per verificare la mira argomentativa del testo sotto forma di un atto illocutivo.

Ricordiamo, a questo fine, il quadro teorico, che abbiamo esposto nella nostra problematica, in cui abbiamo scelto di compiere questo lavoro all'interno dell'analisi del discorso fondata sulle teorie pragmatiche e enunciative. Considereremo, perciò, il romanzo di Erri De Luca come un atto di comunicazione nel quale il racconto e il

¹ M. Pia(2001: 20) afferma che per persuadere si serviva di tre procedimenti complementari: convincere parlando alla ragione, commuovere stimolando le passioni, e piacere cercando di provocare nel pubblico un'adesione di tipo estetico. Mentre C. Plantin(1996: 4) sottolinea che la persuasione completa è ottenuta mediante la congiunzione di tre operazioni discorsive: il discorso deve insegnare, piacere e toccare, perché la via intellettuale non basta a scattare l'azione.

² Cfr. Introduzione a pagina 37

discorso, come il testo e suo contesto, sono indissociabili.

Di conseguenza, di fronte alla problematica della logica argomentativa del discorso, secondo la quale quest'ultimo dovrebbe essere letto come un tentativo di agire su altrui, si pone la questione di sapere qual è la relazione tra il raccontare e l'argomentare. Nel nostro caso, il romanzo, assumendo il ruolo di un discorso, pone un narratore *io* che interpella dei soggetti precisi attraverso il narratario *tu*. Inoltre, sono usati procedimenti di inserimento e combinazione di sequenze dove il racconto è intercalato da un discorso, sotto forma di commenti, che ne sottolinea il senso.

Prima di intraprendere l'analisi dell'argomentazione in questo romanzo, ricordiamo alcune premesse che sono utili per il nostro lavoro.

Partiamo, in primo luogo, dall'idea condivisa da tutti, a cominciare da Aristotele, che ogni testo è dotato di una forza o di forze che racchiudono un'intenzionalità del soggetto³. Queste forze veicolano un effetto da produrre sul destinatario, infatti, dal momento in cui un soggetto parlante si appropria del sistema della lingua per farne

³ Aristotele (1991: 83) parla dell'*ethos* come l'immagine di sé che l'oratore costruisce nel suo discorso per contribuire all'efficacia del suo dire o alla forza della sua parola. L'oratore, infatti, agisce mediante la sua parola. E. Benveniste (1974: 82) stima che il locutore mobilita la lingua e la fa funzionare con un atto d'utilizzazione. Così si costruisce nella lingua una soggettività mediante l'iscrizione del locutore nel suo dire. Perciò l'enunciazione secondo lui sarebbe un'allocuzione, nel senso che postula in modo esplicito o implicito un allocutario. O. Ducrot (1984: 201) concepisce il locutore come la fonte dell'enunciazione e concorda con Benveniste nel considerare la parola come mirante ad incidere sul destinatario. D. Maingueneau (1993: 138) prova di mostrare come si mette in evidenza l'efficacia intrinseca della parola mediante l'immagine di sé che il locutore costruisce nel suo discorso. Bisogna citare, infine, le analisi conversazionali che si sono ispirate da E. Goffman (1973: 23) che stima che ogni interazione sociale è definita come l'influenza reciproca che gli interlocutori esercitano sulle loro azioni rispettive.

uso, egli entra in una dinamica di scambio. Il locutore comunica e interagisce perché ogni parola orale o scritta mira all'altro e non può esistere senza un partner, che può essere presente o assente, reale o virtuale, stimato o screditato.

Studiare la dimensione argomentativa del discorso significa sottolineare che l'argomentazione ne è una parte integrante, perché parliamo per argomentare. L'argomentazione nel discorso consiste, quindi, nel tentativo, deliberato o meno, di persuadere l'allocutario o almeno di influire sui suoi modi di vedere e di pensare. Essa cerca di modellare le attitudini e di limitare e determinare i comportamenti. Si appoggia, peraltro, sulle fondamenta socioculturali dell'interazione verbale, cioè la doxa e l'interdiscorso che rendono lo scambio intersoggettivo e il dibattito possibile. È in questo quadro globale che l'argomentazione adopera le sue proprie procedure o strategie discorsive, che vanno dall'organizzazione sintattica al pathos attraverso le topiche e le marche dell'emozione nel linguaggio. L'analisi del discorso intende, pertanto, pensare il dispositivo d'enunciazione che lega un'organizzazione testuale a un luogo sociale determinato, considerando il discorso come un'attività riconducibile a un genere. Essa lega, così, l'uso della parola al suo luogo sociale e istituzionale.

In secondo luogo, adottiamo le teorie cognitive che suppongono che attraverso la struttura sequenziale, è in gioco un principio di classificazione delle informazioni selezionate dalla memoria di lavoro, perciò le macro-proposizioni possono essere organizzate dalle categorie schematiche del modello narrativo convenzionale corrispondente al tipo del racconto in questione⁴.

In terzo luogo, adoperiamo le due definizioni di Adam (1994: 255). La prima, in cui si definisce il discorso come sequenza testuale di frasi che devono essere analizzate a partire dal testo-sequenza come unità; la seconda, in cui sostiene che ogni discorso è una sequenza coerente di atti di discorso. Un testo, perciò, è giudicato coerente dal destinatario quando questi riconosce un'intenzione mantenuta da cima a fondo. Ogni enunciazione di un racconto mira, secondo lui, a produrre su un destinatario un certo

⁴ Cfr. Introduzione a pagina 20

effetto e ciò grazie a un doppio processo di riconoscimento: riconoscimento delle intenzioni e riconoscimento di una istituzione.

Inoltre, riguardo all'argomentazione nel testo narrativo, Gilles Philippe (2000: 22) sostiene che ci sono due modi di costruzione della dimensione argomentativa: il primo consiste nell'inserzione di un pezzo di discorso del narratore o del personaggio (digressione); il secondo consiste nella raffigurazione globale del testo intorno a una mira specifica (allegoria).

Secondo lui, l'efficacia argomentativa del racconto, che è multisequenziale, è legata alla combinazione di quest'inserzione sequenziale e di questa mira allegorica. Il romanzo acquista, così, una portata dimostrativa generale mediante l'interazione tra il modo digressivo e il modo allegorico.

Quanto alla descrizione, essa si presenta come una configurazione testuale che si presenta come mediazione tra argomentazione e narrazione. Lo studio degli effetti argomentativi della finzione mostra, in realtà, che il romanzo tiene ad enunciare qualcosa sul mondo, ossia, a "toccarlo".

Erich Auerbach (1956:), per contro, usa il concetto di figura, invece di allegoria. È una concezione della realtà quale risale all'epoca della tarda antichità e del Medioevo cristiano, secondo cui, un fatto che accade sulla terra, indipendentemente dalla forza che gli deriva dalla sua concreta realtà immediata, significherebbe non solo se stesso, bensì anche un altro fatto che esso preannuncia o, confermandolo, ripete. In altri termini, l'interpretazione figurale, stabilisce fra due fatti o persone un nesso in cui uno di essi non significa soltanto sé stesso, ma significa anche l'altro, mentre l'altro comprende e attua il primo. La figura di Auerbach si distingue dall'allegoria dal fatto che il significante è altrettanto concreto che il significato: essa indica un fatto o un personaggio storico, concreto, che preannuncia un altro, altrettanto concreto.

Riguardo all'interpretazione dei testi, egli sottolinea una certa libertà dell'interprete: "[...] Egli ha la possibilità di scelta e di porre l'accento là dove gli piace" (1956: 342). Ciò nonostante, le affermazioni dell'interprete, secondo lui, devono essere ricavate,

comunque, dal testo che orienta le sue osservazioni e deduzioni. Nella sua metodologia, Auerbach trascende la stilistica delle forme letterarie in una stilistica delle forme morali ed estetiche, di visione del mondo, ed integra la stilistica verbale in una stilistica reale, perché lo stile letterario lo interessa proprio in quanto s'identifichi almeno tendenzialmente con uno stile di vita. Egli tratta, così, il legame tra critica stilistica e realismo nel senso di una relazione esistenziale tra gli autori e la realtà del loro tempo. Egli insiste, però, sulla soggettività di ogni interpretazione. Ciò è ribadito anche da Leo Spitzer, citato nell'introduzione di *Mimesis* (1979), che si oppone all'idea che esista una formulazione oggettiva delle intenzioni di un autore che lo studioso dello stile possa accettare senza discussione.

Proveremo, quindi, ad analizzare l'argomentazione nel testo applicando, da una parte, la metodologia di Gilles Philippe, che consiste nell'indagare le digressioni del narratore insieme alla raffigurazione globale del testo, cercando, però, di essere alquanto possibile, meno rigidi e cogenti nella trattazione del romanzo. Dall'altra, useremo il concetto della figura di Auerbach per l'interpretazione dei personaggi. Dividiamo, pertanto, il nostro lavoro in due fasi: La prima consiste nello studio delle sequenze argomentative che accompagnano il romanzo per provare a rilevare il punto di vista che fonda il testo, partendo dal prerequisito che si debba studiare l'intenzionalità di un'interazione anche se è fittizia.

La seconda consiste nell'indagare l'organizzazione sequenziale del testo e provare a rilevare il macro-atto illocutorio della sequenza globale che racchiude il romanzo, partendo dalla premessa che ogni testo cerca di produrre un effetto sul destinatario. Ci interesseremo alle sequenze argomentative che accompagnano la sequenza narrativa globale e che percorrono tutto il romanzo, avvalendoci delle altre sequenze secondarie narrative e descrittive che contengono i commenti del narratore.

Ci interesseremo anche alla sequenza narrativa principale, perché è quella che si attua tra il narratore *io* e la madre *tu* e racconta l'incontro tra i due.

Il narratore, infatti, rivolgendosi a sua madre proverebbe a trasmettere un messaggio a un destinatario o a dei destinatari precisi. Per altro, egli esprime la sua visione del

mondo evocando diversi esistenti. Essi gli servono come punti di riferimento su cui costruire la sua argomentazione: li descrive, narra una storia che li coinvolge per commentarla ed enunciare in seguito delle massime. Perciò, a ogni evocazione di ognuno di loro, il narratore usa tre tipi di sequenze : la sequenza descrittiva per descriverlo, la sequenza narrativa per citare una storia e la sequenza argomentativa per commentare o valutare. Quest'ultima ci consentirebbe di seguire il punto di vista o la visione del testo.

Quanto alla sequenza narrativa principale, essa ci aiuterebbe a capire l'orientamento argomentativo sotto forma di un atto illocutorio implicito. Le sequenze argomentative che hanno come oggetto, secondo O. Ducrot (1983: 81), sia di dimostrare, sia di confutare una tesi, partono da premesse sensate incontestabili per provare a giungere a delle conclusioni. La conclusione è sia la tesi da dimostrare, sia la negazione della tesi degli avversari. Per passare dalle premesse alle conclusioni si usano diversi metodi argomentativi. Quindi, la prima fase sarà dedicata alla descrizione del punto di vista del narratore racchiuso nei suoi commenti.

1. LE SEQUENZE ARGOMENTATIVE

1.1. Il dispositivo dell'interlocuzione nel romanzo

Secondo Ruth Amossy (2000: 216), per concepire il racconto di finzione nella sua complessità, bisogna adattare il modello di base dell'interazione argomentativa ai bisogni della narrazione, tenendo conto della specificità del suo dispositivo di interlocuzione. L'argomentazione romanzesca, infatti, si sviluppa simultaneamente su diversi piani.

Il romanzo di Erri De Luca mette in scena un narratore che mobilita tutte le strategie del discorso politico per guadagnare l'adesione del suo pubblico: costruzione di un auditorio omogeneo, messa in azione di un ethos appropriato e presa in considerazione della dottrina comune o della doxa. Il narratore, in questo modo, svolge il ruolo dell'osservatore che mostra, riporta, cita, dettaglia e commuove.

1.1.1. Il quadro socio-istituzionale

La ricerca dell'adesione e il potere del verbo non possono misurarsi al di fuori di una sfera d'attività sociale, dotata di una sua logica propria. È essa che assegna al discorso i suoi obiettivi e gli impone le sue regole. Il funzionamento di un discorso e la sua influenza dipendono dallo spazio socio-istituzionale in cui si svolge l'interazione.

Nel nostro caso, lo spazio socio-istituzionale è quello della narrativa in cui uno

scrittore decide di raccontare negli anni ottanta (1985-1986 secondo l'autore) la storia della sua gioventù durante la quale è stato protagonista, negli anni sessanta e settanta, di un movimento universale di protesta contro un'ideologia, una cultura, una società, un modo di vivere. Egli svolgeva la funzione di responsabile del servizio d'ordine dell'organizzazione extra-parlamentare: *lotta continua*.

Potremmo, perciò, classificare il romanzo di De Luca come un romanzo autobiografico, perché egli racconta il suo passato da giovane, mescolando la realtà o il vero alla finzione, e nello stesso tempo come un romanzo a tesi, perché evoca il suo passato da militante di un'organizzazione di Sinistra ed i suoi valori, che lui intende trasmettere alle nuove generazioni.

Prendendo le mosse dall'approccio pragmatico, a cui abbiamo dato credito, il racconto è esaminato come un insieme complesso di interazioni in cui ognuna possiede i suoi obiettivi e le sue strategie. Si tratta di ritrovare i diversi livelli d'interazione attraverso i quali si anima il romanzo.

A un primo livello si stabilisce una conversazione finta con la madre (simbolo nello stesso tempo dell'anima che respinge le ingiustizie, e della dominazione), in cui il locutore, appoggiandosi su una doxa condivisa, si rivolge a un primo lettore implicito, quello rappresentato dalla sua generazione che ha partecipato al movimento del sessantotto.

A un secondo livello, basandosi sempre su una doxa condivisa, lo stesso narratore si rivolge, questa volta, a un secondo lettore implicito che rappresenta i giovani di Sinistra.

A un terzo livello l'autore si rivolge a un terzo lettore implicito, alla madre, e quindi al genitore.

Possiamo rilevare, infine, una quarta interazione, meno diretta delle tre prime, tra l'autore come protagonista di un movimento storico e un quarto lettore implicito che racchiuderebbe tutti gli italiani, o l'opinione pubblica, allo scopo di portare un contributo per la verità e la storia.

Al primo livello, quindi, si stabilisce una conversazione tra il narratore e il narratario, incarnato nel testo dal personaggio della madre, simbolo ambivalente che indica nello stesso tempo l'anima giusta che il narratore ha condiviso con i suoi compagni di lotta, e la dominazione da cui hanno deciso di liberarsi. Questo narratario, che è il simbolo dell'autorità e della dominazione, diventa, perciò, il bersaglio di un io-narrante che racchiuderebbe, in questa circostanza, tutte le persone che condividono o hanno condiviso la stessa ideologia, lo stesso ideale e la stessa lotta: quella del sessantotto contro tutte le forme dell'autorità e della dominazione che generano l'ingiustizia. La strategia usata è quella di una pseudo - conversazione, a senso unico, che il narratore onnisciente adopera allo scopo di giustificare le sue prese di posizioni e criticare quelle dei suoi compagni di lotta, riguardo alla gestione del loro percorso comune. La sua presa di posizione, che salta agli occhi di primo acchito, è quella contro l'ingiustizia e il male che caratterizza il mondo, che egli scopre, per altro, attraverso i racconti della madre-anima che è immortale⁵: "Siamo fermi nella fotografia, ma tu sai quello che sta per accadere perché tu hai proseguito oltre. Io invece so chi tu sei, ma non il seguito che conosci. Io so il tuo nome, tu sai il mio destino. È questa una strana condizione" (p. 44).

È per questo che egli dichiara di assumere le sue responsabilità quanto alla sua attività come militante dell'organizzazione extraparlamentare: *lotta continua* durante la sua gioventù e di dare una sua testimonianza, anche se è vaga e generica, di quegli avvenimenti, descrivendo il suo percorso durante e dopo lo scioglimento dell'organizzazione. La cosa che egli afferma con orgoglio è quella di aver partecipato a un movimento allo scopo di realizzare un sogno condiviso da tutta una generazione. Questo sogno consiste nello sconvolgere un ordine stabilito e nell'acquistare più diritti e libertà. Quella responsabilità la assume pienamente e continua a rivendicarla anche oggi: "Ancora scendo a bagnarmi nel Tirreno. Nuoto lungo la costa, regolo il fiato, sorveglio il mio stile che non si scomponga. Cerco di

⁵ L'anima, secondo molte religioni, rappresenta, infatti, la parte immateriale e immortale dell'uomo.

essere ancora in una scia, di non lasciarmi andare. Il mare non può levarmi niente, non può lavarmi più. Siamo sporchi ambedue, vecchi, feriti. Ci tocchiamo in silenzio le stanchezze” (p. 34).

Sembra che l’evocazione del suo passato sia provocata da una nostalgia e da un bisogno di radicamento e di appartenenza. In altri termini, dalla ricerca di un’identità e di un punto di riferimento. Questo ricordo della sua gioventù genera, però, nello stesso tempo allegria e sgomento nel suo cuore: allegria, perché è nato un sogno, quello di stabilire la giustizia e la libertà nel mondo; tristezza, perché quel movimento si è spento col tempo e quel sogno che accompagnava i giovani del mondo si è rivelato un’utopia.

Nondimeno, il narratore, ricordando il fatto che è sempre stato leale e fedele ai suoi ideali, ai suoi principi e al movimento di opposizione e di contestazione, svolto nel seno di lotta continua, critica alcuni dei suoi compagni di lotta per aver cambiato rotta e tradito un obbligo morale:

«Lo sapevo che non ero più intelligente, non andavo bene a scuola dunque lo capivo da me. Però a cambiare non ero stato io ma tutti, pure tu, ed io non ero adatto ad essere bravo in quel mondo improvviso che era scoppiato dopo i miei dieci anni. Io ero sempre uguale, non riuscivo a dimostrarlo, ma ero proprio identico. Ancora adesso distinguo poche differenze tra quel bambino e me. Ero rimasto fermo al solo posto conosciuto. Tutti erano andati avanti e altrove, tutti andavano più in fretta. Con le scarpe speciali andavano piano, sbandavo un poco e confondevo le persone che mi incrociavano, perché non capivano da che parte io stavo per scansarmi.» (p. 77)

Essi sono alcuni protagonisti del movimento che si sono riciclati nei nuovi modelli di comportamento per fondare altri movimenti o per abbandonare l’ideologia originaria. Sono diventati sostenitori di altre ideologie, rinnegando in modo spudorato se stessi e gli ideali giovanili in cui hanno creduto: la contrapposizione all’ideologia del capitale, del paternalismo, autoritarismo, cultura tradizionale e borghesia.

Egli, inoltre, dichiara o ribadisce la sua presa di posizione quanto al periodo susseguente lo scioglimento dell’organizzazione. In effetti, data la sua funzione di

responsabile del servizio d'ordine di lotta continua a Roma, ha deciso di non cedere alla violenza e alla lotta armata: "Per molti motivi poteva aver cambiato strada, ma io volli credere a una mia responsabilità, legando alcune parole mal assortite a delle conseguenze amare" (p. 90).

Il narratore esprime, però, il suo dissenso con l'idea che si debba punire alcuni partecipanti a quel movimento, perché, secondo lui, gli errori commessi rimangono vivi nell'anima della persona, che non riuscirà mai a sbarazzarsene. La sua punizione sarà, per questo motivo, una sorta di castigo psicologico, provocato dai rimorsi che lo seguiranno per tutta la vita.

A un secondo livello, si stabilisce una conversazione tra il narratore e un secondo lettore implicito, che non è coinvolto negli eventi e a chi serve come testimone. La strategia usata è quella di spiegare. Questa missione è affidata a un narratore anziano, che oltre al suo statuto sociale (simbolo di saggezza) che lo rende affidabile, incarna l'immagine di un testimone, che, se da una parte riporta gli eventi a posteriori, e quindi con un certo distacco, perciò, aspira all'oggettività, dall'altra, si permette di valutare e di dare dei consigli. In questo livello, si tratta di un incontro tra due generazioni, in cui l'anziano ha come obiettivo quello di trasmettere il timone della lotta ai giovani. Il narratore, infatti, espone un'esperienza vissuta in prima persona come comprova di un'ideologia: "Una cosa vedevo accadere nella città" (p. 11). Si tratta di uno scoppio di collera che ha generato lo scatto di un movimento di protesta del proletariato: "Ferveva nei poveri un'urgenza" (p. 11). Questa sua testimonianza rimane però incompleta e superficiale: "Non altro potevo vedere, se non l'applicarsi di un consiglio misterioso e raccolto da tutti: abbiate fretta" (p. 11). Però, ciò non impedisce al narratore di dare un panorama dell'accaduto e di descrivere gli scontri tra, da una parte, gli studenti ed i lavoratori, sfruttati, e quindi poveri, e dall'altra, il potere borghese. Il movimento è mostrato come un atto di ribellione contro la schiavitù e l'obbedienza, contro le concessioni e la pazienza, contro la dominazione e la paura.

Egli, inoltre, dopo aver accennato alla regione del Trentino Alto Adige, la cui

università conosce la prima protesta del movimento, perciò parla dell'allegria del suo gelo, racconta il dolore che subivano e supportavano i dimostranti: "In modo da protestare contro qualcosa, con un timbro di accusa che prevale su quello del dolore." (p. 35)

Il suo ruolo di testimone lo afferma, dicendo che, attraverso il ricordo, egli prova a fare un resoconto degli avvenimenti vissuti durante la sua gioventù, riconoscendo, però, che ogni testimonianza rimarrà sempre parziale, vista la portata e l'importanza di quella vicenda. Tenta, infatti, di dare parola a quel mondo chiuso in una congiuntura, dove sono pochi i protagonisti che si avventurano a testimoniare. Lo fa non perché odia quel passato, ma perché lo ama, però avverte che la sua testimonianza sarà come una goccia nel mare. L'opera di De Luca ha il merito di raccontare una storia passata, finita, ma che ha delle conseguenze sul presente. Rimane, infatti, un tabù, per questo motivo, i protagonisti di questo movimento si astengono dal rivelare tutti i suoi segreti.

In seguito, il narratore anziano assume il ruolo del consigliere, per esortare i giovani ad essere i protagonisti della loro vita e del loro destino: "Se uno si muove sempre, impone un verso, una direzione al tempo" (p. 44). Dopo di che, torna a ricordare con nostalgia i setti anni durante i quali ha militato in seno all'organizzazione *lotta continua*. Erano per lui degli anni felici. Li paragona, perciò, a quelli dell'infanzia, che è il periodo più bello della vita di una persona.

Egli precisa, peraltro, che il suo incontro con quel movimento era casuale come per la maggior parte dei giovani di quell'epoca. Era, infatti, un movimento spontaneo, condotto da giovani che sono usciti a manifestare nelle strade, ad occupare i palazzi pubblici e i luoghi di lavoro, con l'obiettivo di imporre il loro modo di vedere il mondo e acquisire un massimo di diritti.

Lui dichiara, però, che quella sua attività militante si conclude con lo scioglimento dell'organizzazione, a cui allude attraverso il personaggio della moglie: "Non andai più al cancello chiuso" (p. 90).

A un terzo livello, si stabilisce un rapporto personale tra l'autore e sua madre. Si

tratta di un giovane di diciassette anni che lascia la casa e prende l'autobus alla ricerca della libertà. Se la madre è da una parte il simbolo dell'autorità, lei è designata anche come una figura d'affezione e di protezione, onde il dolore della separazione. Così, in quest'opera autobiografica, e attraverso un pensiero retrospettivo e nello stesso tempo introspettivo e interpretativo, l'autore cercherebbe di attribuire un significato alla sua vita e di ritrovare un'identità. Tenta, perciò, di riappacificarsi con la madre. In questo caso, si tratterebbe di una prova di riconoscenza e di omaggio ai suoi genitori.

Egli, infatti, racconta un rapporto che lo lega a sua madre in modo così forte che trascura quello con suo padre. Ricorda quando era bambino e come lei prendeva cura di lui, di giorno e di notte. Poi, quando è cresciuto era costretto ad accompagnarla dappertutto. Questo rapporto s'interrompe, però, quando egli decide di prendere l'autobus alla ricerca della libertà: "Sono il figlio, l'estraneo il cui profilo si è semplificato tra il vetro di un reparto maternità che divide il nato dalla madre e il vetro di un finestrino di autobus" (p. 19).

In seguito, egli manifesta a lei e al padre i suoi omaggi ed i suoi ringraziamenti per i sacrifici che facevano per garantirgli una vita decente e una buona istruzione, cosa di cui erano privi tanti bambini a causa della povertà generata dalla seconda guerra mondiale. Riconosce, per altro, che quegli sforzi dei suoi genitori per assicurargli una vita migliore, li ha valutati nel loro giusto valore solo dopo essere diventato adulto. In questo contesto si tratterebbe, quindi, di un desiderio di riappropriarsi di un rapporto familiare che egli ha sfuggito da giovane.

A un quarto livello, si tratterebbe di una testimonianza per la vita e per la verità. Nel 1968 nasce un movimento politico e culturale a carattere internazionale, condotto soprattutto dai giovani, per contestare contro l'ordine costituito, incarnato dalla borghesia e tutte le forme della dominazione e dell'autorità. Il fenomeno, che sorge e prende forma negli Stati Uniti, si estende in seguito per toccare paesi diversi come la Francia, la Germania, l'ex Cecoslovacchia e l'Italia. In Italia il movimento è più radicale e dura di più. Inizia con gli studenti e si propaga per raggiungere la categoria

degli operai. Il movimento, che rappresenta, così, l'inizio di una nuova forma di lotta politica, radicale e extraparlamentare, è legato ideologicamente all'estrema sinistra ed è fondato su un insieme di principi egualitari e libertari. In questo contesto, nasce l'organizzazione *Potere operaio*, insieme all'altra organizzazione di maggiore dimensione *Lotta Continua*, a cui aderisce l'autore Erri De Luca.

Di fronte al poco entusiasmo da parte della stragrande maggioranza degli esponenti e dei protagonisti di *Lotta Continua* a testimoniare di quegli avvenimenti, che costituiscono una parte della storia italiana e internazionale, l'opera autobiografica di Erri De Luca emerge come uno sguardo a posteriori da parte di uno di quei giovani, che avevano la speranza di cambiare il mondo, e che ha deciso di assumere la sua responsabilità una seconda volta verso l'umanità come testimone, dopo quella individuale in quanto protagonista: "Parlare è percorrere un filo. Scrivere è invece possederlo, dipanarlo" (p. 25).

1.2. Principi dell'analisi argomentativa

1.2.1. L'auditorio come costruzione del narratore

Spesso, si distingue la dimensione argomentativa inerente a numerosi discorsi dalla mira argomentativa che caratterizza solo alcuni di loro. In altri termini, la semplice trasmissione di un punto di vista sulle cose, che non intende espressamente modificare le posizioni dell'allocutario, non si confonde con l'impresa di persuasione sostenuta da un'intenzione cosciente, che usa delle strategie programmate a questo proposito. Ma, nel nostro caso, pensiamo che si tratti dei due concetti insieme: una dimensione argomentativa che caratterizza l'insieme della sequenza argomentativa, in cui il narratore prova ad esporre il suo punto di vista e una mira argomentativa, che caratterizza la sequenza narrativa principale attraverso cui il narratore esorta i giovani ad essere i padroni della loro esistenza.

L'argomentazione rivolta a un interlocutore o a un lettore deve essere considerata come facente parte di un dialogo, anche se l'altro adotta un'attitudine passiva e non replica. Inoltre, anche di fronte a un uditorio totalmente impassibile, l'argomentatore, in cerca di successo, anticiperà i contro argomenti-possibili e tenterà di rimuovere le obiezioni presunte.

La necessità di adattarsi all'uditorio o l'importanza concessa alla presa in considerazione dell'altro è una condizione necessaria all'efficacia discorsiva. Una delle conseguenze principali che ne derivano è la centralità in ogni discorso a mira persuasiva della doxa o opinione comune. L'auditorio gioca un ruolo cardinale nella misura in cui permette di definire l'insieme delle opinioni, credenze e schemi di pensiero su cui può appoggiarsi la parola, che mira a conquistare l'adesione. Adattarsi all'uditorio è prima di tutto prendere in considerazione la sua doxa.

Inoltre, egli è sempre una costruzione del narratore. Quest'ultimo, infatti, deve farsi un'immagine del suo pubblico se vuole immaginarsi le opinioni dominanti, le convenzioni indiscusse, le premesse ammesse, che fanno parte del suo bagaglio culturale. È solo quando arriva a farsi un'idea del suo pubblico che il narratore può tentare di avvicinarlo alla sua opinione.

La costruzione dell'auditorio si effettua nel testo stesso mediante il personaggio ambivalente della madre, a cui si rivolge il narratore, che in questo caso rappresenterebbe sia la generazione degli anni sessanta cui appartiene l'autore e con cui condivide una storia comune, sia i giovani di sinistra con cui condivide gli ideali ed i valori.

1.2.2. Gli indici d'allocuzione che designano l'auditorio e le sue caratteristiche

Io- Tu

Dato che si tratta di un romanzo autobiografico, abbiamo un racconto narrato alla

prima persona. Esso è caratterizzato da una contrapposizione tra, da una parte, un pronome personale *io*, che incarna l'autore insieme a chiunque condivida la stessa ideologia, dall'altra, sua madre, cioè, il terzo auditorio che è designato esplicitamente attraverso gli interpellativi *mamma* o anche attraverso il pronome personale *tu*. Però, questo personaggio non designa, secondo noi, solo la madre dell'autore, ma incarnerebbe anche due figure simboliche ambivalenti: da una parte, l'anima che è all'origine di una data morale, dall'altra, l'autorità contro cui si è sollevata la generazione del sessantotto.

Noi-Tu

In altri casi, si rivolge al primo auditorio, cioè, ai suoi compagni, usando il pronome personale *noi* che, oltre all'indicazione dei rapporti familiari, accomuna anche il narratore con i militanti che hanno già militato per la causa comune. Con i coetanei e la sorella nel movimento del sessantotto o con quelli che l'hanno preceduto nel tempo, nella lotta per gli stessi ideali e principi, come Massimo. Così, l'uso del *noi* stabilisce una relazione di collettività con gli allocutori attraverso una comune militanza e segnala una corresponsabilità di quei fatti.

Il secondo auditorio non è oggetto di una designazione esplicita. Esso è suggerito dal vuoto delle credenze, opinioni e valori che il discorso gli attribuisce. Dove gli indizi d'allocuzione tangibili mancano, l'unico mezzo di ricostruirlo consiste nel rilevare le evidenze, nelle quali è sensato essere in comunione. Pensiamo, pertanto, che l'atto di ritorno del narratore anziano all'epoca della sua gioventù e morire voglia essere un messaggio dalla sua generazione, quella del sessantotto, a quelle posteriori che credono negli stessi ideali e principi. Un messaggio da giovani a giovani in cui il narratore anziano svolge il ruolo di mediatore. Egli, se, da una parte, è testimone e depositario di una conoscenza, dall'altra, prova a trasmetterla per assicurarne una continuità.

Notiamo che, nonostante la moltiplicazione dei destinatari, l'auditorio di De Luca è più o meno omogeneo. Il narratore, infatti, si rivolge a un pubblico, con cui egli condivide dei valori e degli obiettivi, dato che essi condividono anche una visione del mondo e una dottrina. Ciò costituisce sicuramente una situazione favorevole alla persuasione. In questo contesto, come abbiamo già detto, l'uditorio è unito al narratore dallo stesso repertorio. L'uso del *noi* marca una relazione d'appartenenza, che include anche il narratore, contro il *tu*, cioè l'autorità, la dominazione, l'ingiustizia, incarnate dalla borghesia.

Il narratore, però, approfitta di questo discorso, adeguato a un'ideologia condivisa, che orienta immediatamente l'uditorio verso la sua tesi, per difendere la sua posizione e le sue scelte e criticare quelle di alcuni dei suoi compagni di lotta.

Nondimeno, a parte questo chiarimento che riguarda alcuni dei suoi coetanei con cui è in disaccordo, in linea generale, il narratore si rivolge a un pubblico, che supponiamo non condivida solo i suoi valori, ma ammetta già il fondamento delle sue tesi. Egli mira, pertanto, a consolidare una comunione intorno a certi valori che cerca di far prevalere, e che dovranno orientare l'azione verso il futuro, cioè, verso i giovani. Il faccia a faccia del narratore con l'auditorio, che è già dalla sua parte e condivide la sua tesi, consente delle strategie argomentative, come il ricorso all'affermazione enfatica e al pathos che indagheremo in seguito.

Insieme all'uditorio che condivide le stesse convinzioni, il narratore si rivolge a un auditorio universale, il quarto auditorio, costituito dagli italiani in generale. Questo uditorio non è designato in modo diretto ed esplicito. Il pubblico non viene menzionato, e ciò per conferirgli una generalità, nel senso di tutti i lettori e lettrici suscettibili di seguire il ragionamento proposto. L'uso dei pronomi *si*, *chi*, *uno*, che raggruppano locutore e allocutario in una generalità racchiudente, mira a dare alle asserzioni un carattere di neutralità. Inoltre, l'uso del pronome *si* e la forma assertiva degli enunciati, dove nessuna traccia d'enunciazione si lascia afferrare, sono le caratteristiche di una comunicazione tra l'istanza saggia, incarnata dal narratore

anziano, che lo redige, e l'auditorio universale, capace di leggere e di aderire. Esso non ha un'esistenza oggettiva. È una finzione verbale, creata dal narratore. Questo ritratto socio-storico dell'auditorio universale è capitale, perché egli rappresenta l'immagine che il narratore si fa dell'uomo ragionevole, dei suoi modi di pensare e delle sue premesse.

Quindi la costruzione dell'auditorio risponde a una strategia argomentativa, che ha come obiettivo quello di far aderire l'allocutario a una tesi o fargli adottare un comportamento, proiettando verso di lui un'immagine nella quale gli sarà gradevole riconoscersi. Questa strategia intende influenzare l'auditorio giovane, proponendogli di aderire all'immagine, che gli è proposta della sua propria persona, e identificarsi nell'io che lo accomuna al narratore nella loro battaglia contro il tu, l'avversario di sempre.

1.3. Il narratore come testimone e l'etica

Il narratore negozia con il narratario secondo, che rappresenta i giovani, di cui anticipa le attese e le obiezioni e di cui sollecita l'adesione. Dietro l'apparente testimonianza, si tessono, in modo indiretto, dei procedimenti argomentativi, che trasformano questo racconto di vita in una vera requisitoria dotata di un contenuto etico.

Prima di analizzare questo discorso dotato di un'etica, bisogna chiarire quest'ultima nel contesto letterario.

Se la linguistica pragmatica permette di definire i diversi tipi di generi di discorso, il discorso letterario costringe la linguistica ad interrogarsi sulla questione dello stile, dell'etica, e del carattere assiologico (valori, virtù) del discorso in atto.

si tratta di analizzare quattro aspetti essenziali dei personaggi valutati: l'essere, il dire, il fare e l'etica.

A parte un caso, dove il personaggio della madre assume un ruolo limitato di valutatrice del personaggio della moglie, la valutazione dei personaggi si realizza mediante i commenti del narratore. Egli è portavoce di un autore che riporta nella sua qualità di testimone fedele gli avvenimenti a cui egli stesso ha partecipato. Il lettore ha, così, a che fare con un racconto di carattere retrospettivo, scritto da un testimone che si mostra oggettivo, mettendoci dietro un vetro per veicolare una certa credibilità. Nondimeno, anche se è un racconto scritto posteriormente alla data dell'accaduto, il romanzo non può essere considerato al di fuori di uno sguardo su quel fatto, e di conseguenza non può fare a meno di una tesi.

Il romanzo di Erri De Luca, secondo noi, è monologico⁶ per il fatto che il narratore anziano, ribelle, assume il compito di istruire la tesi dell'opera: la orienta e commenta il percorso ideologico dei personaggi ed i loro errori. Egli possiede un campo di visione che domina rispetto ai personaggi che egli giudica, per addirittura condannare alcuni di loro. Si localizza, così, facilmente la posizione ideologica del narratore attraverso le idee che sono esplicitamente affermate. Quelle non condivise sono sviluppate come caratterizzazioni dei personaggi o supporti di una confutazione. Possiamo dire che l'autore prende il lettore per mano per spiegargli il suo modo di concepire il mondo e fargli ammettere una visione politica particolare.

In linea di massima, emana dal romanzo un conflitto tra due sistemi di valori sottoforma di un conflitto tra il personaggio del narratore, che incarna un'ideologia

⁶ – Bachtin propone la tesi che il dialogismo si stabilisce al livello delle idee personificate, nelle quali, si manifesta anche la distinzione tra le opere monologiche e quelle dialogiche.

Per Bachtin, un'opera è monologica quando tutte le idee affermate si fondano nell'unità della coscienza dell'autore che guarda e rappresenta; mentre nell'opera dialogica, le idee sono distribuite tra i personaggi, non in quanto idee valide in sé, ma in quanto manifestazioni sociologiche o caratterologiche del pensiero.

egualitaria di tendenza socialista e quello della madre, che incarna un'ideologia dominatrice e conservatrice.

In genere, le idee e i principi dei personaggi non sono facili da rilevare, ma sono strettamente legati al loro essere, al loro dire e al loro fare. Gli studiosi sostengono che spesso, in paragone col fare del personaggio, che appare sempre esplicitamente al livello attanziale, il pensiero del narratore, che gestisce il romanzo, resta nella maggior parte dei casi implicito. Nel caso del romanzo di De Luca, però, è esplicito e svolge tre funzioni nel suo progetto narrativo: giustificare, spiegare e convincere.

La morale è anzitutto una valutazione delle condotte socializzate. Ogni etica o valutazione morale accentua, mette in rilievo, discrimina, distingue fra i personaggi. Se questa valutazione è dappertutto nel testo, il romanzo è, peraltro, un luogo testuale ideologicamente molto marcato, dove l'etica del narratore-personaggio ed i suoi rapporti con le leggi morali si esprimono direttamente. Egli introduce dei personaggi, li descrive, ne racconta una storia e la commenta, per presentare degli argomenti diversi in difesa delle sue convinzioni morali. In questo lavoro, non sono i suoi compagni di lotta da convincere, ma i giovani che sognano che regni l'equità e l'uguaglianza nel mondo. La morale veicolata è, oltre alla necessità della comprensione umana e l'importanza della solidarietà, quella di combattere l'ingiustizia e l'autorità e condannare il fatalismo e la passività.

La fonte di valutazione del romanzo è, quindi, il narratore-personaggio: è lui che seleziona i dettagli che meritano l'attenzione del lettore nei ritratti e nel seguito degli avvenimenti. L'immagine che il lettore ha del personaggio dipende, così, dal modo con cui è presentato dal narratore. Egli distribuisce le positività e le negatività tra i personaggi, riferendosi a un sistema di valore ben definito che è sottostante al romanzo.

L'autore, attraverso il suo narratore, mette in scena dei personaggi per far conoscere le sue scelte ideologiche, attraverso cui prova a stabilire un contatto con un tipo di lettore ben definito. Il romanzo, infatti, è una sorta di argomentazione

destinata ad agire su questo lettore, e in quanto tale, cerca di predeterminare il suo giudizio. L'immagine di ogni personaggio risulta, così, da un certo numero di strategie di scrittura, concepite per prevedere e gestire le reazioni dei lettori.

Vincent Jouve afferma in proposito: "La nostra visione del personaggio dipende, prima del suo ritratto fisico e morale, dal modo con cui è presentato nel testo"(1992: 197). Si tratta, quindi, di un sistema di valori intrinseci che è sottostante all'opera e che serve da punto di riferimento al lettore per orientare la sua valutazione.

È attraverso le valutazioni, esplicite o implicite, che un tale sistema di valori s'infiltra nel romanzo. Se vogliamo rilevarlo, bisogna analizzare i commenti pronunciati dal narratore.

1.3.1. Il personaggio del narratore

Il narratore si autovaluta in quanto personaggio. Questa valutazione gli permette di giudicare, insieme, le sue azioni anteriori, presenti, future e di paragonare il suo essere passato, in quanto bambino, alla fase presente della sua evoluzione, in quanto anziano. L'autovalutazione testimonia anche del progresso del narratore bambino da una persona muta, balbuziente a una persona anziana, che padroneggia la parola e valuta anche gli altri personaggi. Si tratta anche della sua appartenenza a un sistema di valori: il narratore bambino, passivo e dominato, acquisisce col tempo il coraggio per superare questa situazione e diventare attivo e ribelle rispetto all'ordine stabilito, incarnato dal personaggio della madre.

Il narratore anziano rievoca il suo passato per spiegare l'evoluzione che ne risulta: si presenta come un uomo stufo del mondo dove vive, e, che decide di rifiutare l'ingiustizia e le concessioni. La sua ideologia e le sue convinzioni le espone mano mano evocando gli altri personaggi. Gli piace la casa del vicolo che si trova in un quartiere popolare e odia la nuova casa che si trova in un quartiere ricco. Potremmo dedurre che egli veicola un'ideologia di sinistra, vicina alla classe operaia.

1.3.2. La madre

È il personaggio con cui il narratore si confronta durante tutto il romanzo. Lei è descritta come rigida, autorevole e dominatrice, perciò diventa il punto di riferimento della legge e istituisce la morale. Lei, che proviene da una famiglia ricca, dopo un periodo di povertà dovuta alla guerra, riacquista la sua agiatezza economica. Di conseguenza decide di cambiare casa e di abitare in un quartiere ricco con altre famiglie benestanti e gli americani. Perciò, raffigura la borghesia insieme all'autoritarismo. Ma rappresenta anche l'anima del narratore, immortale, che gli racconta il male che caratterizza il mondo: "Il male che mi insegnavi a riconoscere, io lo vedevo causato dalle persone. Mi sorvegliavo per non procurarlo, perché anche un rossore risparmiato ad un altro fa parte delle proprie responsabilità. Non tutti ebbero una madre che spiegava il male" (p. 79).

Questo personaggio assume un ruolo paradossale: esso incarna nello stesso tempo l'autorità a cui il narratore si oppone e dalla quale cerca di liberarsi, e l'anima che lo guida nella sua vita.

1.3.3. L'appropriazione della parola del padre

Si tratta di una strategia discorsiva in cui il narratore prova ad assicurarsi la sua legittimità e a dare un certo impatto alla sua propria parola. Nonostante, infatti, la forma del dialogo tra il narratore e la madre che caratterizza il romanzo, la comunicazione si svolge a senso unico. Il romanzo affronta gli atteggiamenti del giovane in un discorso autobiografico e l'analisi esterna adulta che lo spiega. Così, alla spontaneità del narratore quando era bambino si oppone la lucidità del narratore

quando è diventato vecchio.

In queste condizioni, il narratore, avendo come scopo l'uso di una strategia discorsiva alla ricerca di una parola singolare, legittima ed efficace, si rivolge alla madre in una specie di dialettica, ma che consiste in realtà nell'evocare l'opinione della madre, solo per giustificare la sua presa di posizione. Questa presa di posizione, in verità, la eredita dal padre. Quindi, quest'ultimo, anche se non è molto presente, viene posto come la fonte della morale su cui appoggia il romanzo. Attraverso, infatti, un dialogo tra il narratore e suo padre, quest'ultimo gli consiglia di non aspettare:

«- Papà, se io non voglio stare in attesa e voglio stare senza attesa, posso? Allora interruppe di radersi, aprì del tutto la porta e, come se avesse capito una cosa, non so quale, disse solo così: "Se tu sarai capace di stare senza attesa, vedrai cose che gli altri non vedono." Poi aggiunse ancora: "Quello a cui tieni, quello che ti capiterà, non verrà con un'attesa." Aveva metà della faccia rasa e metà ancora insaponata, in una mano il rasoio nell'altra il pennello. Si chinò un poco su di me per farsi intendere. Lo guardai con tutto il campo degli occhi. Non era lui, nemmeno la voce era la stessa. Neanche ero sicuro di essere stato io a domandare. Credette che non avessi capito, con un poco di sorriso si rimise allo specchio e mi disse di stare attento a quando tornavi tu. Non seppi domandare, non capii la risposta, ma non ho dimenticato. Quel giorno mi distolsi dalle attese, imparai a non attendere.» (p. 55)

Le attese, secondo gli psicologi, formano con le speranze una coppia e sono iscritte all'interno del tempo, più precisamente nel futuro: l'attesa di cui parla il romanzo è legata all'avvenire immediato, come quello della madre che è legato all'evento del ritorno del padre, mentre la speranza è legata a un futuro lontano, quello a cui il narratore aspira, pieno di promesse senza tracce dell'ansia, dell'inquietudine, della perplessità e dell'insicurezza che ci procura l'attesa. Essa, infatti, provoca un'accelerazione e un'anticipazione del futuro, che brucia il presente e rende insignificanti i suoi momenti, perché tutta l'attenzione e l'intenzione è spostata in avanti e concentrata sull'evento, che si attende come evento di felicità, che può essere attuata o meno, onde la sofferenza. L'attesa prende, così, forma nello sguardo e nel volto, dove si stratificano il timore, l'angoscia, la speranza e talvolta tragicamente il silenzio.

Se l'attesa è legata all'ansia motivata dalla voglia che il nostro futuro abbia una fine felice, la speranza attiva il nostro comportamento affinché sia nelle nostre mani l'accadere di questa felicità. In questo senso, diciamo che l'attesa è passiva, essa vive il tempo come qualcosa che viene verso di noi, che subiamo, la speranza, invece, è attiva perché ci spinge verso il tempo, come quella dimensione che ci è assegnata per la nostra realizzazione. Il dolore, la sofferenza, l'infelicità, sono sempre accompagnati da un margine di passività. Siamo, quindi, attivi quando con la speranza andiamo verso il tempo e non quando con l'attesa aspettiamo che il tempo venga verso di noi.

Sempre secondo gli psicologi, quando non c'è né attesa né speranza subentra la noia, dove il futuro si ferma e il presente si allunga. E quando ogni attesa è assorbita, e ogni speranza è estinta, non ci sono più né progetti né storia, ma tutto affoga nel presente dove ogni prospettiva di futuro si crea e si spegne. E il tempo si ferma.

Il narratore ha deciso, alla maniera dei suoi compagni, di non attendere e quindi di essere attivo, perché tutti avevano la speranza di realizzare insieme un progetto e un ideale e sono andati verso il tempo. L'hanno provocato e hanno contribuito alla costruzione della storia umana, anche se non sono riusciti a raggiungere completamente il loro obiettivo, perché la gente era "folla" e quindi non seguiva. Fra i compagni di lotta, c'erano anche dei traditori nel mare. Il narratore si rassegna, come ha fatto prima di lui Massimo. Si ferma e si ferma anche con lui il tempo. Di conseguenza, scopre la noia: "Porto il vuoto che mi hanno lasciato e mentre mi tengo le mani mi sento spuntare impazienza e impulso di smettere il tempo della foto e dell'autobus" (p. 88).

Nonostante la delusione, egli non si scoraggia perché considera il passato solo una battaglia persa. La speranza nel realizzare quegli ideali e quei valori continua con i giovani, che credono nella stessa anima perché è immortale. Essa, al contrario degli esseri umani, trascende il tempo e la vecchiaia, e rimane soprattutto legata ai giovani: "Sei giovane, un'età tua che non ricordo più. Si dice che le mamme non abbiano

età” (p. 15), ai quali, il narratore consiglia di continuare la battaglia e di non confinarsi nella passività.

Questo sarebbe il messaggio trasmesso dal romanzo ai giovani.

1.4. L’ethos oratorio o la messa in scena dell’oratore

L’analisi dell’ethos in una prospettiva argomentativa fa riferimento a due metodologie: mentre la prima sostiene che la forza di persuasione dipende dai dati pre-discorsivi e dall’immagine del locutore al di fuori del suo discorso, la seconda sostiene, invece, che la forza di persuasione dipende dall’immagine che il locutore produce di sé nel discorso.

Nel nostro caso, dato che si tratta del primo romanzo di Erri De Luca, e siccome prima della pubblicazione di questo romanzo era sconosciuto, l’autore non dispone di un ethos prediscorsivo che possa usare per influire sull’auditorio. Faremo, pertanto, riferimento alla seconda tesi, quella dell’analisi dell’ethos discorsivo, che sostiene che un’analisi delle immagini di sé nel discorso, unita a una conoscenza della situazione d’enunciazione, permette di vedere come si mette in atto un ethos, che deve contribuire al carattere persuasivo dell’argomentazione.

Prendendo le mosse dalla definizione dell’ethos come l’immagine di sé che l’oratore costruisce nel suo discorso per contribuire alla sua forza di persuasione, proveremo a vedere quali sono le strategie che il romanzo di De Luca usa per raggiungere questa mira, attraverso una situazione di comunicazione precisa, integrata in una congiuntura socio-storica determinata. La nozione di ethos, infatti, ci permette di superare l’analisi argomentativa mediante argomenti e di indagare il processo più generale dell’adesione dei soggetti ad un certo posizionamento.

L’importanza della ricostruzione dei dati, e, in particolar modo, l’immagine sociale

di cui si nutriscono i partner dello scambio, si concretizza in De Luca nel suo tentativo di orientare di nuovo e rifare l'immagine di sé e del movimento del sessantotto, cancellando gli aspetti che rischiano di portare pregiudizio al messaggio di quel movimento. Egli prova a cancellare l'immagine negativa dell'intolleranza e della violenza del movimento a cui apparteneva e di mostrare la sua vera sfida, che era quella della giustizia e della libertà.

Bisogna, innanzitutto, tener conto che lo scrittore ha avuto un ruolo militante e perciò i suoi scritti possono avere un'influenza sul lettore: condurlo a una presa di coscienza di certe contraddizioni del mondo e di conseguenza ad intraprendere iniziative da militante politico. Erri De Luca ha scritto un romanzo storico-politico. Si tratta di una rivisitazione a posteriori del movimento del sessantotto. Questa rievocazione è impregnata da una tesi che riguarda anche il presente, quella della lotta contro la borghesia, che assume oggi la forma moderna della lotta contro la globalizzazione. Questa forma di continuità tra il passato e il presente avviene nel testo mediante la sovrapposizione, svolta dalla fotografia, tra il tempo del narratore giovane e quello del narratore anziano, che assume il ruolo di intermediario tra le generazioni.

Abbiamo, quindi, a che fare con un militante responsabile, che ha assunto delle responsabilità. Deve, pertanto, proiettare un'immagine conforme al suo rango rispetto alla società in generale e giustificare le sue posizioni rispetto ai suoi compagni di lotta. È la costruzione di un'immagine di sé di fronte a un pubblico costituito da due tipi in realtà: quello dell'organizzazione *lotta continua* e dei protagonisti del movimento del sessantotto, da una parte, e quello dei giovani di Sinistra, dall'altra. Deve costruire un'immagine di sé che possa risvegliare la fiducia e la simpatia delle due facce del suo pubblico. Il narratore, però, si rivolge anche a un terzo pubblico, quello italiano in generale, a cui il narratore sente di rivolgersi per il diritto di tutti di conoscere la verità. Egli, perciò, si costituisce come testimone.

1.4.1. De Luca e la presentazione di sé nelle modalità della sua parola

De Luca edifica una costruzione argomentativa proponendosi come la figura dell'uomo del ragionamento in opposizione a quello del settarismo. Lo stile della lingua indica che possiede i mezzi per sviluppare un pensiero logico che permette la deliberazione e la scelta. L'oratore progetta un'immagine di sé, che è quella della guida intellettuale e spirituale. L'io si presenta sotto un doppio aspetto: il socialista, il militante spontaneo, settario, bambino, muto; e il vecchio, l'individuo razionale e pensante. Così, nell'autobus, in pagina 44, De Luca conferisce alla persona del bambino i vantaggi della seconda, il vecchio, in un'associazione che li rende indivisibili.

Si presenta anche come patriota e nazionalista, da una parte, con l'immagine della nave e dell'Italia per rivendicare l'amore della patria; dall'altra, come difensore dell'umanità, dei popoli oppressi, sostenendo dei valori e degli interessi umani, che sono a rischio in un mondo ingiusto.

Il narratore testimone ci permette di scoprire gli eventi, di cui fa una panoramica, e nei quali penetra attraverso l'uso di verbi di percezione visiva (riconosco, vedevo, conoscevo, potevo vedere, perlustro, guardo, ti ho visto, intendevo, l'ho riscoperta), dell'olfatto (respirai), del gusto (richiamava la saliva) o dell'udito (il chiasso, farsi sentire, mandare una voce più alta, o l'odorato(puzzare di freddo), ecc. L'uso dei verbi di percezione alla prima persona da parte del narratore sembra che abbia come funzione quella di sottolineare l'autenticità della sua testimonianza. Inoltre, mettendosi dietro il vetro della finestra della cucina, egli descrive il vicolo, attraverso una lettura a posteriori di quegli avvenimenti, per provare a suggerire l'immagine di sé come di un osservatore oggettivo. L'altro luogo descritto con attenzione, insieme al vicolo, è il mar Tirreno, che rappresenta la militanza.

Così, l'ethos si costruisce su diversi piani strettamente connessi, che devono rendere l'oratore credibile rispetto ai suoi diversi pubblici. Siccome, infatti, si tratta di

una testimonianza, la questione dell'autorità e della credibilità del discorso sono messi in evidenza, perché testimoniare significa dire ciò che abbiamo visto o ascoltato e impegnarsi a dire la verità su quello che rapportiamo.

Per questo motivo, è il narratore vecchio e non quello bambino che assume il ruolo del relatore di quegli avvenimenti, oltre a quello di teorico all'interno del romanzo. L'immagine di un vecchio contribuisce alla costruzione dell'ethos del narratore come testimone degno di fiducia, nella misura in cui non si limita solo a narrare e ad assumere il ruolo del portavoce, ma si permette anche di valutare, usando il tempo del presente e quindi ad enunciare delle sentenze.

Quindi la legittimità del suo dire, una legittimità etica, il narratore la conquista attraverso il suo statuto di protagonista-testimone. Il narratore vecchio costruisce, così, la dimensione morale del suo ethos attraverso la sua parola. Egli rielabora le immagini legate alla sua infanzia e dedicate alla presentazione del sé, rifiutando un ethos modellato sulle rappresentazioni di un sistema sociale e un ordine stabilito, che è ingiusto, e di cui non accetta le premesse e i valori. Quindi, la questione dell'ethos nel romanzo di Erri De Luca è legata a quella della costruzione di un'identità che permette nello stesso tempo di creare un rapporto nuovo a sé e all'altro.

1.5. La doxa come fondamento dell'argomentazione

La doxa o l'opinione comune ha un grande ruolo nella comunicazione verbale. Appoggiandosi su di essa, l'oratore tenta di far aderire i suoi interlocutori alle tesi che egli presenta per ottenere il loro assenso. Inoltre, siccome la doxa, a cui è ancorata l'argomentazione, è un'entità coerente, retta da una logica sotterranea, il discorso del narratore si conforma a una specie di dottrina.

In realtà, è in uno spazio d'opinioni e di credenze collettive che il narratore di De Luca tenta di chiarire una posizione personale e un percorso e di consolidare un punto di vista.

Il sapere condiviso e le rappresentazioni sociali costituiscono quindi la base di ogni argomentazione.

Per capire la situazione di narrazione e il dispositivo enunciativo che determinano l'argomentazione, bisogna prendere in considerazione i diversi strati di dati storici: si tratta del movimento del sessantotto, che ha avuto come protagonisti dei giovani di ideologia leninista-marxista, sollevati contro gli antagonisti capitalisti e le diverse forme di autorità politiche o sociali. All'interno di questo quadro, bisogna citare l'autorità dell'autore e il suo ruolo di militante di lotta continua. Un'attività che ha condiviso con una parte del suo auditorio. L'altra parte è costituita dalle nuove generazioni degli anni ottanta in poi, che egli tenta di sensibilizzare.

Quindi la conoscenza di ciò che si diceva e si pensava rispetto a quell'epoca è necessaria alla buona comprensione di un discorso argomentativo. A maggior ragione, quando si tratta di un movimento che ha suscitato e continua a suscitare tante polemiche rispetto al suo impatto sulla società, i cambiamenti che è riuscito a provocare, la sua mira, il suo metodo di protesta e, soprattutto, la violenza a cui era associato e le sue conseguenze. Per questo motivo, la conoscenza di una doxa, che prende la forma di un'ideologia, è necessaria per effettuare un'analisi pertinente dell'argomentazione nel discorso.

Inoltre, bisogna indicare che la doxa è divisa in due forme che chiamiamo topiche. La topica nelle sue dimensioni retorica e pragmatica è legata alla concezione moderna del "luogo comune" come opinione condivisa o tema familiare. Il luogo comune si esprime attraverso una grande varietà di forme verbali. Comunque ci sono due grandi categorie: quella degli enunciati doxici che raggruppa le generalizzazioni espresse, cioè le sentenze, e quella che rileva dalle rappresentazioni sociali che emergono nel discorso in un modo più o meno implicito, cioè lo stereotipo.

1.5.1. La sentenza

Aristotele [R thorique (1991: 254)] definisce la sentenza come un'affermazione che porta non sui fatti particolari ma su delle generalit . Essa, quindi, consisterebbe nell'espore una relazione diventata indipendente da situazioni particolari o da uno stato di cose. Inoltre, le sentenze sono classificate in due categorie: quelle che sono autosufficienti perch  appartengono all'opinione comune, e quelle che sono accompagnate da una dimostrazione per essere convincenti.

Nel nostro caso, abbiamo un narratore che proferisce delle sentenze di sua propria invenzione, con lo svantaggio, perch , di non poter appoggiarsi su un'autorit  esterna, che rappresenterebbe una saggezza globale o collettiva e che servirebbe a legittimare il suo discorso. In questo caso, Aristotele segnala la necessit  di motivare la verit  generale e di usare delle sentenze solo in modo appropriato, cio  nelle circostanze dove il locutore non si ritrovi a produrre abusivamente delle generalizzazioni. Per il filosofo greco,   inconveniente parlare usando sentenze se non si   raggiunta un'et  rispettabile o se non si ha nessuna esperienza sull'argomento in questione. In altri termini, la sentenza   efficace solo in rapporto all'ethos dell'oratore. Il rimedio trovato nel romanzo di Erri De Luca   quello di affidare questo ruolo a un narratore anziano, che rivisita per una seconda volta con l'occhio di un osservatore gli avvenimenti di un passato, di cui era protagonista. Queste sentenze sono presenti lungo il romanzo e riguardano argomenti che vanno dall'importanza della scrittura come testimonianza per chiarire un evento storico, specificando che si tratta di un movimento spontaneo, al concetto della vita e della morte, indagati dal punto di vista della dottrina esistenziale, che per altro, proveremo ad analizzare, in seguito, attraverso l'analogia, predicando le lodi di valori come l'attivismo, la responsabilit , la lealt  e la solidariet .

1.5.2. l'analogia tra giocattolo e vita

Le domande argomentative, molto presenti dalla pagina 37 alla pagina 40, sono usate come per segnalare la natura intensamente argomentativa di questa parte del romanzo, e lasciar presagire l'ideologia su cui è fondata tutta l'opera: la dottrina dell'esistenzialismo. Questa difende la libertà individuale, la responsabilità e la soggettività. Il narratore comincia a parlare della proprietà. La proprietà dei giocattoli, infatti, lo preoccupa perché è legata a una condizione, e lui desidera una libertà assoluta senza costrizioni. Notiamo che egli insiste sulla domanda, che riguarda la proprietà, e che viene ripetuta due volte, la cui risposta è sempre legata a una costrizione. Descrive il giocattolo come un oggetto che ha una durata nella quale si usa, poi si abbandona, ma la domanda che incuriosisce il narratore è l'attimo della sua fine. Egli, infatti, scopre che la morte non è uguale per tutte le cose e che ci sono oggetti che cominciano a invecchiare solo dopo averla attraversata. Così, il giocattolo invecchia solo dopo che si è rotto, e quindi, dopo che è morto. Dice che il gioco dura solo il brevissimo spazio di tempo che costituisce l'istante della sua rottura e che quell'attimo vale tutta la sua durata precedente. Di conseguenza arriva alla conclusione che solo al momento della sua morte il gioco è veramente di chi l'ha in mano e aggiunge che solo questa condizione ne completa il possesso.

Il narratore usa, in seguito, un'analogia tra il gioco e la vita dichiarando: "solo in morte la vita è interamente di chi l'ha vissuta, e il possesso è senza donatori, senza rimproveri" (p. 39). Poi si rivolge a sua madre usando la domanda : "È mia la vita che mi desti?" e, alla fine, risponde alla sua domanda: "Sta sera sì, è mia del tutto" (p. 40).

Così, con la morte nell'autobus, egli completa il possesso della sua vita. In realtà, questa analogia applicata alla propria vita dal narratore sembra essere una dichiarazione del dovere compiuto.

Le idee di questo passaggio sono ispirate dalla dottrina dell'esistenzialismo ateo, che afferma che l'esistenza precede l'essenza, nel senso che l'uomo prima sorge nel mondo poi esiste e alla fine si definisce attraverso le sue azioni di cui è pienamente responsabile, perciò, ogni persona è un essere unico che è padrone dei suoi atti e del suo destino.

La questione della completa proprietà della propria vita, sottolineata con insistenza dal romanzo, pone il concetto dell'ateismo, che spiega il dissenso del narratore nei confronti della chiesa. L'esistenzialismo sostiene che se l'uomo non può essere definito all'inizio della sua esistenza è perché prima non è niente. Solo, dopo, diventa tale quanto ha scelto di farsi. Quindi, siccome non c'è Dio per concepirlo, per dargli un'anima predeterminata, siccome all'alba della sua esistenza l'uomo non è niente, il suo futuro gli appartiene: ciò che egli è, e, ciò che egli sarà gli appartengono.

Di questa dottrina citiamo due concetti fondamentali che la caratterizzano. Il primo concetto è quello della libertà, con cui essa sostiene che dato che non c'è né morale né ci sono valori preesistenti all'uomo, allora non c'è nessuna giustificazione né scusa: l'uomo sceglie i suoi valori da solo, perciò, è libero. Egli è l'unico responsabile di fronte a sé e alla civiltà, dei suoi atti. Quindi, l'unica essenza che può preesistere all'uomo è la libertà. Una libertà incondizionata e assoluta, di attitudini e di scelte, che è la condizione primaria a una qualsiasi responsabilità umana. Conformandosi a questo principio, il narratore decide di liberarsi dalla dominazione della madre che rappresenta l'istituzione educatrice che istituisce la morale, come l'hanno fatto i suoi coetanei, cioè, i *bambini* che hanno condotto il movimento del sessantotto: "Non ora, non qui. Avevi ragione, molte delle cose che mi sono accadute furono errori di tempo e di luogo, cose da dire: non ora, non qui. Però a questo vetro d'autobus mi accorgo di essere in un'ora e in un posto a me riservato da tempo" (p. 44).

Partendo da questo concetto, egli critica gli uomini rassegnati che scelgono di non battersi per un mondo migliore che sarebbe l'Italia-nave, l'Italia-Andrea Doria e non l'Italia-terra ferma. Questi uomini costituiscono la folla, una pietra, un anello manipolabile da quelli che hanno il potere.

Il secondo concetto è quello della responsabilità, in quanto l'uomo determina sé stesso. La sua essenza è il risultato del suo progetto di essere. Non è ciò che ha voluto essere, ma è il risultato delle sue scelte. Egli quindi è responsabile di ciò che è. Il narratore dichiara perciò: "Il male che mi insegnavi a riconoscere, io lo vedevo causato dalle persone. Mi sorvegliavo per non procurarlo, perché anche un rossore risparmiato ad un altro fa parte delle proprie responsabilità" (p. 79).

Inoltre, al di là della responsabilità individuale, secondo la stessa dottrina, l'uomo è responsabile davanti all'umanità: egli, definendosi attraverso le sue scelte, sceglie di dare un certo modello, una certa immagine, coinvolgendo così con le sue scelte l'insieme dell'umanità. Il narratore, infatti, afferma: "Allora, non so più come fu, io capii che non ero testimone di tutto quel male e del mondo, ma responsabile" (p. 58).

Il narratore asserisce, peraltro, che nessuno ha il diritto di sottrarsi alle sue responsabilità in un mondo ingiusto, dove sono sfruttate le categorie sociali povere, sull'esempio di Filomena, da parte della borghesia e degli imperialisti, alla loro testa gli americani.

Partendo dal concetto della responsabilità, questa dottrina ha affrontato il problema della responsabilità degli scrittori. Essa, infatti, pensa che dato che l'uomo definisce con le sue scelte il senso della vita in generale e impegna simbolicamente l'umanità nella via che egli sceglie, lo scrittore deve sentirsi impegnato. Uno scrittore scrive sempre affinché nessuno si consideri innocente di ciò che succede nel mondo. Egli mostra la realtà e incita il lettore a cambiare le situazioni che narra perché, secondo questa dottrina, scriviamo sempre per gli altri, mai per sé. È per questo che Erri De Luca rievoca il movimento del sessantotto ai giovani per spiegare i suoi ideali e valori e trasmettere il simbolo della sua lotta contro i mali del mondo, che perdurano anche oggi, alle nuove generazioni. Egli infatti, stima che: "Parlare è percorrere un filo. Scrivere è invece possederlo, dipanarlo" (p. 25).

1.5.3. Lo stereotipo

Per Ruth Amossy (2000: 110) lo stereotipo deve essere concepito come un elemento doxico senza il quale nessun'operazione di categorizzazione o di generalizzazione sarebbe possibile, così come nessuna costruzione d'identità e nessuna relazione all'altro potrebbero elaborarsi. Lo stereotipo, pertanto, assume un ruolo importante nell'argomentazione. In quanto rappresentazione collettiva fossilizzata che partecipa della doxa ambiente, esso fornisce il terreno sul quale potranno creare comunione i partecipanti all'interazione. Di conseguenza, l'allocutario che aderisce alle immagini proposte, potrà lasciarsi convincere dall'argomentazione che si alimenta dalle rappresentazioni che provengono dalla sua propria visione del mondo.

Studiando la doxa, che può contribuire a chiarire l'ideologia del discorso, si studia la valorizzazione. È dato che i valori si oppongono secondo un andamento polare, ci serviamo degli antonimi per precisare la contrapposizione contro l'autorità e la dominazione su cui è fondato il romanzo di Erri De Luca, basandoci sull'osservazione di François Rastier (2004):

«Risquons toutefois une bénigne hypothèse cognitive : le binarisme séduit parce qu'il est facile à comprendre. Les travaux expérimentaux menés depuis un siècle sur les associations et l'organisation du lexique mental ont toujours confirmé que l'antonyme vient à l'esprit dans le temps le plus court. Aussi la relation d'antonymie reste privilégiée par les discours de propagande, car elle exige peu d'efforts.»

Pensiamo che questo procedimento sia adoperato per garantire un massimo successo alla trasmissione del messaggio alle nuove generazioni.

È secondo lo stereotipo della Destra e della Sinistra che riprende un concetto antico del ricco e del povero, del padrone e dello schiavo, del borghese e del lavoratore, del proprietario e dell'operaio, del capitalista e del comunista, che viene

concepita l'ideologia della lotta e della contrapposizione tra due mondi antagonisti, a cui il narratore aderisce, adoperando delle opposizioni tra il personaggio del narratore, che intenderebbe conquistare la sua libertà e il personaggio della madre, che a sua volta sarebbe determinato nel voler continuare ad instaurare la sua dominazione; tra il personaggio del padre, che si sarebbe compromesso con la Destra e il personaggio del nonno, che avrebbe fondato la sua politica sul proletariato; tra la sorella, che sarebbe radicale ed estremista e Massimo, che sarebbe moderato; tra Filomena, che rappresenterebbe la classe dei lavoratori e gli americani, che rappresenterebbero il sistema capitalista e imperialista; tra la folla, che designerebbe la gente passiva che accetta la sua sorte e l'Italia-nave, in movimento; tra il personaggio di D'Annunzio, che sarebbe privo di veduta politica e il mar-tirreno, che richiederebbe una strategia e una abnegazione continua; tra il personaggio della moglie, che rappresenterebbe l'organizzazione di lotta continua e che si impegnerebbe per attuare la giustizia sociale e i responsabili, che instaurerebbero l'oppressione; tra il personaggio dei coetanei-bambini, che avrebbero assunto la loro responsabilità, sollevandosi contro il male e Dio o la chiesa, che si confinerebbe nel silenzio.

Al livello lessicale abbiamo anche delle opposizioni o delle antinomie che possiamo riassumere in: *acqua/pietra*, rilevate dal discorso del narratore riguardo il personaggio della folla, e che corrisponderebbero successivamente alla gente attiva e alla gente passiva; *colpi/gridi*, riguardo al personaggio dei bambini e che corrisponderebbero successivamente all'aggressore e all'agredito; *nave/terra ferma*, riguardo al personaggio personificato dell'Italia e che corrisponderebbero successivamente all'evoluzione e alla stagnazione; *buiol/luce*, riguardo al personaggio Dio e che corrisponderebbero successivamente all'ignoranza e alla razionalità.

Di conseguenza, ci risulta un punto di vista di un narratore che denuncia la classe dominante e l'assoggettamento. È questo punto di vista globale, difeso nell'insieme del romanzo, che si manifesta nel testo attraverso la scelta di un lessico dispregiativo (asino per i passivi), delle associazioni ideologiche dei lavoratori (designati come

poveri), della borghesia (designata come un gruppo di approfittatori), che orienterebbe, in realtà, l'interpretazione del romanzo.

L'interazione argomentativa è fondata, così, su un sapere condiviso che conferisce al dire la sua plausibilità. Le sue premesse ed i punti d'accordo su cui il narratore fa leva sono presi a prestito a una doxa accreditata dall'uditorio, pertanto, le nozioni di sentenza e di stereotipo permettono, come abbiamo visto, di afferrare i punti consensuali attraverso cui il narratore comunica con il suo auditorio e negozia le sue posizioni.

1.6. Pathos o il ruolo delle emozioni nell'argomentazione

Il pathos è legato all'uditorio e significa emozioni. Queste sono spesso usate dall'oratore per agire ed avere un effetto sull'uditorio. In questo caso si parla più di persuadere, dato che si rivolge al cuore o alle passioni, che di convincere, che è un effetto che dipende dalle facoltà intellettuali o dalla ragione.

L'analisi del discorso tiene conto dell'elemento emozionale come è iscritto nel discorso in stretto legame con la doxa dell'uditorio e i processi razionali che mirano a conquistare l'adesione. Essa s'impegna così a ricavare un effetto di pathos nella situazione di comunicazione particolare dove emerge.

Si possono supporre due casi principali: quello dove l'emozione è menzionata esplicitamente, e quello dove è provocata senza essere designata mediante termini di sentimento.

1.6.1. Le figure di ripetizione e l'enunciazione della soggettività nel linguaggio

L'emozione menzionata letteralmente può essere attribuita all'allocutore o al personaggio di cui si parla. In questo secondo caso i sentimenti del locutore tentano di suscitare un'empatia nell'interazione che si stabilisce con il suo personaggio. Tuttavia, in ambedue le situazioni, il discorso intende produrre un effetto di trasferimento dell'emozione all'allocutario.

Globalmente l'emittente verbalizza un'emozione mediante dei marcatori, che possono essere individuati grazie alle categorie semantiche dell'affettivo e dell'assiologico perché le emozioni, secondo P. Charaudeau (2000: 131) sono legate a un'interpretazione che si appoggia su dei valori o una morale. L'affettività e l'emozione nel romanzo di Erri De Luca sono suscitate globalmente dall'enfasi o da una tonalità emotiva che domina tutto il romanzo; dall'antifrasa, che caratterizza il discorso del narratore riguardo gli americani: "Alcuni, risentiti, erano ostili a quella gente venuta da lontano che abitava tra noi scansandoci. Io non potevo. Non mi offendeva il loro comportamento. Erano di un'altra terra dove le qualità che mi stupivano erano di sicuro elargite alla condizione di non farle toccare da nessuno straniero" (p. 74); dall'antitesi che marca il rapporto tra il narratore-personaggio e il personaggio della madre; e dalle figure di ripetizione in cui l'emozione dovrebbe non solo esprimersi ma anche comunicarsi (Amossy 2001: 191).

Allo scopo di assicurare l'aderenza del suo allocutario al livello stilistico, l'opera di De Luca è caratterizzata da procedimenti atti a dare rilievo all'esposizione e allo sviluppo delle sue idee, mediante una disposizione dei concetti ritmica e simmetrica con un forte tono enfatico. Di conseguenza, sono evidentemente le figure di ripetizione che emergono in abbondanza. Ritroviamo, perciò, delle ripetizioni di diversi tipi: dai parallelismi sintattici all'anafora retorica, dall'ipotiposi alla correctio che, a volte, è unita all'antitesi: "Tu mi vedesti, io ero cieco. È l'ora opposta, tu non mi

vedi, io sì. C'è un vetro e non mi puoi ascoltare neppure se grido. C'è un vetro a proteggerti, c'è un vetro nella morte di ciascuno" (p. 90).

Le funzioni delle diverse figure del romanzo di Erri De Luca, partendo dalla premessa che si tratti di una sorta di requisitoria in cui si attua un rapporto di contrapposizione tra l'*io*-narratore e il *tu*-madre, consistono nel saper eccitare le passioni per persuadere i giovani di Sinistra: così la ripetizione colpisce lo spirito, l'ipotiposi suscita delle emozioni vive, le esclamazioni fanno condividere il dolore e la delusione esprimendoli: "*Anche lui in fondo al mare? Sì, anche lui*", l'antitesi marca l'orrore della crudeltà della borghesia, e l'esempio e il paragone servono d'illustrazione.

Si stabilisce, perciò, un rapporto fra figure e passioni che è necessario in ogni impresa di persuasione. Si dice, invero, che l'effetto di stile colpisce e emoziona e l'estetica ha il potere di toccare i cuori (Lamy 1998: 231).

Le figure agiscono anche sullo spirito e servono il ragionamento. L'analogia, da una parte, tra il personaggio del *padre*, che simboleggerebbe il partito comunista, e l'*altro personaggio*, con cui si alluderebbe a Gabriel D'Annunzio, prova a far vedere una relazione nascosta, che sarebbe quella dello sfacelo di una strategia politica nel difendere un'ideologia; dall'altra, quella tra il narratore, che corrisponderebbe in questo caso a Erri De Luca, e il personaggio *Massimo*, che corrisponderebbe all'uomo politico e letterario Massimo D'Azzeglio configura una fine e una sorte che li accomuna, quella di finire nella passività, a scrivere le loro memorie e a stilare i loro ricordi dopo un periodo di attivismo e d'impegno politico. La passività riguarda anche un terzo uomo politico e letterario, che è Gabriele D'Annunzio. Se per i due primi, essa consiste nel confinarsi nel silenzio, per il terzo si illustra attraverso il suo isolamento.

Si tratta, a volte, dell'inserzione del discorso dell'altro, sotto forma dell'antitesi, nella parola del locutore, che acquisisce così il carattere di un discorso polemico nell'ambito della problematica della ricerca d'identità e del posizionamento rispetto

alle idee dei suoi compagni di lotta. Sono usate anche delle domande argomentative: attraverso queste domande il narratore non richiede una risposta dal destinatario, ma lo fa a fine argomentativi, per inserire le sue tesi, spiegarle e fare del destinatario, che, in questo caso, è rappresentato dai giovani di Sinistra, un prigioniero delle sue scelte. È un modo per influenzare l'interlocutore.

D'altronde, la natura lirica dell'opera emana dall'organizzazione e dalla partizione del testo in diverse sezioni, che lo ravvicina alla struttura della poesia. A questo proposito, rileviamo l'uso di diverse strategie come l'impiego di frasi brevi all'inizio di alcuni brani per annunciare il suo contenuto, o invece alla fine per riassumerlo. A volte, sono usate, addirittura, delle frasi brevi all'inizio e alla fine del brano che acquisiscono così la forma di un ritornello. Sono adoperate, peraltro, delle frasi brevi, distaccate e isolate dal resto del testo. Pensiamo che queste frasi siano usate per facilitare la comprensione e guidare il lettore .

Riprenderemo, comunque, tutte queste strategie al livello stilistico dettagliatamente con degli esempi analizzando i personaggi del romanzo.

1.6.2. Il cliché e la metafora

Le figure di stile, lessicalmente riempite e fossilizzate, dette: *cliché*, marcano un'appartenenza alla doxa che gioca un ruolo tanto determinante quanto il loro carattere figurale. Esse provocano degli effetti di familiarità o d'usura, che permettono di intraprendere con l'allocutario un'interrelazione che lo gratifica.

I cliché nel testo romanzesco come in ogni altro tipo di discorso, si conformano necessariamente a un discorso sociale di cui veicolano i valori. Possono tanto meglio agire sul lettore se passano inosservati o trasmettono dei valori sotto un'apparenza di familiarità e di naturalità. È quindi, in quanto elementi doxici e non solo come metafora o iperbole che funzionano nell'argomentazione del racconto a tesi o nella

messa in scena dell'argomentazione che effettuano certi testi letterari.

Il cliché persuade mediante la sua familiarità, la figura inedita raggiunge invece il suo scopo mediante una rottura, più o meno, violenta. Esso, sconvolgendo le attese, riorganizzando l'ordine del discorso, dà a pensare e a sentire.

A questo proposito, notiamo, per esempio, l'evocazione e la personificazione del mar Tirreno e della nave come metafore della militanza e del mondo in movimento e in evoluzione, con cui il romanzo riprende gli stereotipi della Sinistra: responsabilità, attivismo, lealtà e libertà.

Abbiamo qua la trasformazione dell'inanimato in animato. Il mare si stanca, invecchia, si ammala e finisce ferito perché ci sono tanti traditori. Quanto alla nave, essa lancia un urlo di sirena al narratore come simbolo di un addio e una conferma che quell'Italia in movimento tanto sognata è diventata ormai un'illusione.

D'altronde, non possiamo non rilevare i cliché della coppia antinomica costituita da Filomena e dagli americani.

Filomena, che incarnerebbe la classe operaia o i lavoratori, abita in un'isola. Per lavorare si è dovuta spostare nella casa del narratore. Questo suo paese lo visita una volta ogni anno durante le ferie, che durano quindici giorni. Questo è proprio il cliché del lavoratore italiano che, per ragioni socio-economiche, ha dovuto lasciare la sua città natale per emigrare dal sud, regione povera, verso il nord d'Italia, regione ricca e più prospera economicamente. Si tratta, infatti, di un fenomeno storico che, oltre all'emigrazione esterna, ha caratterizzato l'Italia a partire dal periodo dell'unità politica e l'inizio del processo dell'industrializzazione del nord d'Italia.

Gli americani abitano in una zona nuova della città e sono vestiti in divisa militare. Essi sono descritti, da una parte come stranieri del mondo, e dall'altra, come gli unici a sentirsi al loro agio nei quartieri nuovi. Questa descrizione ci richiama il cliché degli americani come i gendarmi del mondo, per questo fatto, sono sempre pronti ad intervenire in qualsiasi parte del pianeta, sia con il pretesto di proteggere i loro interessi geo-strategici nel caso che vengano minacciati, sia col pretesto di instaurare

la libertà e la democrazia nel mondo per il bene dell'umanità.

Inoltre, il narratore del racconto rimodella l'attitudine del lettore fornendogli dei commenti espliciti. La figura acquisisce, pertanto, pienamente la sua virtù convogliando la riflessione in un'orientazione argomentativa data.

La coerenza delle reti metaforiche della passività (folla, terra ferma, chiesa, ecc), dell'attivismo (autobus, nave) di fronte al male che subiscono (i bambini, Filomena) contribuisce a mettere il lettore di fronte a un universo che suscita l'emozione e la riflessione. Si tratta infatti di spingere a riflettere sull'ingiustizia nel mondo. Così, se il testo divulga una realtà sociale mediante l'intervento di un narratore onnisciente che si dà la possibilità di asserire con autorità e enfasi, egli incita anche ad analizzare mediante la via figurale.

1.6.3. La topica nella costruzione del pathos

In questo caso, si fa economia di ogni traccia linguistica tratta dal dominio lessicale delle emozioni. Un'argomentazione, in realtà, può non esprimere, ma suscitare e costruire discorsivamente delle emozioni. Plantin (2002) propone di evidenziare l'effetto del pathos mirato a partire da una topica. Si tratta di analizzare ciò che può provocare un certo tipo di reazione affettiva, in una cultura data, all'interno di un quadro discorsivo dato. Una topica, nel senso in cui un discorso è associato a dei luoghi, che nella cultura universale dei popoli giustifica un'emozione, è rappresentata dalle categorie fragili o vulnerabili. Si può citare a questo proposito l'uso delle due categorie sociali di bambini per i protagonisti del movimento del sessantotto e quella dei vecchi poveri per la classe operaia, incarnata dalla domestica: *Filomena*.

Così, ogni parte del romanzo è dominata da un tipo di discorso particolare e da un rapporto specifico tra la parola del narratore e la parola dei personaggi. Di conseguenza, abbiamo diversi tipi di relazioni: un discorso ironico, un discorso di

empatia, di compassione, di apatia, ecc. Inoltre, in modo globale, il testo è fondamentalmente lirico⁷. Il lirismo del discorso serve, infatti, la tesi del romanzo, nel senso che aiuta e guida la comprensione del destinatario. Ciò lo evidenzieremo attraverso, soprattutto, la descrizione dei personaggi dei bambini e di Filomena.

1.6.3.1. Il personaggio dei coetanei: il sentimento di empatia e la scelta dell'epiteto: *bambini*

Nel romanzo di Erri De Luca sono usati i due procedimenti insieme, cioè l'emozione menzionata esplicitamente, da una parte, e la topica, dall'altra. A questo proposito possiamo citare la categoria dei bambini, che sono per definizione innocenti e ciò fa sì che il destinatario del messaggio sia sensibile a tutto ciò che può capitargli. Erri De Luca sceglie, appunto, i qualificativi di ragazzi, poi, di bambini, e non di giovani, per accennare ai protagonisti del movimento del sessantotto, che ha marcato la sua gioventù. L'immagine veicolata nel romanzo dalla descrizione dei bambini di quell'epoca, è quella di una categoria sociale che non si dedicava all'attività ordinaria che caratterizza di solito l'infanzia, cioè il gioco e la gioia di vivere:

«Non erano anni per ragazzi quelli che stavano accadendo a noi. Allora non lo sapevo e l'adolescenza era una delle stazioni della pazienza, aspettando di consistere in future completezze. Erano anni stretti e il mondo immenso. I ragazzi avevano rari intrattenimenti. Si cercavano fuori di scuola, si trovavano in case, provavano le musiche nel ballo. Non li seguivo e non avevo argomenti per rispondere di questa ritrosia.» (p. 13)

Il narratore impiega una grande sensibilità e una capacità di immaginazione e di immedesimazione per invitare a riflettere sulla morale che fonda il mondo e sull'ordine stabilito, che continua ad imporre, al livello dei rapporti umani, l'egemonia di una categoria feroce ed egoista, quella della borghesia o dei ricchi, a discapito di

⁷ Lirismo è usato nel nostro caso nel senso di sentimentalismo e patetismo.

un'altra che subisce le sue atrocità ed i suoi tormenti, quella dei lavoratori o dei poveri:

«Ti ascoltavo e succedeva questo: la tua voce si tendeva e dentro di me cominciava la rappresentazione materiale di quello che dicevi. I tuoi racconti mi procuravano immedesimazione fisica. Un bambino preso a schiaffi, tirato per i capelli che avevi visto in strada, diventava carne dentro di me e io ripetevi il suo dolore. Provavo male proprio dove era stato colpito. I miei nervi reagivano alle tue parole con rappresentazioni localizzate, la tua voce li toccava con precisione. Il cuore invece si rattrappiva a trattenere il sangue in una stretta fino a che poteva.» (p. 27)

La descrizione di questa situazione continua con l'evocazione della drammaticità della situazione e della sofferenza di quelli che vogliono riequilibrare i rapporti tra le categorie sociali su basi eque. Sono presentati dei bambini che manifestano per chiedere dei diritti di fronte alla disumanità della parte avversaria, che intende mantenere gli stessi rapporti e lo stesso ordine, per questo fatto, non esita ad adoperare tutte le tecniche di oppressione e di violenza per salvaguardare i suoi interessi e vantaggi:

«I bambini piangevano pianti a tutta gola. I loro gridi non contenevano stizze, capricci, rimproveri, ma solo il male che provavano. I bambini che ho sentito piangere da bambino, al di là del muro, per strada, avevano pianti di ferite, di colpi presi al volo, appena passavano vicino. Da adulto ho sentito piangere i bambini in modo diverso, in modo da protestare contro qualcosa, con un timbro di accusa che prevale su quello del dolore. Non riesco a partecipare dei loro strilli. Nella mia infanzia i bambini piangevano il male. Raccoglievano colpi che un fisico adulto non reggerebbe, sia per la sproporzione della forza usata, sia per la frequenza. Piangevano e a volte quel grido non bastava a costituire tregua e continuavano i colpi sotto il disarmo del pianto. Mi fermavo con gli occhi sbarrati, al di qua del muro, aspettando che finisse, che per favore smettesse, mentre in gola mi veniva l'impulso di gridare anch'io, di urlare insieme, come fanno gli asini, i cani. Mi chiudevo la bocca dietro i muri.» (p. 35)

Questa descrizione non può che scioccare un sentimento morale umano e convenzionale che richiede che l'infanzia possa godere dei diritti della felicità, dell'irresponsabilità e della noncuranza. L'immagine degli asini e dei cani, che tradizionalmente hanno sempre accompagnato l'uomo nelle sue attività quotidiane e

quindi sono sempre stati i primi a subire i suoi cambiamenti d'umore, perciò, usavano i loro gridi come unico mezzo di sollievo contro il dolore, è usata nel romanzo per sottolineare l'atrocità della situazione dei bambini. Così, questa descrizione suscita dei sentimenti di pietà e di solidarietà provocati da un sentimento morale di compassione e d'ingiustizia.

L'emozione che il testo intende suscitare la troviamo iscritta soprattutto in una frase: "Che per favore smettesse" (p. 35). È un richiamo diretto alla pietà o un'implorazione che rappresenta un momento emozionale forte nel romanzo. In seguito, come se questa espressione non bastasse, il narratore continua ad aumentare la drammaticità dell'accaduto, parlando questa volta di bambini con lividure e sangue, come conseguenze dei colpi e della brutalità dell'avversario, con una strategia però, quella dell'empatia che egli manifesta al loro riguardo, come per mostrarci la via ed invitarci ad imitarlo nel manifestare anche noi la stessa solidarietà: "Meglio i colpi sul corpo, meglio il rumore delle mani e il grido della gola, tanto era così per tutti i bambini, avrei avuto anch'io le lividure, il sangue alla bocca" (p. 37). Così, l'emozione si iscrive in un insieme di credenze che fa scattare un certo tipo di reazione di fronte a una rappresentazione socialmente e moralmente pregnante. Delle norme, dei valori, delle credenze implicite sottintendono le ragioni che suscitano il sentimento.

Notiamo però che il modo di presentazione della situazione, caratterizzata dalla non evocazione dell'agente responsabile di quella situazione, mostra che il testo partendo da una situazione particolare si dedica all'esplorazione a un livello più profondo e universale della condizione umana e della sofferenza procurata dall'ingiustizia: "Poco e niente trattenevo di quelle informazioni, però partecipavo del dolore e del pericolo del mondo intorno dove cadevano colpi che nessuna bravura poteva contrastare. Andava per i fatti suoi il male e non bastava l'addestramento. Tu ti rammaricavi con me di esso, del mondo" (p. 58).

Quindi, questi coetanei che da una parte cominciano a manovrare le prime astuzie

della libertà sono anche denominati *bambini*, epiteto con cui il narratore intende esprimere un sentimento di compassione. Egli, con una forte enfasi e sofferta partecipazione, riesce a sentire i loro dolori e le loro sofferenze che prova a trasmettere ai suoi interlocutori per suscitare in loro lo stesso atteggiamento.

1.6.3.2. Il personaggio di Filomena e il sentimento di compassione

Parlando di Filomena, il narratore usa tre tipi di sequenze: comincia con la sequenza descrittiva per descriverla, poi usa una sequenza narrativa per raccontare la storia del furto che lei ha subito, e alla fine usa una sequenza argomentativa per condannare il male e l'ingiustizia.

È un personaggio chiave. La presenta come una persona che ha delle difficoltà di lingua. Non sa esprimersi in italiano. Parla, invece, il dialetto, che, in termine di statuto sociale, è disprezzato rispetto all'italiano, che è la lingua ufficiale, quella usata, quindi, nelle istituzioni statali e dalla classe borghese: "Non parlavamo il napoletano. I genitori si difendevano dalla povertà e dall'ambiente con l'italiano" (p. 7). Il narratore descrive Filomena come una persona anziana e povera che ha subito tante ingiustizie nella sua vita, a cominciare dal marito. L'ultima è quella subita nella casa del narratore. Quindi, lei rappresenta la classe operaia, sfruttata, che non può difendersi, nei confronti della quale il narratore esprime un sentimento di compatimento e di solidarietà. Egli descrive, infatti, lo stato d'animo di una persona che vede i suoi soldi, risparmiati dopo anni di lavoro duro e lunghe giornate faticose, essere rubati da "approfittatori" che sfruttano la sua ingenuità e la sua condizione di analfabeta. Di fronte a questa situazione di ingiustizia la sua reazione, in quanto persona anziana e illetterata, non può essere che quella di frustrazione e di delusione: "Tengo a mente una disperazione sotto un'ingiustizia, gli occhi di chi la subisce, la ammette" (p. 26).

Raccontando la storia del furto dei soldi di Filomena, il narratore alluderebbe alla classe operaia. Una classe disarmata, povera, sfruttata, che non ha la capacità di difendere i suoi diritti. Peraltro, il sentimento di fiducia, che Filomena esprime nei suoi confronti, simboleggia la fiducia di tutti i poveri che subiscono tutti i tipi d'ingiustizia. Questa fiducia lo porta naturalmente a schierarsi dalla loro parte e a provare compassione nei loro confronti. Però quello che ciascuno potrebbe fare di fronte a questa ingiustizia è provare a non commetterla: “[...] Il male è irreparabile e non c'è modo di risanare un torto qualunque cosa si faccia dopo. Non c'è rimedio al di fuori di non commetterli e non commetterli è opera la più ardua e segreta in mezzo al mondo” (p.26).

Lei, inoltre, rappresenterebbe le persone maltrattate. La storia di Filomena fa scattare, in realtà, un discorso in cui il narratore comincia a citare le diverse sofferenze subite da vecchi e malati in un mondo selvaggio. Una situazione che ha spinto *i bambini* ad improvvisare quel movimento. Sembra che sia un rapporto di causa ed effetto che il narratore cerca di stabilire tra Filomena ed i bambini.

In questa parte del romanzo dedicata a parlare di Filomena, il narratore introduce una sentenza: “Parlare è percorrere un filo. Scrivere è invece possederlo, dipanarlo” (p. 25).

Attraverso questa sentenza, il narratore prova a giustificare la sua decisione di scrivere questo romanzo per testimoniare di quegli eventi di cui era stato protagonista. Egli sceglie la scrittura perché, rispetto al parlare, che non lascia nessuna traccia, essa costituisce una testimonianza permanente e quindi può toccare il massimo della gente possibile. Può, quindi, contribuire, in quanto documento storico, a chiarire quegli avvenimenti e a trasmettere i suoi ideali alle generazioni posteriori.

1.6.3.3. Massimo: l'ammirazione

Il narratore usa la sequenza descrittiva per tracciare il suo ritratto fisico, il suo comportamento e la sua bravura, si serve della sequenza narrativa per raccontare una situazione che lo spinge così, nella sequenza argomentativa, ad affermare e a ribadire la propria eterosessualità.

Descritto come perfetto, egli rappresenta un modello per il narratore. Essi condividono, infatti, gli stessi principi. Di conseguenza, alla voce narrante piace la condotta di Massimo a tal punto che prova di seguire la sua linea: “Apriva il buio dell’acqua con le braccia, il mare si accumulava in alto. Scendemmo altre volte. Sotto si è senza ombra, io provavo ad essere la sua: in mare si può” (p. 32). Però non lo fa parlare, l’unica espressione di Massimo è un sorriso. Egli sparisce proprio nel mare, il luogo che lo accomuna con il narratore. Questo personaggio evocherebbe un personaggio storico del risorgimento italiano, scrittore, uomo d’arte e uomo politico che ha combattuto e lottato per l’indipendenza dell’Italia. Ha adoperato un comportamento moderato, liberale e legalitario, rifiutando di esercitare nelle società segrete: si tratterebbe di Massimo d’Azeglio. Dopo aver vissuto un ruolo di protagonista nella storia politica italiana, egli è costretto ad abbandonare alla fine e a ritirarsi dalla vita politica per dedicarsi alla scrittura della sua biografia.

In questa parte il narratore dichiara la sua eterosessualità, come se fosse una replica destinata a rispondere a un’accusa da parte di sua madre o da parte di un’altra persona: “Non avevo dubbi su di me. Escludevo allora e ho escluso vivendo, di provare attrazione per una persona del mio sesso” (p. 31). Racconta in seguito la morte di Massimo avvenuta nel mare che provoca la sua tristezza e il suo disappunto. Quindi il mare rappresenterebbe la fine di un rivoluzionario, la sua delusione che lo conduce ad isolarsi. Questo personaggio provoca per la prima volta il pianto del narratore, che lo ricorda bene, anche se sono separati nel tempo, perché rappresenta

il suo modello di lotta a cui ha dato il cambio. Una lotta che il narratore cerca, a sua volta, di trasmettere alle future generazioni.

1.6.3.4. Il mare-Nostro Tirreno: tristezza

Il narratore adopera la sequenza descrittiva per descrivere il mar Tirreno e le sue spiagge, che frequenta con Massimo, inoltre, mediante la sequenza narrativa, egli racconta la morte del personaggio avvenuta proprio in questo mare e, attraverso la sequenza argomentativa, parla della militanza e della sue delusioni e speranze.

Il mare è il luogo che coinvolge il narratore e Massimo in un destino comune. Con la parola *mare* associata alla parola *Nostro Tirreno*, il narratore alluderebbe al suo viaggio avventuroso di lotta e di attivismo verso una destinazione sconosciuta, finito con la disperata ammissione di un completo fallimento, di un naufrago. Si è rivelato un viaggio pericoloso macchiato di corruzioni e di tradimenti. Egli, pertanto, esprime un sentimento di ripugnanza, descritto con una forte tonalità emotiva attraverso la ripetizione della parola *schifo* e l'uso del chiasmo come figura retorica:

«Il mondo era lì per tradirci. Il nostro Tirreno conteneva agguati, la nostra età era condannata e non lo sapevamo. Schifo, mamma, schifo ho avuto della natura molto più che dei misfatti degli uomini, schifo dell'azoto, della luna piena comparsa a mare, schifo di aver perduto la scia dei suoi piedi, dietro i quali non avrei più messo le mie braccia magre. Ho avuto schifo di avere un'ombra e di tirare aria nel naso.» (p. 34)

Questo brano sembra idealizzare Massimo e considerare la sua morte come una perdita di riferimento in un mare che è simbolo del mistero e dell'ignoto. Questa perdita di sé genera una paura nel non riuscire nel viaggio o di non approdare da nessuna parte per bambini che erano carichi di sogni freschi.

Però, il mare è usato dal narratore con la valenza simbolica della lotta, della sfida e del confronto, come il paesaggio della ricerca di se stessi e del significato della vita. Perciò esso simboleggia anche l'unità della vita del narratore, nonostante le

lacerazioni, i naufragi e le tragedie. Un mare sereno, ma nello stesso tempo enigmatico, simbolo di nostalgia verso un passato ma anche di appagamento per un dovere compiuto. Tutto ciò genera una lotta continua, che non muore con la morte delle persone, ma continua attraverso le generazioni:

«Ancora scendo a bagnarmi nel Tirreno. Nuoto lungo la costa, regolo il fiato, sorveglio il mio stile che non si scomponga. Cerco di essere ancora in una scia, di non lasciarmi andare. Il mare non può levarmi niente, non può lavarmi più. Siamo sporchi ambedue, vecchi, feriti. Ci tocchiamo in silenzio le stanchezze. Molte ceneri sono state sparse in questo mare, molti sudori: fosse terra ne fiorirebbe, ma il mare si ammala dei resti dell'uomo. C'è anche il pianto mio per Massimo, l'amico.» (p. 34)

Così, il mare ispira la morte e simboleggia un sogno diventato illusione. Ma non è per ciò che il narratore si lascia scoraggiare perché al mare è associata anche la speranza e l'attesa: l'attesa di una nuova generazione per dare il cambio.

1.6.3.5. La moglie: attaccamento

Il narratore, evocando questo personaggio, usa la sequenza descrittiva per descriverla, la sequenza narrativa per raccontare il loro incontro e la sequenza argomentativa per parlare della responsabilità che ha assunto e argomentare le decisioni che ha dovuto prendere.

Questo personaggio rappresenterebbe la causa che il narratore ha sposato. Si tratterebbe dell'organizzazione di lotta continua che è durata sette anni. È sempre stata oggetto di controversia con il personaggio della madre, perché rappresentava un pericolo per la sua ideologia dominatrice e possessiva. Il narratore è molto legato a lei dal fatto che la descrive come una sua porzione che si è presentata a lui, ma che invece non ha saputo proteggerla. Si tratta di un'avventura breve che gli ha permesso di attivarsi per lottare allo scopo di realizzare i suoi ideali: "Sono stato una persona in questo mondo non solo per i primi dieci anni della vita, ma anche nei sette del

matrimonio” (p. 87); perciò un periodo felice che egli lega all’infanzia. Il suo attaccamento e amore per questa organizzazione era tanto forte che la sua sparizione gli procura un sentimento di dolore e di disgusto per la vita. Di conseguenza sente un imbarazzo nel continuare a vivere e gli viene voglia di morire a sua volta. Egli, evocando l’organizzazione di lotta continua, usa spesso un discorso polemico che sembra dialogare con un altro discorso :

«Essere al mondo, per quello che ho potuto capire, è quando ti è affidata una persona e tu ne sei responsabile e allo stesso tempo tu sei affidato a quella persona ed essa è responsabile per te. Sette anni non furono pochi. Anche se fossero stati la metà o la metà ancora, non sarebbe stato poco. Non ci si può lamentare della brevità, non è giusto, ma della lunghezza sì. Ho avuto imbarazzo a vivere ancora. Non provo dolore nel vedere il cielo qualche volta uguale a quello di un agosto passato insieme in vacanza, però arrossisco di poterlo guardare, di essere rimasto. Di questo per me si tratta, di essere il resto di alcune persone, delle loro sottrazioni. Porto il vuoto che mi hanno lasciato e mentre mi tengo le mani mi sento spuntare impazienza e impulso di smettere il tempo della foto e dell’autobus.» (p. 87)

In questo discorso è evocata la questione della ragione di vivere che il narratore ha trovato nella lotta contro la dominazione della borghesia che è la causa di tutte le ingiustizie nel mondo. Una lotta per la difesa delle categorie sociali deboli e poveri, incarnate da Filomena. Svolgendo questa missione si fissa come linea di condotta quella adoperata da Massimo D’Azeglio, conosciuto per la sua moderazione e trasparenza. Il quadro della sua attività per l’attuazione di questo progetto, che è in realtà quello di tutti i bambini con cui si è identificato attraverso il sentimento di empatia, è lotta continua. La perdita di queste costanti molto amate non può, quindi, che provocare smarrimento.

Il narratore fa questa volta una seconda riflessione, usando come procedimento stilistico la domanda argomentativa. Egli accenna da una parte al fatto che il movimento sia nato come fortuito e spontaneo e non fosse preparato; dall’altra, al fatto che la maggior parte dei protagonisti di quegli avvenimenti preferiscono confinarsi nel silenzio e non parlarne.

La terza riflessione tratta del periodo conseguente lo scioglimento dell'organizzazione, che era aperto a tutte le possibilità. Egli, quindi, prende le sue responsabilità per abbandonare la lotta attiva ed evitare una lotta armata e segreta.

Il narratore inoltre attraverso una frase breve, distaccata dal resto del brano, dichiara il suo ritiro dall'attività militante: "Non andai più al cancello chiuso" (p. 90), seguita dopo da un'altra frase dello stesso tipo, che annuncia, questa volta, un sentimento di sollievo riguardo la sua morte avvenuta nell'autobus, che simboleggia il suo passaggio alla passività per lasciare il posto ai giovani con la soddisfazione di aver fatto la sua parte: "Il cuore si allarga di colpo" (p. 90).

1.6.3.6. I responsabili: paura

Il narratore usa la sequenza descrittiva per descrivere il luogo che gli procurava il freddo della paura, la sequenza narrativa per raccontare il suo interrogatorio, e la sequenza argomentativa per ribadire la sua innocenza.

Con la parola anticamera, il narratore accennerebbe ai commissariati di polizia in cui egli subirebbe interrogatori di poliziotti o di magistrati sospettosi, per i quali la sua colpevolezza era prestabilita, e ne approfitta nell'evocazione di questi momenti per respingere il suo coinvolgimento nella violenza. Egli, perciò, usa un procedimento stilistico che consiste nella ripetizione, all'inizio di due brani susseguenti, dell'espressione: *ho avuto vent'anni* per insistere su un periodo che ha marcato la sua vita:

«Ho avuto anche vent'anni e ho girato uffici e ho avuto freddo in alcune anticamere, aspettando di essere chiamati. Mi visitano gli stessi freddi in quest'ora di autobus e di noi messi nella fotografia. Un gelo dimenticato risale i piedi, senza brividi, un gelo che mi stanca il fiato, di quei geli che si hanno solo a vent'anni. Come uscire accaldati di sera e trovare fuori l'inverno duro come un sasso, chiuso alla voce e sentirlo che strappa il caldo di dosso a pezzi e quando si è nudi, vuoti, sentirlo spingere sul cuore. Ho avuto vent'anni e il

freddo delle anticamere. Una, la più strana, rammento. Mi presentai tra molti a un provino cinematografico per una piccola presenza in un film. Sapevo che si sarebbe svolto in un campo di prigionia tedesco. Quando toccò a me, mi dissero di avanzare. Ero su un palcoscenico illuminato e in platea sedevano i responsabili. Non riuscivo a vederli per la forte luce che mi copriva.

Avanzai con mio passo sghembo a cantilena. Si aspettavano un ingresso marziale perché stavano esaminando i ruoli secondari delle guardie del campo. Non potevo saperlo. Risero.

Dal buio della sala vennero risa antiche, un rumore già conosciuto.» (P. 82)

In questa parte del romanzo, il narratore descrive un luogo che simboleggia in generale la tortura e la repressione e che provoca paura e angoscia. Si tratta dei commissariati di polizia. Egli, infatti, dichiara di aver fatto il giro di tanti commissariati in cui si sente il freddo gelido che fa scoppiare la paura e l'angoscia dell'attesa nell'anticamera prima di subire gli interrogatori. Descrive questa situazione che si svolge in condizioni sconfortanti. Ma lui non ha niente di criminale, non ha partecipato alla violenza, infatti, egli viene disculpato e liberato. Ne approfitta, inoltre, per dichiarare e ribadire la sua innocenza attraverso l'espressione: *non ho fatto niente*.

1.6.3.7. Il padre: delusione

Il narratore usa la sequenza descrittiva per descrivere la sua cecità, la sequenza narrativa per raccontare il loro unico momento di dialogo, e la sequenza argomentativa per argomentare il significato dell'attesa.

Nel romanzo di De Luca la figura del padre non è più quella autoritaria che ha creato un conflitto generazionale con il figlio e generato un'assenza di dialogo e di fiducia tra di loro. Questo ruolo è affidato dall'autore alla madre.

Il padre non è una figura dominatrice e imperiosa, ma un uomo in crisi che non sa riconoscere il proprio mondo. Egli, infatti, perde progressivamente la sua veduta, perciò non sa più gestire gli avvenimenti e rappresenterebbe una delusione per la gente che si fidava di lui. Con questa figura l'autore accennerebbe al partito comunista, che dopo la seconda guerra mondiale, ha cominciato a mettersi in rotta

rispetto alla strategia adottata nel credere alla possibilità di raggiungere l'obiettivo della giustizia sociale, inseguendo la via delle concessioni a vantaggio della Destra. Il narratore usa l'ironia per metterlo in ridicolo, alla maniera di Gabriele D'Annunzio, in questa frase: "Scattava molte fotografie, ne fece a pacchi, finché si annebbiò la mira e gli sfuggì ogni bersaglio" (p. 62).

Il narratore usa anche questa volta la ripetizione dell'espressione papà all'inizio di due frasi susseguenti per marcare la sua delusione:

«Un giorno papà si ammalò, diventò giallo, chiuso in una stanza. Noi dovevamo stare ancora più in silenzio, per farlo guarire. Non importava che fuori il vicolo rintonasse del solito chiasso, il nostro silenzio di figli lo curava. Stare zitti, fare piano era un lavoro difficile da ricordare sempre, ma si imparavano molte cose applicandosi a farlo. Pensavo: adesso sono un passero su un ramo e sta per piovere; poi ero una barca tirata in secco la sera; poi parlavamo tra noi bambini imitando la voce del vento tra i vicoli. Papà restò a casa molto tempo. Un giorno della sua convalescenza aprii la porta ad un signore. Riconobbi subito il nonno. Era come nella fotografia del comodino. Stavo per dare la notizia, ma confuse la mia emozione dicendomi che era il barbiere chiamato per fare toeletta all'ammalato. Venni a sapere che da anni serviva papà andando al suo ufficio una volta al mese.» (p. 42)

In questi due brani è evocata la crisi e la malattia del partito comunista che mette i suoi simpatizzanti di fronte a una scelta tra due vie: aspettare e accettare in silenzio le sue decisioni anche se non convincono o liberarsi come *un passero* e raggiungere un nuovo movimento che predica una lotta spietata e senza compromessi contro la borghesia.

Questa decadenza in cui è giunto il padre, che rappresenterebbe il partito comunista del dopo guerra, lo delude a tal punto che prova a ricordare il nonno, o le radici del partito comunista ed i suoi valori e obiettivi, in cui il narratore si riconoscerebbe e si identificherebbe.

1.6.3.8. Il nonno: consolazione

Il narratore usa la sequenza descrittiva per descrivere il volto del nonno, la sequenza narrativa per immaginare il suo ritorno, e la sequenza argomentativa per marcare la loro somiglianza.

Col nonno il narratore alluderebbe alla nascita del partito comunista sui valori rivoluzionari, con lo scopo di organizzare la lotta del proletariato e delle masse popolari contro la borghesia e le diverse forme dell'imperialismo. È in questi valori e in questa strategia che il narratore si riconoscerebbe. Il nonno rappresenterebbe per lui una consolazione di fronte alla cecità del padre. Egli, infatti, dichiara di assomigliare di più a lui che al padre: "Sono solo congetture e mi sono care perché sapendo di non assomigliare a te né a papà, cercai in vecchie foto delle fattezze che mi giustificassero." (p. 41)

Il narratore ricorda, peraltro, una fotografia del nonno che lo rappresenta con un viso serio e sereno. La sua divisa di soldato della prima guerra mondiale alluderebbe alla sua natura di lottatore e di combattente. Questa identificazione al nonno, il narratore la mette in evidenza attraverso una frase breve e distaccata dal resto del brano, con cui si rivolge al personaggio della madre: "Ora porto la sua testa, ma gli occhi sono tuoi" (p. 43).

1.6.3.9. Un altro personaggio: il ridicolo

Il narratore usa la sequenza descrittiva per descrivere il suo fisico, la sequenza narrativa per raccontare una disavventura e la sequenza argomentativa per argomentare la reazione della gente alla sua leggerezza.

In verità, supponiamo che egli parli di Gabriele D'Annunzio, scrittore e poeta, che, accanto a una carriera letteraria, svolge anche una carriera politica. Egli rimane molto discusso, perché è bizzarro ed eterogeneo nei suoi comportamenti. La sua vita politica è ricca e gloriosa, militando e combattendo per la libertà e l'indipendenza del paese, ma questa fama è alimentata anche da una vita leggera piena di disavventure. La gente, di fatto, non ricorda la sua bravura, invece racconta le sue disavventure usandole come materia di scherno. Durante la guerra contro l'Austria, egli combatte con bravura e perde un occhio. Però, in seguito a un disaccordo con il governo dell'epoca, si ritira dalla vita politica e si esilia nel silenzio nella sua villa. Così, dopo essersi dedicato alla scrittura e alla passione politica sceglie di confinarsi nel silenzio. Egli troverebbe in quel silenzio l'unica possibilità in grado di mantenere in vita il proprio personaggio. Sul fatto che costituisca il soggetto di molte leggende metropolitane, il narratore interviene per condannare una deformazione della storia di una persona eroica servendosi della sua vita privata: "In verità occorre ammettere il perciò. Giusto in forza di una sopportazione esercitata lungo il tempo di una vita, gli sembrò indegno tollerare altre mutilazioni. Giusto in forza di numerose diottrie il vuoto di un precipizio non gli sembrò peggiore di un'altra battuta sul suo conto" (p. 65).

Parlare di Gabriele D'Annunzio sembra, al primo acchito, essere un tentativo di riabilitazione di un personaggio che ha avuto certi comportamenti negativi dovuti a una mancanza di veduta e cecità di cui soffre anche il personaggio del padre. Ma, in realtà, egli lo fa, secondo noi, per paragonare tra la sorte dei due e accomunarli in una caratteristica molto critica e dura: il ridicolo.

1.6.3.10. La sorella: indifferenza

Il narratore usa la sequenza descrittiva per descrivere il suo comportamento, la sequenza narrativa per raccontare due situazioni: nella nave e nella chiesa. Con il personaggio della sorella, il narratore accennerebbe all'organizzazione di

potere operaio che aveva una dimensione meno importante rispetto a lotta continua. La descrive solo come eccitata e infiammata, senza altri dettagli. “La sorellina non si scompose affatto e tu mi citavi il suo coraggio ad esempio per il mio comportamento che attribuivi a timore” (p. 49). Si può notare, però, l’uso del diminutivo nel citarla che può significare un rapporto affettivo o una attenuazione del suo ruolo durante gli avvenimenti degli anni sessanta.

1.6.3.11. La folla: disperazione

Il narratore comincia con la sequenza narrativa per raccontare una partita di calcio, usa dopo la sequenza descrittiva per descrivere la folla e la sequenza argomentativa per denunciare l’inerzia.

Evocando la folla, il narratore intenderebbe usare un termine dispregiativo per denunciare il popolo passivo, inerte, che non ha principi e quindi manipolabile da chiunque. Si serve della metafora dell’acqua e della pietra per parlare di una contrapposizione tra due concetti: apertura al cambiamento, alla vita e l’attivismo per una vita migliore, contro la passività, il silenzio e l’inerzia in attesa di giorni migliori. La delusione del narratore sarebbe provocata dal fatto che il movimento del sessantotto non sia stato seguito e sostenuto pienamente da parte del popolo che è diventato folla, un ammasso di persone, confinato nel silenzio che lascia presagire una sua sciagura.

1.6.3.12. L’Italia: un sogno

Il narratore usa la sequenza descrittiva per descrivere l’Italia-nave, la sequenza narrativa per raccontare l’urlo della nave e la sequenza argomentativa per dichiarare il suo disappunto.

L'Italia è rappresentata con due immagini: la prima corrisponderebbe a un sogno, che è quello di una nave o un mondo in movimento. L'altra corrisponderebbe a una realtà, cioè un mondo fermo, morto. La situazione in cui si trova l'Italia mobile che aspira al cambiamento, e raffigurata dalla nave Andrea Doria, è descritta come catastrofica, per ciò produce un colpo di sirena, che il narratore interpreta come un segnale di soccorso: "Per me il nome di Italia era quella nave blu coi fumaioli bianchi. L'Italia era l'Andrea Doria, il mondo mobile che si riposava ogni tanto presso il nostro mondo fermo" (p. 47). È in questa Italia che egli crede. Un'Italia dinamica e all'avanguardia della lotta contro la povertà e l'ingiustizia, la dominazione e l'imperialismo, che ha iniziato negli Stati Uniti e si è propagata in Francia e tutto il mondo. E la nave, l'Andrea Doria, costituisce la fierezza degli italiani perché rappresenta il *made in italy* che simboleggia la contrapposizione all'imperialismo e alla globalizzazione. Però, questo sogno si è rivelato un'illusione. In effetti, il narratore sognatore si risveglia e se ne rende conto che la gente è folla, il suo paese è fermo e quella sua Italia tanta sperata è affondata, naufragata.

1.6.3.13. Gi americani: antipatia perché rappresentano l'imperialismo

Il narratore usa per prima la sequenza argomentativa descrivendoli come *allenati*, la sequenza descrittiva per descrivere i loro bambini e la sequenza narrativa per raccontare un incontro con una delle loro bambine.

Gli americani sono descritti in negativo come persone invadenti che credono essere i maestri del mondo. La loro fama di popolo civile e moderno si è rivelata solo uno stereotipo per il narratore: "Uomini vestiti di bianco sciamavano per le nostre vie sotto i loro berretti a forma di pagnotta; Sembravano più puliti di noi, voi li chiamavate alleati. A me bambino quella parola non spiegava niente, mentre mi pareva che si dovessero chiamare allenati perché sembravano tutti sportivi" (p. 48).

Li descrive in divisa militare come gente che vive di guerra. Il narratore usa, peraltro, il verbo sembrare che lascia intravedere un'incertezza rispetto a un'immagine

veicolata di loro che viene confutata dal loro comportamento: litigano nelle vie di una città che li ospita. Loro sono gli stranieri del mondo che abitano, in zone appena costruite, quindi rappresentano l'imperialismo che devasta il pianeta. Con l'espressione: *sono stranieri anche a casa loro*, il narratore esprime l'origine e il fondamento imperialista di questo popolo. L'evocazione dei loro bambini serve a denunciare la loro vanità e la loro immoralità e mancanza di coscienza. Queste caratteristiche le evidenzia nella scena in cui lui guarda la bambina americana dal basso e lei dall'alto e in cui descrive gli occhi della bambina come vuoti attraverso i quali lui poteva guardare il cielo, mentre lei, al contrario, era incerto e dubbioso che potesse vedere la terra attraverso i suoi occhi. Questa arroganza provoca, naturalmente, l'inimicizia dei bambini: "Nessun bambino diventò amico di un americano" (p. 74).

L'elemento di critica usato in questo caso è la descrizione del mito americano come costruzione eretta sul razzismo e l'ossessione per la loro razza. Con l'espressione stranieri anche da loro, il narratore alluderebbe al genocidio dei nativi, la schiavitù dei neri e il furto delle terre del Messico. Senza queste operazioni, infatti, l'America non esisterebbe. La loro cultura è fortemente basata sull'interesse economico e il linciaggio e l'aggressione è il loro sport preferito. Perciò, il movimento del sessantotto sarebbe nato per opporsi in primo grado agli Stati Uniti d'America, che è sempre alla guida dell'imperialismo che ha instaurato un ordine mondiale fondato sulla globalizzazione e sul rafforzamento del potere della borghesia e dei ricchi e l'indebolimento delle classe operaie e dei poveri.

1.6.3.14. Dio: non amato perché complice

Il narratore comincia con l'uso della sequenza argomentativa per criticare la chiesa, la sequenza descrittiva per descrivere l'interno della chiesa e la sequenza narrativa per raccontare il comportamento della madre all'interno di una basilica.

Il narratore dichiara chiaramente la sua posizione ostile alla chiesa come istituzione: “Se Iddio fosse una circonferenza la chiesa ne sarebbe il centro, che è il punto più distante possibile. Dalla sua estrema lontananza provo il mio solo sentimento religioso che è la nostalgia” (p. 60).

La descrive come un luogo misterioso, buio e oscuro dove si instaura la politica del silenzio. Chi entra dentro deve rimanere fermo e immobile. Questo luogo gli ricorda in qualche modo la folla, il cui silenzio gli fa venire nausea. Il buio della chiesa è descritto come continuo. Il narratore soffoca rimanendo dentro, e il momento d'allegria che sente con sua sorella arriva quando lascia quel luogo insopportabile per ritrovare la luce del vicolo tanto desiderata. Appare chiara la critica della chiesa come complice della borghesia, in quanto essa genera le ingiustizie attraverso il suo silenzio, che provoca l'apatia della folla. D'altronde, questo giudizio il narratore lo afferma attraverso l'immagine del buio che la caratterizza e la contrappone alla luce del vicolo .

Alla fine, dopo l'analisi dei personaggi, possiamo concludere che il romanzo di Erri De Luca, così come valuta i metodi, i discorsi, i pensieri dei personaggi, interpreta anche il fatto storico che ci racconta e di cui l'autore era stato protagonista. Il messaggio del romanzo appare chiaramente nei commenti, nella stilistica, nel lirismo, nell'epilogo e nelle valutazioni.

Questo romanzo sarebbe quindi un'opera letteraria attraverso cui l'autore, partendo da una dottrina filosofica, con lo scopo di favorire l'emancipazione dell'umanità, difende una tesi e dei valori a cui invita il suo destinatario ad aderire, usando degli argomenti che giustificano la posizione dell'autore.

2. LA SEQUENZA NARRATIVA GLOBALE

Analizzando la sequenza narrativa globale che fonda il romanzo e che racchiude l'incontro del narratore con sua madre, proviamo a rilevare l'atto illocutorio racchiuso nella mira argomentativa del testo.

2.1. Le macroproposizioni

Allo scopo di compiere quest'analisi pragmatica, ci occupiamo in primo luogo di chiarire la funzione argomentativa, partendo dalla gerarchia delle sette macroproposizioni caratteristiche del testo narrativo stabilite da Adam (1994:185):

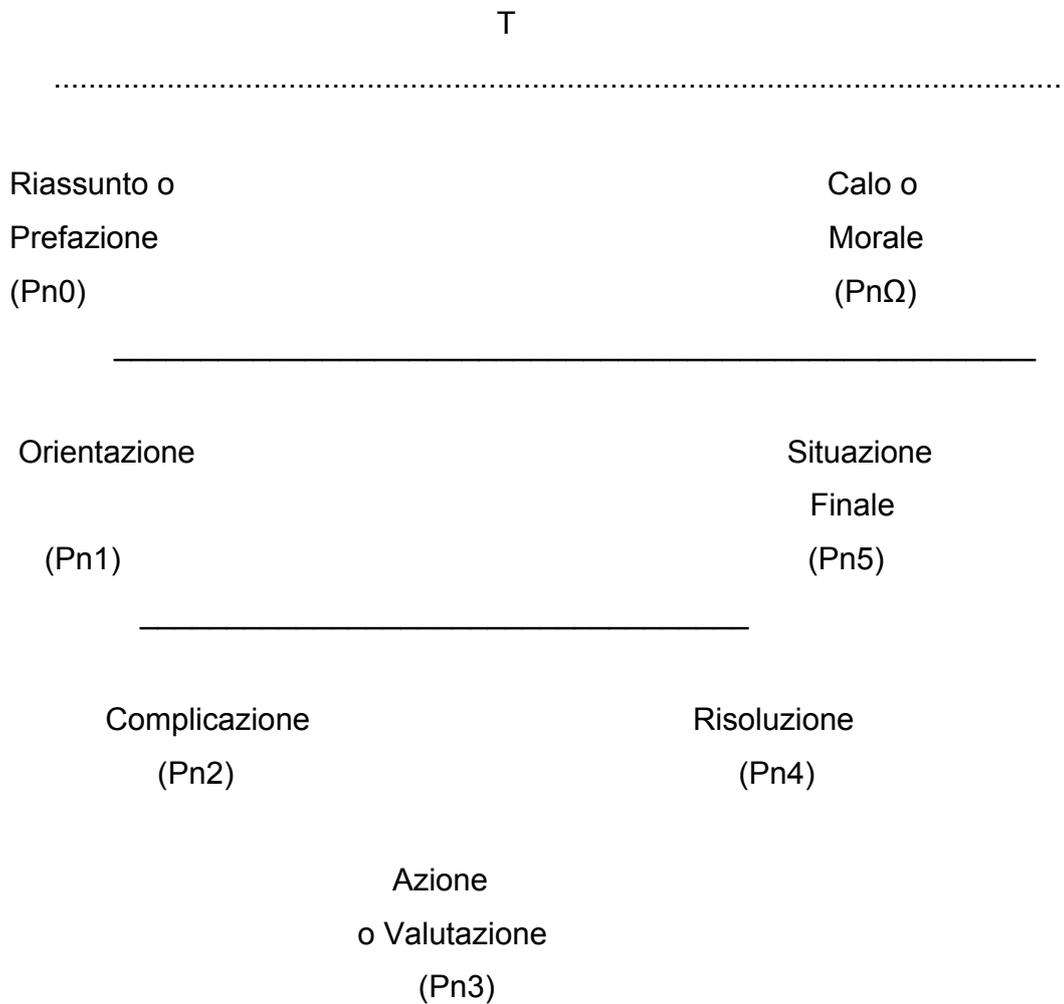


Fig.2.1: Prototipo del testo narrativo.

Il romanzo è basato su una sequenza narrativa globale che guida il suo andamento. Infatti essa dura fino alla fine del testo e veicola un macroatto di linguaggio che costituisce la cosiddetta morale del romanzo.

Inoltre, è divisa in diverse fasi: la prima parte che va dalla pagina7 fino alla pagina14 costituisce la sequenza descrittiva; la parte che va dalla pagina14 alla pagina 91 costituisce la sequenza narrativa; e la sentenza o la morale costituisce la

sequenza argomentativa formulata dal narratore come tale:

«Se uno si muove sempre, impone un verso, una direzione al tempo. Ma se uno si ferma, si impunta come un asino in mezzo al sentiero, lasciandosi prendere da una distrazione, allora anche il tempo si ferma e non è più la soma che sagoma la schiena. Se non lo trasporti si versa, si spande intorno come la macchia d'inchiostro che il mio pennino faceva da solo, dritto in equilibrio sulla carta assorbente, per poi cadere vuoto.» (p. 44)

Questa sequenza narrativa globale o principale, peraltro, è simultanea al discorso o al momento dell'enunciazione diretta con il personaggio della madre, e dato che è simultanea, appoggia tutto il romanzo e domina le altre sequenze che sono inserite in essa. Essa serve, perciò, come filo conduttore che connette tutte le sequenze secondarie, essenzialmente descrittive, ma anche narrative e argomentative. Si tratta spesso di descrizioni di personaggi simbolici che servono come sostegno alle riflessioni e ai commenti del narratore.

Il denominatore comune di queste sequenze è il fatto che siano organizzate in modo da costruire una strategia per assicurare una coerenza semantica al testo. Ogni brano riguardante un personaggio che il narratore introduce è composto, in realtà, dalle tre sequenze: descrittiva, narrativa, argomentativa che sono correlate insieme, quasi sempre secondo l'ordine seguente: [sequenza descrittiva- sequenza narrativa- sequenza argomentativa]. Quindi l'isotopia che assicura la coerenza semantica al testo è divisa in realtà in tre isotopie: l'isotopia descrittiva, l'isotopia narrativa, e l'isotopia argomentativa. Tutte le tre contribuiscono a produrre la mira illocutoria del romanzo.

La sequenza narrativa globale del romanzo, seguendo lo schema de J. M. Adam, la dividiamo in 7 macroproposizioni.

2.1.1. La macroproposizione Pn0

La macroproposizione Pn0 dura dalla prima frase del romanzo: "Finché ebbe luce

negli occhi, mio padre fece fotografie” (p. 7) fino al brano: “Molto tempo passò prima di accettare il nome, di onorare il fatto che altri prima di me avevano avuto il medesimo. Solo da adulto risalii le generazioni. Da bambino non ammettevo il passato” (p. 14).

Questa parte del romanzo, che possiamo dividere in diverse fasi, è una presentazione del mondo della trama: i personaggi della famiglia, il luogo e il tempo. In altre parole, è il quadro generale dove si svolge la storia.

Una prima fase, in cui sono introdotti i membri della famiglia del narratore, a cominciare col padre già dalla prima frase, perché è la fonte dell'elemento chiave del romanzo, che è la fotografia mediante cui entra nel mondo della sua infanzia. In seguito inserisce sua sorella. Ma il personaggio della madre è introdotto solo alla fine di questa parte attraverso la sua voce, descritta come rigida e autoritaria.

Una seconda fase, è usata dal narratore per parlare di sé e della sua balbuzie.

Una terza fase è dedicata alla descrizione della prima città, luogo dove il narratore ha trascorso la sua infanzia. Egli designa una strada della città, luogo del suo incontro con il personaggio della madre.

Una quarta fase, infine, è riservata dal narratore alla rappresentazione dei suoi coetanei, dei compagni di banco e alla scuola.

Notiamo che queste fasi sono delimitate nel testo dal narratore mediante frasi al presente. In effetti, tra la prima fase e la seconda troviamo la frase: “Un racconto che mi segue dalla più remota memoria dice di un angelo che tocca la bocca dei bambini nell'ora della nascita” (p. 9). Tra la seconda fase e la terza troviamo il brano: “Da qualche tempo rimesto di sera e frugo tra i vecchi negativi di mio padre. Ho fatto ristampare tutti i fotogrammi. Su uno di questi mi sono fermato. Non capisco chi lo abbia potuto scattare. Riprende un tratto di strada che frequentavamo la domenica: la torretta” (p. 10). Tra la terza fase e la quarta troviamo la frase: “Città, domeniche: da quando ho età di memoria non ho saputo farne parte” (p. 12). Infine la quarta fase è delimitata da un lungo brano al presente che chiude la prima macrostruttura Pn0 e introduce la macrostruttura Pn1:

«L'immagine nella fotografia che ho davanti lascia leggere delle insegne, la Pubblicità enigmistica di una bibita assicura: se bevi NERI NE Ribevi. Un vecchio autobus sta ad una fermata[...] Guardo la fotografia. Non mi stupisco di come si vada ingrandendo e dei particolari che riesco a cogliere. La gente esce dalle pasticcerie con i pacchi avvolti nella carta blu con la fontana stampata in bianco[...] Dalla via del mercatino viene gente. Il formato di quello che sto vedendo aumenta, decresce la scala: uno a cento , uno a cinquanta, uno a dieci fino a che la dimensione dei passanti raggiunge la mia taglia o io la loro. Tutto è fermo intorno, io solo potrei muovermi. Perlustro con gli occhi i visi dei passanti, tra essi vedo il tuo , mamma.» (p. 14)

Così, la struttura temporale della macrostruttura Pn0 in cui domina l'imperfetto dell'indicativo che alterna con il passato remoto nel raccontare e descrivere una situazione retrospettiva è spesso interrotta dal presente dell'indicativo e dal passato prossimo. Abbiamo una sorta di prefazione che risponderrebbe alla domanda implicita del destinatario sui protagonisti dell'enunciato, il periodo e il luogo in cui si svolge la storia e infine, di che cosa si tratta.

2.1.2. La macroproposizione Pn1

La macroproposizione Pn1, che costituirebbe l'orientazione-esposizione, introduce gli elementi di uno stato iniziale: l'incontro poi lo sguardo tra io e tu. Perciò, dopo una prima parte in cui il narratore presenta sua famiglia, se stesso e l'ambiente in modo generale, inizia con la contemplazione della fotografia: "L'immagine nella fotografia che ho davanti lascia leggere delle insegne, la pubblicità enigmistica di una bibita assicura: se bevi NE RI NE Ribevi. Un vecchio autobus sta ad una fermata" (P. 14).

Dopo, con un potere magico, il narratore si trasferisce dentro il mondo della fotografia e ci conduce in quel suo mondo: "Guardo la fotografia. Non mi stupisco di come si vada ingrandendo e dei particolari che riesco a cogliere. La gente esce dalle pasticcerie con i pacchi avvolti nella carta blu con la fontana stampata in bianco.

Scartandola a fine pasto produceva chiasso a coprire ogni voce e richiamava l'attenzione e la saliva" (p. 14).

Entrando in quel mondo, egli ritrova sua madre: "Tutto è fermo intorno, io solo potrei muovermi. Perlustro con gli occhi i visi dei passanti, tra essi vedo il tuo , mamma" (p. 15)

Qua scatta la trama. Infatti, il narratore, che ha presentato la famiglia, pure la madre, alla terza persona, cambia prospettiva e usa un discorso vocativo, rivolgendosi a sua madre, alla seconda persona, come interlocutrice. Comincia allora la sua descrizione che è interrotta da osservazioni: " Sei giovane, un'età tua che non ricordo più [...] Guardo la tua faccia: tu guardi. Strano che in strada tu posi lo sguardo su qualcosa. Stai fissando l'autobus" (p. 15).

Poi ci fa entrare nel mondo della città guidato dal senso dell'olfatto: "Una luce forte filtra bianca e densa, forse da nuvole alte. Che non sia più fotografia lo capisco dal naso. C'è l'odore della torretta alla domenica: mercato, folla, freddo" (p. 17).

Per riprende, in seguito, la descrizione della faccia a faccia: "Tu guardi avanti a te un punto dell'autobus che ti si è parato di fronte [...] Tu stai fissando qualcuno e non pensi alla strada [...] lo ci sono seduto, sono voltato al finestrino e tu guardi me" (p. 18).

E infine comunica la sua età e quella di sua madre: "Non mi riconosci. Sono un uomo entrato nella sessantina e tu hai la metà dei miei anni" (p. 19).

Anche questa macrostruttura la possiamo dividere in fasi ben delimitate e circoscritte dall'autore.

La prima fase descrive la fotografia e soprattutto un autobus. Poi comincia un gioco di verbi di percezione che organizzano e dividono la macrostruttura in tappe:

A- Guardo la fotografia: comincia un brano dove descrive le trasformazioni del mondo della fotografia che ingrandisce per consentire l'accesso del narratore.

B- Perlustro con gli occhi i visi dei passanti, tra essi vedo il tuo, mamma: dopo di che viene descritta la mamma, l'età, i vestiti, l'andatura, la sua gioventù, la sua storia, il suo carattere.

C- Guardo la tua faccia: tu guardi: da cui scatta la descrizione dell'ambiente in cui si trova.

D- Una luce...alla domenica: insieme alla percezione visiva, il narratore usa un altro senso per farci scoprire la città, che è quello dell'olfatto.

E- Tu guardi avanti a te un punto dell'autobus...vento: il narratore descrive il viso della madre..

F- Tu stai fissando qualcuno e non pensi alla strada: è delineato lo sguardo della madre che fissa il narratore quando si trovano faccia a faccia, separati dal vetro dell'autobus.

G- Non mi riconosci: in questo brano il narratore svela la propria età e quella della madre in quel momento.

H- Ho già visto attraverso: il narratore spiega come avviene questa possibilità di cambiamento e di inversione del tempo.

I- Non mi riconosci: infine il narratore usa l'espressione non mi riconosci che riassume tutta questa parte iniziale.

In tutta questa macrostruttura c'è un rapporto reciproco e diretto tra il narratore e il personaggio di sua madre: si guardano, si osservano e si confrontano. I brani iniziano con una breve frase che riassume e preannuncia i loro contenuti. È una sorta di sottotitolo.

Ma la frase chiave di questa macro-struttura è: "Ci sono occhi in certi quadri che seguono lo spettatore ovunque esso si sposti. È così per me adesso: tu guardi e io ho l'impressione di essere guardato" (p. 18), in cui immerge in modo chiaro un momento di magia: lo sguardo scambiato tra i due protagonisti. Un gesto su cui il narratore insiste usando la ripetizione dello stesso termine di percezione: *tu guardi* o dei sinonimi: *fissare, riconoscere*. È su questo momento che si appoggia in seguito la trama. Questa macrostruttura gioca, infatti, al livello sequenziale il ruolo di base tematica a partire dalla quale si svolgerà il seguito degli eventi. Possiamo dire che è proprio questo sguardo tra *io* e *tu* che costituisce la problematica del racconto: il narratore torna nel passato per poter vivere questo momento da cui scatta tutta la storia. Pn1 costituisce, pertanto, l'inizio del racconto.

2.1.3. La macroproposizione Pn2

Dopo aver parlato di Filomena, di Massimo, del mare, del giocattolo e del nonno, il narratore torna alla sequenza narrativa globale che ha come scenario l'autobus. Così in pagina 44 succede qualcosa, oppure, una complicazione rivelata da questo passaggio: "Intorno ferve il movimento. Le porte si sono aperte, la gente sale e scende da tutte le parti urtandosi" (p. 44).

Queste tre frasi brevi e susseguenti formano la cosiddetta macro-proposizione della complicazione dove il secondo evento rompe lo stato iniziale. Dopo l'introduzione della situazione iniziale rappresentata dal faccia a faccia tra il narratore e la madre, avviene una complicazione che provoca e stuzzica il processo: si tratta del "movimento".

La prima frase di questo passaggio delinea l'ambiente dell'autobus in cui prende forma questo movimento che raggiunge il momento del suo massimo grado d'intensità.

La seconda frase accenna all'apertura del movimento a tutti, senza esclusione. E esso, infatti, rappresenta un complicato intreccio di uomini, donne ed idee, di episodi e di comportamenti, di aspirazioni e di desideri, di aspettative e di delusioni, insomma una varietà di componenti che finiscono per costituire una bomba pronta ad esplodere. È un vento di cambiamento pieno di contraddizioni che ha soffiato sulle generazioni degli anni sessanta e settanta, in cui ha sedimentato un sentire comune, quello della rottura con un assetto sociale e politico fondato sull'autoritarismo. È un movimento dove confluiscono i diversi filoni di pensiero critico e di protesta sociale.

Quanto alla terza frase, essa descrive come conseguenza a questa eterogeneità e diversità, una confusione dovuta anche alla spontaneità del movimento. Quest'ultimo è descritto come incoerente, prodotto di un'opposizione e di una contestazione che riguarda dei malcontenti di una situazione e di una condizione di vita. Essi sono

accomunati solo dal sentimento di ribellione e di rottura contro gli ambiti politici ed esistenziali della vita quotidiana, per chiedere in compenso più libertà individuali, sociali, culturali e politiche. Il movimento non rappresenta un percorso lineare, ma viene ostacolato da malintesi, scissioni e macchiato a volte da ambiguità e misteri.

2.1.4. La macro-proposizione Pn3

La macro-proposizione Pn3 costituisce una reazione alla complicazione introdotta dalla macro-proposizione precedente. Essa è veicolata dal brano che sussegue alla frase che appoggia la macrostruttura Pn2: “Mi tengo vicino al vetro, c’è trambusto, ma tu e io siamo fermi. Vengono il tempo e l’occasione, vengono quando due persone si fermano: allora si incontrano” (p. 44).

Questa macrostruttura evidenzia la reazione del narratore di fronte all’agitazione e al disordine in cui ha vissuto il movimento. Essa consiste nell’affermazione della sua fedeltà e il suo attaccamento allo stesso ideale e alle stesse idee. Questa congiuntura tumultuosa, infatti, è caratterizzata dal fatto che persone si aggregano e si disgregano in continuazione e in modo effimero. Questo clima, inoltre, ha incoraggiato le disparità e le divisioni e ha moltiplicato gli schieramenti e spinto in alcuni casi alcuni a cambiare rotta. Così, alcuni protagonisti del movimento o i suoi reduci, dopo la loro fuoriuscita, si trovano riciclati in nuovi modelli di comportamento rinnegando gli ideali giovanili e abbandonando l’ideologia originaria per aderire e diventare sostenitori dei partiti politici di diverse tendenze.

Si tratterebbe, quindi, di un momento di ritrovamento tra il narratore e la sua anima. Un’opportunità che il narratore sfrutta per dichiarare la continuità del loro rapporto.

2.1.5. La macro-proposizione Pn4

Dopo aver evocato i temi della folla, dell'Italia, degli americani, della chiesa, dell'altro personaggio, dei responsabili e della moglie, il narratore torna a parlare dell'autobus solo alla fine del romanzo quando quest'ultimo è scelto come luogo della fine del suo percorso: "Ora l'autobus si scuote, trema il vetro e ho un brivido di freddo...C'è un vetro nella morte di ciascuno" (p. 90).

In questa macrostruttura, il narratore annuncia la sua morte che rappresenterebbe la risoluzione alla problematica posta dalla Pn2 che vede gente entrare e uscire dall'autobus. Egli, per altro riafferma l'immortalità della madre rispetto alla sua effimera esistenza che si spegne a poco a poco. Paragona tra due situazioni simili: quella della nascita e quella della morte che sta per capitargli. Ambedue le situazioni vedono come protagonisti lui e sua madre, uno di fronte all'altro, ma separati da un diaframma, che è il vetro.

Nella prima situazione, quella della sua nascita, egli si designa come cieco, perciò non può vedere sua madre, mentre lei al contrario lo vede benissimo perché è la sua creatrice. Pensiamo che con questa espressione, egli alluda alla sua gioventù in cui decide di aderire a un movimento in modo spontaneo e impulsivo.

Nella seconda situazione, quella della sua morte, egli invece la vede ma lei no. Con questa espressione, egli alluderebbe al fatto che non è più attivo come quando era giovane. Ma essendo vecchio e saggio riesce a capire meglio l'importanza di quella causa.

In modo generale, in questa macrostruttura, il romanzo propone la simbolica del vetro come isolante tra il narratore e la sua anima. Un narratore che non sa dove andare e quale identità seguire ed accettare, perciò, cerca un contatto e un dialogo con sua anima nei meandri di cui scava per cercare soluzioni a problemi esistenziali e rendere la vita migliore.

I problemi esistenziali: da dove veniamo? chi siamo? dove andiamo? sono evocati

attraverso le metafore del passaggio dall'ombra della casa del vicolo alla luce della casa nuova, dalla vita alla morte, dall'infanzia alla vecchiaia, dal nulla incarnato dal bambino muto all'essere incarnato dal vecchio che prende la decisione di liberarsi dall'autoritarismo.

Sembra un consiglio a tutti i giovani da parte del vecchio ai quali dedica questo suo messaggio trasferendosi all'epoca della sua gioventù. Anche se il vetro come ostacolo tra il narratore e il vicolo l'abbiamo da una parte interpretato come simbolo di oggettività, dall'altra parte, imposto come isolante tra il narratore e la sua anima significherebbe che quest'anima è sempre rimasta un'illusione, una rappresentazione della mente che immagina ed interpreta la realtà secondo le proprie aspettative e speranze. La speranza e la credenza della realizzazione di un mondo giusto e uguale per tutti si sono rivelate illusorie perché la realtà è ben diversa da come si presume o si desidererebbe che fosse.

Ciò nondimeno, non impedisce che il narratore inviti, come l'abbiamo già detto, i giovani ad essere attivi e a non arrendersi come ha fatto lui per primo rifiutando la sua situazione di passività in quanto vecchio e tornando a morire nella sua gioventù che ha dato nascita al movimento che incarna questa ideologia di lotta.

2.1.6. La macro-proposizione Pn5

La macrostruttura Pn5, che corrisponde alla situazione finale, racchiude il brano che comincia con la frase: "Il cuore si allarga di colpo" (p. 90) e prosegue fino alla fine del romanzo con la frase: "Tutte le parole ricadono indietro, io vado a posarmi sulla sabbia del fondo" (p. 91).

La prima frase, stilisticamente separata dal resto del brano ed isolata, viene usata per qualificare il suo stato d'animo all'avvicinamento del momento della sua morte. È un momento di felicità e di soddisfazione per essere stato sempre fedele alla stessa causa. La morte, nell'autobus che lo consola e lo conforta, la descrive come un

sollievo. Questo sentimento è la conseguenza felice della fine di un momento che procura tanto rammarico al narratore e caratterizza il suo rifiuto del mondo presente in cui la gente assume la forma di una folla compatta. Questo momento lo descrive con frasi molto corte e monorematiche con cui rileva, da una parte, la meccanicità di questa folla e la sua incapacità di argomentare e di riflettere, dall'altra, la velocità di questo mondo. Ciò lo conduce a darsi la morte in un mondo passato, quello della sua gioventù, caratterizzato da un sogno condiviso da tutta una generazione, che consiste a costruire un mondo giusto, un mondo tanto sognato con il suo amico Massimo.

Questa sua morte sarà, peraltro, un evento banale come tutti gli altri per la madre. Però, in realtà, il narratore anziano, oltre al suo riferimento a un avvenimento passato e alla ricreazione realistica di quel contesto storico degli anni sessanta, egli attraverso la morte come eroe martire nell'autobus e la banalità che riscontra questo evento da parte della madre, intende veicolare un'immagine simbolica e denunciatrice, rappresentandosi nella figura di un eroe accusatore che rimane leale al movimento del sessantotto di fronte a un ordine mondiale ingiusto.

Quindi quest'epilogo del romanzo assumerebbe la funzione di tesi ideologica del romanzo.

2.1.7. La macro-proposizione PnΩ

La macrostruttura PnΩ la troviamo in pagina 44 subito dopo la macrostruttura Pn3:

«Se uno si muove sempre, impone un verso, una direzione al tempo. Ma se uno si ferma, si impunta come un asino in mezzo al sentiero, lasciandosi prendere da una distrazione, allora anche il tempo si ferma e non è più la soma che sagoma la schiena. Se non lo trasporti si versa, si spande intorno come la macchia d'inchiostro che il mio pennino faceva da solo, dritto in equilibrio sulla carta assorbente, per poi cadere vuoto.»

Essa è messa subito dopo l'accenno alla tensione dovuta alla confusione procurata nell'autobus e mediante cui il narratore generalizza e spiega il suo punto di vista rivolgendosi ai giovani. Non la mette alla fine né all'inizio, ma proprio dopo la complicazione, per presentarla come la soluzione ideale e poter così passare il testimone ai giovani, attraverso i quali l'anima condivisa può continuare, affinché rimanga immortale.

Quindi la sua morte nell'autobus durante il periodo della sua gioventù avrebbe un doppio senso: da una parte la sua fedeltà al movimento del sessantotto e ai suoi ideali, dall'altra sarebbe un messaggio ai giovani, a chi intenderebbe trasmettere il consiglio di essere attivi perché lui, purtroppo, si è arreso, e questa resa la simboleggia con la sua morte.

Partendo dal prerequisito della complementarità narrativa tra sequenza e configurazione di P. Ricoeur, deduciamo che la macro-proposizione valutativa (PnΩ) dà in modo implicito il senso configurazionale della sequenza attraverso la mira argomentativa che proveremo a dimostrare nel capitolo susseguente. Però, prima, elaboriamo lo schema prototipo della sequenza principale del romanzo e il significato che esso veicola.

Schema prototipo del romanzo di Erri De Luca:

Pn0: (pp. 7- 14).

Pn1: "Tu guardi ed io ho l'impressione di essere guardato" (p. 18).

Pn2: "Intorno ferve il movimento. Le porte si sono aperte, la gente sale e scende da tutte le parti urtandosi" (p. 44).

Pn3: "Tu e io siamo fermi...Vengono il tempo e l'occasione, vengono quando due persone si fermano allora s'incontrano" (p. 44).

Pn4: "L'autobus si scuote... c'è un vetro nella morte di ciascuno" (p. 90).

Pn5: "Il cuore si allarga di colpo [...] lo vado a posarmi sulla sabbia del fondo" (p. 90).

PnΩ: “Se uno si muove sempre, impone un verso, una direzione al tempo” (p. 44).

Possiamo riassumere in questi termini la struttura di questo romanzo: dopo la prefazione in cui il narratore chiarisce la situazione, egli parla nell'orientazione-presentazione dell'incontro con la sua anima che di fronte alla complicazione dovuta alla confusione le dichiara fedeltà. È proprio questa fedeltà che lo conduce a preferire come risoluzione, la morte nell'autobus che gli procura alla fine soddisfazione, ma prima di questa scelta, dopo l'accenno alla sua fedeltà, fa un'esortazione e una raccomandazione ai giovani, quella di essere intraprendenti e attivi. È un messaggio trasmesso ai giovani, nel senso che è raccomandato nel momento in cui si trasferisce nel periodo della sua gioventù per morire. Questo messaggio rappresenterebbe il macro-atto indiretto del romanzo.

2.2. La mira argomentativa

Per afferrare la mira argomentativa del romanzo bisogna prima partire dal titolo NON ORA, NON QUI per arrivare alla macrostruttura PnΩ: “Se uno si muove sempre, impone un verso, una direzione al tempo” (p. 44), che il narratore raffigura sotto forma di una massima.

Bisogna, però, vedere anche altri elementi del testo che ci permetteranno di capire il passaggio dal titolo alla raccomandazione, che si trova nel nostro caso non alla fine come di solito ma in pagina 44, verso la metà del testo che contiene in tutto 91 pagine.

Quindi bisognerebbe tener conto, in primo luogo, della fotografia che sovrappone il tempo della scrittura, e quindi dell'interazione tra il narratore e il suo destinatario, compiuta nel presente, al tempo della storia nel passato. Ciò consente al narratore di assicurare il trasferimento e la continuità dei valori e degli ideali del movimento svolto nel tempo passato al presente per trasmetterli al suo destinatario.

In secondo luogo, bisognerebbe tener conto del personaggio: *Massimo* che ispira il narratore come modello di condotta e di comportamento nella militanza per la libertà e che, di conseguenza, tale dovrebbe essere per il suo destinatario.

In terzo luogo, bisognerebbe tener conto del mare associato all'espressione il nostro Tirreno, con cui il narratore allude alla militanza e che simboleggia il luogo comune in cui avviene il passaggio del timone tra le generazioni.

In quarto luogo, bisognerebbe tener conto dell'uso, da parte del narratore, dell'analogia tra il gioco e la vita allo scopo di trasmettere i valore della dottrina esistenzialista che sono la soggettività, le libertà individuali e la responsabilità.

In quinto luogo, bisognerebbe tener conto del consiglio del padre di non attendere. Si tratta di una risposta a una domanda basilare del narratore che gli ha cambiato la vita e di cui dipenderà il suo destino.

In sesto luogo, bisognerebbe tener conto della morte del narratore nell'autobus che simboleggia la sua lealtà e la fine della sua militanza attiva.

Leggendo il romanzo scopriamo che l'espressione: *NON ORA NON QUI* è proferita dalla madre, l'interlocutrice del narratore. L'espressione usata dal narratore per rispondere alla madre è: " Però a questo vetro d'autobus mi accorgo di essere in un'ora e in un posto a me riservato da tempo" (p. 44). Notiamo che questa frase è avversativa e riflette la logica del romanzo che è fondato sulla contrapposizione tra due mondi: quello dell'*io* e quello del *tu*. Essa, per altro confuta la passività e raccomanda l'attivismo.

Questa contrapposizione, che ci racconta il narratore da testimone, avviene nel passato, all'epoca della sua gioventù. Si tratterebbe del movimento del sessantotto condotto dagli studenti e dagli operai contro la borghesia e tutte le forme di autorità. Questo movimento è rievocato mediante una fotografia che lo immortalava e lo traspone al presente del discorso del narratore anziano, che enuncia, addirittura,

delle sentenze al presente atemporale perché è il prodotto di un'anima eterna nel tempo, quella che difende i valori della giustizia sociale e della libertà e che accomuna la gente di Sinistra. Il movimento del sessantotto, infatti, è solo un anello di una lotta, che dura nella storia e che vede per esempio Massimo D'Azzeglio combattere contro l'imperialismo austriaco e per le libertà individuali, nella trasparenza, lontano dalle società segrete.

Così, la lotta è una lotta continua che si trasmette da generazioni in generazioni: da Massimo ai giovani del sessantotto e da questi, rappresentati dal romanzo, alle generazioni posteriori.

Questo spirito di lotta, il narratore lo acquisisce quando cerca di dare un senso alla sua vita e capisce due cose: la prima è che solo l'attivismo può far raggiungere i valori ed i principi della giustizia e della libertà, la seconda, è che ognuno di noi è responsabile riguardo ai malori e alle ingiustizie di cui soffre una parte dell'umanità. Egli odia la passività in cui si confina la gente o la folla in generale che non ha seguito il movimento del sessantotto e che ha fatto, insieme ai tradimenti di alcuni protagonisti di lotta, che i valori ed i principi per cui si combatteva non si concretizzino pienamente e rimanghino un'illusione.

In conseguenza di ciò, con il suo ritorno all'epoca della gioventù per morire nell'autobus, potremmo capire due cose: la prima è il fatto che questa morte simbolica come martire sia la dichiarazione della sua lealtà a quella lotta, la seconda, è il fatto che creda nell'energia e nella vivacità della gioventù nel poter cambiare le cose. Quest'atto sembra, perciò, essere un'esortazione e una raccomandazione ai giovani, che credono negli stessi ideali, a riprendere e far perdurare quella lotta.

Arriviamo, infine alla conclusione di questa tesi dell'autore formulata in pagina 44, che è la pagina chiave della storia. Essa, infatti, contiene, in primo luogo, la replica del narratore alla tesi del titolo: NON ORA, NON QUI, in cui afferma che la risposta alle sue domande sul male del mondo l'ha trovata nella sua gioventù e negli ideali del movimento del sessantotto. In secondo luogo, egli dichiara la fine della sua attività,

da anziano, un'età dove si ferma a guardare la sua anima: "lo e tu siamo fermi" (p. 44).

In terzo luogo enuncia una massima al presente atemporale e alla forma impersonale in cui usa prima il pronome impersonale *uno*, poi la seconda persona singolare *tu* con valore impersonale:

«Se uno si muove sempre, impone un verso, una direzione al tempo. Ma se uno si ferma, si impunta come un asino in mezzo al sentiero, lasciandosi prendere da una distrazione, allora anche il tempo si ferma e non è più la soma che sagoma la schiena. Se non lo trasporti si versa, si spande intorno come la macchia d'inchiostro che il mio pennino faceva da solo, dritto in equilibrio sulla carta assorbente, per poi cadere vuoto.» (p. 44)

Quindi, dopo la presentazione della gioventù e del movimento del sessantotto come le due costanti che consentono di concretizzare la contrapposizione e la lotta contro il male e, inseguito, la dichiarazione del suo cedimento, la massima che egli comincia a formulare con il pronome *uno* e che finisce con il pronome *tu*, che questa volta incarnerebbe il suo secondo lettore implicito e non sua madre, non può essere che un messaggio o una sorta di testamento spirituale, un'eredità trasmessa dal narratore-anziano ai giovani che credono negli stessi ideali e nella stessa ideologia. Il messaggio sarebbe: "date il cambio e proseguite la lotta".

CONCLUSIONE DELLA TERZA PARTE

Nel nostro studio della dimensione argomentativa abbiamo voluto chiarire come il testo programma e prevede la lettura o le letture che ne saranno fatte attraverso la descrizione degli elementi costitutivi dell'argomentazione nel discorso. Siccome la pragmatica concepisce il discorso letterario come un insieme di enunciati indissociabili da un'istituzione di parola, l'istituzione letteraria come dispositivo istituzionale viene accomunata all'enunciazione come configurazione di un mondo

fittizio, perciò, il dispositivo del testo è alla volta testuale e socio-storico. Così, abbiamo descritto, da una parte, il narratore in quanto oratore che professa una certa etica, dall'altra, l'auditorio che egli prova di persuadere attraverso il pathos. Peraltro, le figure di stile che sono analizzate nella loro funzione argomentativa, l'ethos del narratore costruita nel testo e la doxa che associa il narratore all'auditorio, ci hanno orientato verso una lettura particolare del romanzo, in quanto testo propagandistico che mira una gioventù impegnata politicamente, quella della Sinistra.

Del resto, l'analisi della sequenza narrativa globale del romanzo ci ha permesso di chiarire le strategie che riguardano la mira argomentativa del romanzo di Erri De Luca e di verificare la nostra idea che si tratta di un discorso politico, attraverso cui lo scrittore proverebbe a giustificarsi e a convincere usando la figura dell'anziano che assumerebbe la funzione del portavoce del bambino muto, perché coinvolto in quelli eventi.

CONCLUSIONE GENERAL

In conclusione a questa ricerca, siccome si tratta di un'opera autobiografica, parleremo prima, con stringatezza, della vita dell'autore, della sua produzione narrativa e schizzeremo una breve sintesi della trama del romanzo oggetto del nostro studio. In un secondo luogo parleremo della nostra ricerca, dei nostri obiettivi e dei nostri risultati.

Erri De Luca, nato nel 1950 a Napoli, era un militante di Sinistra. Il giovane napoletano trovandosi in seguito per la prima volta di fronte al suo destino decide di sfuggire ai difetti della sua città natale, troppo rumorosa, per esprimere le sue inquietudini e speranze. Così, compiendo nel 1968 i diciotto anni lascia la sua famiglia, la sua scuola e uno statuto sociale di media borghesia per abbracciare l'azione politica, respingendo la carriera diplomatica alla quale era avviato. Egli infatti dichiara che in quel tempo era muto e quegli anni gli hanno dato la parola, aveva paura e quegli anni gli hanno dato il coraggio.

Negli anni settanta è dirigente attivo in seno al movimento d'estrema sinistra *Lotta Continua*. A partire dal 1976 avviene la rottura col militantismo estremista e sarà in seguito operaio qualificato alla FIAT, magazziniere all'aeroporto di Catania, camionista, poi muratore in diversi cantieri francesi, africani e italiani. Durante vent'anni egli lavora duro, resiste all'affronto dello sfruttamento, lotta con i suoi compagni attraverso delle rivendicazioni e degli scioperi.

Durante la guerra nella ex Jugoslavia, è più volte conducente di convogli umanitari che portano aiuti alla popolazione bosniaca fiaccata dai bombardamenti.

D'altronde, oltre ad essere un lettore avido, ha cominciato da giovanissimo a scrivere. Ha imparato numerose lingue da autodidatta, tra cui il russo, il francese

l'inglese, lo spagnolo, il tedesco ed i dialetti africani, ma anche lo yiddish e l'ebraico per tradurre la Bibbia, alla quale dedica ogni giorno un'ora di lettura, anche se si dichiara non credente. Egli rivela, infatti, che in questa lettura è la fede degli altri che gli dava coraggio.

La narrativa di Erri De Luca è caratterizzata da una scrittura autobiografica che riprende dal passato elementi della realtà ed evidenza delle emozioni e una simbolica. Le storie narrate sono brevi e non sono inventate dall'autore. Si tratta di avvenimenti vissuti trascritti per dargli una seconda vita o meglio per fissarli nella memoria collettiva attraverso la scrittura. Sono, infatti, qualificate dallo scrittore stesso come storie dimenticate che rinascono nella memoria, un soprassalto di ricordo e di commozione, come una reliquia, da cui parte una storia che consente di rivivere il passato, di tornare alle persone incontrate e vissute nel passato.

Le sue opere in genere evocano il tema della memoria attraverso cui prova a trasmettere un'esperienza. Un'esperienza individuale e collettiva insieme, perché condivisa da una generazione che si è sacrificata in una lotta politica per cambiare il mondo.

Il romanzo *Non Ora Non Qui* è la prima opera scritta da Erri De Luca. Egli lo pubblica quattro anni dopo averlo scritto, all'età di quarant'anni con la casa editrice Feltrinelli nel 1989, suscitando un grande interesse soprattutto presso i giovani. Il romanzo d'esordio è valutato oggi dai critici, tale M. Onofri¹ (2006), come la migliore opera dello scrittore. Esso racchiude degli accenni alla vita dell'autore, a cominciare dall'ambientazione della storia nella città di Napoli, dove egli ha trascorso la sua infanzia. In secondo luogo, la localizzazione della storia nel tempo inizia dal periodo posteriore alla seconda guerra mondiale e continua fino a quello corrispondente alla

¹ Massimo Onofri ha partecipato a una monografia collettiva il cui primo autore è Giulio Ferroni, con una recensione dedicata ai tre autori: Niffoi-De Luca-Santacroce, ed intitolata "sublime basso".

sua gioventù. Infine, il testo è pieno di indizi che rinviano alla sua vita politica caratterizzata dalla sua partecipazione al movimento studentesco e operaio del Sessantotto. Citiamo a modo d'esempio l'immagine dell'autobus, usata nel romanzo, che nella vita di Erri De Luca rappresenta il mezzo che gli ha permesso di conquistare la sua libertà o autonomia quando ha deciso all'età di diciotto anni di lasciare la famiglia e trasferirsi a Roma.

Il romanzo racconta la storia di una famiglia di origine borghese che, in conseguenza alla seconda guerra mondiale, perde la sua agiatezza economica e s'impoverisce. Questa condizione la spinge a vivere in un quartiere povero, nel centro di Napoli. In seguito, questa famiglia, composta dal narratore, la sorellina e dai genitori, riesce a riprendere il suo livello di vita, perciò trasloca in un quartiere ricco, nella periferia della città. Il trasloco voluto dalla madre piace alla sorellina, ma non al narratore, più attaccato alla prima casa dove ha trascorso la più bella parte della sua vita. Questa storia è raccontata a ritroso dal narratore all'età di sessant'anni che, prendendo una fotografia che raffigura sua madre, rievoca il filo della sua vita che va dall'infanzia, caratterizzata dalla sua balbuzie, fino alla vecchiaia, l'età in cui decide di riappropriarsi del suo passato e prendere il suo destino in mano per darsi la morte.

Per quanto riguarda la presente ricerca, la scelta di svolgere questo lavoro nell'ambito delle ricerche inerenti all'analisi del testo è dettata da una voglia di continuità rispetto a un precedente lavoro che riguardava lo studio della coesione e più precisamente le tecniche di ripresa. Queste due ricerche si sono interessate allo studio di due lati dell'organizzazione testuale del romanzo di Erri De Luca, intitolato *Non Ora Non Qui*: il livello locale e il livello globale. Partendo dal preambolo che sono due livelli complementari, che vanno di pari passo, il nostro intento è stato, quindi, quello di passare dal livello locale al livello globale dell'analisi del testo, ovvero, quello di passare dallo studio della coesione, nel senso di un concatenamento sintattico alla coerenza, nel senso della configurazione globale del testo sotto forma di un "topic" o se vogliamo di una macrostruttura semantica riassuntiva, rilevata dall'interprete o dal lettore, che, nel compiere questo lavoro, è orientato dalla dinamica pragmatica del testo.

La coesione e la coerenza, infatti, sono le due proprietà essenziali fra le sette costitutive della testualità che sono legate al testo stesso, secondo De Beaugrande e Dressler (1980). Il lavoro svolto in questa tesi sulla coerenza si prefigge come un tentativo per verificare e approfondire l'idea che l'interpretazione di un testo sia progettata in gran parte dal testo stesso. Questo lavoro ha, così, come obiettivo quello di supporre, poi, di dimostrare l'esistenza di un rapporto tra il genere autobiografico del testo e il livello delle indicazioni testuali che contribuiscono alla sua comprensione o lettura.

Riguardo all'aspetto teorico, abbiamo scelto di sottoscrivere il nostro lavoro all'interno di una visione pragmatica dell'analisi testuale. Abbiamo tenuto opportuno, perciò, applicare il metodo dell'analisi testuale di J. M. Adam sul romanzo autobiografico di Erri De Luca e ripartire la nostra tesi in tre parti: la dimensione semantico-referenziale, la dimensione enunciativa, e infine, la dimensione argomentativa, ovvero, l'orientazione argomentativa.

L'idea di partenza era quella di ipotizzare che il testo racchiuda un insieme di istruzioni e di costrizioni che orientino il lettore nella sua lettura. A questo fine

abbiamo provato a delineare in prima fase il mondo riferito dal testo, attraverso la descrizione della struttura sequenziale, dei personaggi, e dell'ambiente della storia. Una grande importanza acquisisce, perciò, l'abbinamento di un'orientazione configurazionale alla struttura sequenziale. Riteniamo, infatti, che il fatto che ad ogni introduzione di un personaggio nel romanzo sia adoperata una segmentazione sequenziale ternaria ordinata quasi sempre in sequenza descrittiva, sequenza narrativa e sequenza argomentativa, aiuti ad assicurare la coerenza semantica al testo. Inoltre, pensiamo che gli esistenti che sono usati come figure con le quali si allude a riferimenti storici o a simboli politici ed ideologici, e l'ambientazione spaziotemporale della trama contribuiscano a loro volta a costruire la configurazione globale del romanzo sotto forma di una mira illocutoria.

Siccome, per essere percepita come un tutto coesivo e coerente, un testo deve comportare un ancoraggio enunciativo, la dimensione enunciativa ci ha servito per chiarire l'organizzazione degli indici spazio temporali e personali e l'idea di contrapposizione e di tensione sollevata dal romanzo.

La terza parte l'abbiamo dedicata a chiarire il rapporto tra la struttura sequenziale del testo e la sua configurazione argomentativa. Un testo possiede, infatti, alla base della sua intelligenza, non solo un carattere episodico ma anche un carattere configurato. Di conseguenza, l'importante è di capire come il testo può essere portatore di un'intenzione e come tende ad agire sui destinatari scelti. Questa strategia s'interpreta esaminando attraverso la sua forma il modo con cui esso significa un oggetto e lo rappresenta direttamente o indirettamente. Abbiamo così sottolineato il ruolo dell'ethos, della doxa e delle emozioni nell'argomentazione del testo. Abbiamo provato, perciò, a seguire, da una parte, le sequenze argomentative che racchiudono i commenti, le sentenze del narratore e le strategie che hanno come obiettivo quello di suscitare l'emozione dell'allocutario, dall'altra, la sequenza narrativa principale per verificare la mira argomentativa del testo sottoforma di un atto illocutorio implicito.

Quindi alla domanda sulla possibilità di indagare la coerenza di un testo letterario autobiografico pensiamo di poter rispondere con l'affermativo. La sua interpretazione, grazie alle teorie pragmatiche ed enunciative, diventa, pertanto, più orientata dalle condizioni della sua produzione in quanto interlocuzione che possiamo rilevare dal testo stesso. Quindi, alla problematica: come il romanzo di Erri De Luca guida l'interpretazione o le interpretazioni possibili, possiamo confermare l'ipotesi che abbiamo proposto all'inizio, nel senso che il romanzo autobiografico dia più indicazioni al lettore per il motivo che sia più vicino alla vita reale dell'autore, e la sua funzione come inquadratura di un messaggio e di un bisogno di comunicare qualcosa agli altri o più precisamente ad un pubblico ben determinato: nel nostro caso, anche se il pubblico del romanzo è eterogeneo, il destinatario preferito è senza dubbio costituito dai giovani di Sinistra, a chi è rivolto il consiglio ovvero l'esortazione che configura tutto il romanzo.

Come siamo arrivati a questa conclusione? Siamo partiti dalla convinzione che non raccontiamo solo per raccontare, ma lo facciamo sempre nell'intenzione di trasmettere un messaggio, di prendere posizione contro o in favore di una persona o di un fatto. Per questo motivo, il racconto in quanto atto di discorso, porta in sé la speranza di essere creduto e di ottenere così l'aderenza del lettore. Siamo stati confortati dai sostenitori del dialogismo che ritengono che il racconto si iscriverebbe in un contesto di comunicazione, come atto illocutorio specifico compiuto in scambio di una reazione suscitata nel destinatario. Questa può essere un piacere o un ascolto.

Bisogna notare, peraltro, che il racconto studiato in questo lavoro è un romanzo autobiografico che distingue il suo autore, Erri De Luca, dal resto degli scrittori, che scrivono delle autobiografie spesso alla fine delle loro carriere, per il fatto di essere

l'opera d'esordio di De Luca come scrittore, sebbene quest'inizio avvenga all'età di quarant'anni².

Questo romanzo autobiografico che è un tipo di mescolanza della finzione e della realtà, dove De Luca rimaneggia i dati della sua vita, non è tanto un'analisi di sé o un progetto di conoscenza di sé quanto una requisitoria contro un ordine stabilito e la borghesia. Come abbiamo visto nella seconda parte del nostro lavoro, anche se il romanzo produce un discorso monologico e impone il modo di vedere le cose proprio al suo narratore, perché non ci racconta la realtà, ma eventi della realtà dal suo punto di vista e dice solo quello che egli stima debba essere detto e ignora quello che egli stima debba essere ignorato, valorizza un comportamento e ne svaluta un altro. Siccome il suo pubblico è ben mirato, al comportamento da lui valorizzato verrà sicuramente garantita la sua accettabilità. Il romanzo di Erri De Luca è un racconto di un avvenimento ad un pubblico eterogeneo: la madre, i coetanei e i compagni di lotta, i giovani che condividono gli stessi principi difesi nel romanzo, e gli italiani in generale. Per la prima categoria di pubblico sarebbe una voglia di riappropriazione di un rapporto familiare dopo una fuga e una separazione, per la seconda sarebbe un rimprovero, per la terza sarebbe un'esortazione a continuare la lotta, e per l'ultima sarebbe una lettura e una testimonianza di un avvenimento che ha sconvolto tutta l'Italia. Nondimeno, fra queste categorie di pubblico, quella mirata è in assoluto i giovani di Sinistra.

Il discorso che abbiamo definito come monologico e riflette il punto di vista del narratore dipende anche dall'altro. I giudizi del narratore sono pronunciati in correlazione a quanto si dice nei suoi confronti, a volte a quanto pensano gli altri. Il suo discorso sembra, infatti, una risposta ovvero una presa di posizione, onde l'uso delle forme di soggettività. Ciò l'abbiamo dimostrato nella seconda parte del nostro lavoro, dove abbiamo verificato l'esistenza di un altro, che sarebbero i suoi diversi

² Sebbene Erri De Luca cominciasse a scrivere molto giovane la pubblicazione della sua prima opera letteraria: *Non Ora Non Qui* avviene solo all'età di quarant'anni, nel 1989.

destinatari, da noi elencati nella terza parte, nei confronti dei quali è prodotto il discorso del narratore.

Queste sentenze, i personaggi di fronte a cui il narratore prova compassione, odio, scherno, confortano la nostra tesi. Non solo, ma l'ethos che emana dal testo, l'etica veicolata e il tipo di doxa vanno sempre nella stessa linea di idee e confermano gli indici testuali di opposizione e di tensione che abbiamo sottolineato nella seconda parte: quella di un'ideologia di Sinistra che si oppone alla borghesia, al capitalismo, e alla globalizzazione. In sostegno a quanto è stato detto possiamo citare in primo luogo gli indici personali e spatio-temporali che modellano l'opposizione ideologica tra poveri e ricchi e la lotta tra la giustizia e l'ingiustizia e quindi tra il bene e il male in: *io-tu*, ovvero, tutti quelli che aspirano alla giustizia e alla libertà confrontati alla borghesia, simbolo della dominazione e delle ingiustizie; la parte bassa della città dove abitano i poveri nel quartiere popolare, in opposizione alla parte alta della città, dove abita la classe ricca e gli americani, o *qui-li*, ovvero, l'autobus che, da un lato, emana l'idea del movimento e dell'attivismo, in opposizione alla fermata dell'autobus che emana l'idea dell'immobilità, dall'altro, emana l'idea di una maturità e di una presa di posizione esistenziale e politica riguardo alla responsabilità individuale nei confronti del destino e alla responsabilità collettiva nei confronti del potere ancestrale di una classe sociale dominante; *allora-adesso*, ovvero, l'opposizione tra il periodo dell'infanzia in cui il narratore era passivo e il periodo della vecchiaia in cui il narratore è diventato attivo.

Un altro indice molto importante è quello della pubblicità della bevanda del "Chinotto" che rappresentava in Italia il simbolo della resistenza italiana contro la globalizzazione e l'imperialismo americano veicolati dalla bevanda della Coca Cola. L'ambivalenza, che abbiamo rilevato nel romanzo riguardo al personaggio della madre come simbolo della dominazione e dell'autorità da cui bisognerebbe liberarsi, ma anche l'anima attraverso la quale il narratore scopre il mondo, la ritroviamo, guarda caso, nella descrizione dell'America come fonte dell'imperialismo, ma anche come la culla del movimento antitetico dei giovani del sessantotto. Inoltre, benché

nella cultura universale le navi e il mare sono simboli di trasmissione, di comunicazione e veicolo o mezzo che serve alla diffusione e alla propagazione, che la gente usa di solito per imbarcarsi alla ricerca della speranza; nel caso del romanzo da noi studiato, è questa speranza che arriva dal mare attraverso un vento che bagna le vie della città e che porta con sé nuove idee. Quest'indice, insieme con quello raffigurato dalle navi: L'indipendence, il France e l'Andrea Doria, sarebbero un'illusione forte al movimento del sessantotto nato negli Stati Uniti e diffuso nel mondo a cominciare dalla Francia e dall'Italia in cui gli avvenimenti sono stati molto duri. Riguardo, peraltro, ai personaggi, la loro raffigurazione e l'ambiente descritto, il narratore priva i membri della sua famiglia di un nome. Ciò sembra essere un indice dell'autore per comunicarci che benché egli ci racconti degli avvenimenti reali, vissuti, si tratterebbe in fin dei conti di una finzione in cui i membri della sua famiglia sono usati nel senso figurato e con una connotazione politica ed ideologica, vale a dire, nel senso di famiglia politica. Infine, citiamo il caso dove l'allusione a delle dicotomie su cui si appoggiano i concetti dell'ideologia della Sinistra è molto chiara. A modo di esempio: la passività (folla, Italia-terra ferma) e l'attivismo (Italia-nave); la classe povera (Filomena) e la borghesia (gli americani).

L'autore, quindi, attraverso il suo romanzo, prova a connettere la sua storia individuale con la storia di tutta una generazione che si è ribellata contro un'organizzazione sociale e un potere politico. La generazione di cui si tratta è quella del sessantotto, che ha avuto delle speranze, delle delusioni, ma che ha conquistato anche dei diritti. Egli, mediante la sua testimonianza in quanto uno dei protagonisti, ci presenta un mondo, lo descrive, ci racconta un avvenimento, lo giudica per trasmettere alla fine un messaggio alle nuove generazioni affinché continuino la lotta, tramandata di generazione in generazione, contro la passività e le ingiustizie del mondo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

1. COSERIU E., *La linguistica del Testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, Edizione italiana a cura di Donatella Di Cesare, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1997, 227 p.
2. DIJK T. A. V., *Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*, Mouton, The Hague-Paris, 1972.
3. BEAUGRANDE R. A. de, *Text, Discourse and Process*, Ablex, Norwood, N. J, 1980, 351 p.
4. VERLATO M., *Avviamento alla linguistica del testo*, CLESP, Padova, 1983, 197 p.
5. CONTE M. E., (a cura di), *La linguistica testuale*, Feltrinelli, Milano 1977, 302 p.
6. GULICH E., RAIBLE W. (a cura di), *Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*, Athenäum, Frankfurt, 1972, 241 p.
7. SCHMIDT S. J., Ist "‘Fiktionalität’ eine linguistische oder eine texttheoretischer Texte", in Gulich/Raible, 1972, pp. 10-21.
8. HALLIDAY M. A. K., HASSAN R., *Cohesion in English*, Longman, Londres, 1976, 374 p.
9. BEAUGRANDE R. A. de e DRESSLER W. U., *Einführung in di Textlinguistik*, Tübingen, Niemeyer, 1981. trad. It. di Silvano Muscas: *Introduzione alla linguistica testuale*, Il Mulino, Bologna, 1984, 290 p.
10. ALTHUSSER L., *Pour Marx*, Paris, Maspéro, 1965, trad. It. *Per Marx*, Editori Riuniti, ROMA, 1967, 227 p.
11. LACAN J., *Seminari di Jacques Lacan: 1956-1959*, Pratiche, Parma, 1978, 192 p.
12. 45. FOUCAULT M., *Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969, 275 p.
13. PÊCHEUX M., *Analyse automatique du discours*, Dunod, Paris

- 1969, 139 p.
14. SIOUFFI G., RAEMDONCK D. V., *100 fiches pour comprendre la linguistique*, Bréal, Paris, 1999, 224 p.
 15. BACHTIN M., *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, 1984, 400 p.
 16. MAINGUENEAU D., "Les tendances françaises en analyse de discours", compte rendu de la conférence donnée à l'Université d'Osaka le 12 novembre 1998 [en ligne].
<http://www.2005.ang.osakau.ac.jp/benoit/fle/conferences/maingueneau.html>. [ultimo accesso 10/06/2007].
 17. ADAM J. M., *Introduction à l'analyse textuelle des discours* La linguistique textuelle, Cursus, Paris, 2005, 243 p.
 18. ADAM J. M., *Éléments de linguistique textuelle*, Mardaga, Bruxelles, 1990, 265 p.
 19. JEANDILLOU J. F., *L'Analyse textuelle*, Armand Colin/Masson, Paris, 1997, 192 p.
 20. RASTIER F., "Discours et texte", revue-texto.net 2005. [en ligne]
<http://www.Revue-texto.net/Reperes/Reperes.html>. [ultimo accesso 06/06/2007].
 21. LINTVELT J., *Essai de typologie narrative*, Corti, Paris, 1981, 2° ed: 1989, 315 p.
 22. DUMEZIL G., *Du mythe au roman*, PUF, Paris, 1970, 208 p.
 23. AUERBACH E., *Mimesis. Daergestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, trad. It. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 1979.
 24. LUKÁCS G., *Die Theorie des Romans*, 1920, trad. It. *Teoria del romanzo*, Pratiche, Parma, 1994, 186 p.
 25. ROBERT M., *Roman des origines et origines du roman*, Bernard Grasset, Paris, 1972, 365 p.
 26. BACHTINE M., *Voprosy literatury i esteiki*, Mosca 1975, trad. It. *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979, 505 p.
 27. CHARLES M., *Rhétorique de la lecture*, Le Seuil, Paris, 1977, 304 p.

28. ISER W., *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, Bruxelles, 1976, 405 p.
29. ECO U., *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979, 239 p.
30. GERVAIS B., *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, coll. L'Univers des discours, 1990, 411 p.
31. PICARD M., *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Minuit, Paris, 1986, 319 p.
32. JAUSS H. R., trad. Fr. *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978, trad. It. *Estetica della ricezione*, Guida, Napoli, 1988, 148 p.
33. BACHTIN M., *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Sovetskij Pisatel, Moskva (trad. It. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968), 355 p.
34. CHAROLLES M., "En réalité et en fin de compte et la résolution des oppositions", *Travaux du Centre de Recherches Sémiologiques*, n°46, Université de Neuchâtel 1984, pp. 81-111.
35. RICOEUR P., *Temps et récit I*, Seuil, Paris, 1983, 319 p.
36. LE JEUNE P., *Le pacte autobiographique*, Le seuil, Paris, 1975, trad. It. *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna, 1986, 357 p.
37. D'INTINO F., *L'Autobiografia moderna. Storia Forme Problemi*, Bulzoni Editore, Roma, 1998, 378 p.
38. ROUSSEAU J. J., *Les confessions*, Paris, Gallimard, 1973, trad. It. *Le confessioni*, Einaudi, Torino, 1978, 710 p.
39. AGOSTINO (S), *Sancti Augustini Confessionum libri XIII*, a cura di L. Verheijen, Turnhout, Brepols, 1981, trad. fran. *Les confessions*, introd. di A. Solignac, Desclée de Brouwer, Paris, 1962, trad. It. *Le Confessioni*, C. Carena, Einaudi, Torino, 1984, 435 p.
40. PETRARCA F., *Antologia petrarchesca: canzoniere, trionfi, secretum, epistole famigliari e senili, Africa, egloghe, Epistole metriche*, a cura di Giuseppe Morpurgo, Albrighi, Segati e C, Roma, 1925, 501 p.
41. CHIABRERA G., *Vita di Gabriello Chiabrera scritta da lui medesimo*,

- in Opere, a cura di M. Turchi, UTET, Torino, pp. 511-522.
42. CASANOVA G., *Histoire de ma vie*, Paris-Wiesbaden, Brockhaus, 1960-62; trad. It. *Storia della mia vita*, a cura di P. Chiara, Mondadori, Milano, 1964-65.
 43. DA PONTE L., *Memorie*, Rizzoli, Milano, 1960, 403 p.
 44. PELLICO S., *Le mie prigioni*, Mondadori, Milano, 1986, 217 p.
 45. D'AZEGLIO M., *I miei ricordi*, Feltrinelli, Milano, 1963, 575 p.
 46. SETTEMBRINI L., *Ricordanze della mia vita e scritti autobiografici*, Feltrinelli, Milano, 1961, 579 p.
 47. PROUST M., *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris, 1999, 2400 p.
 48. JOYS J., *Dedalus : ritratto dell'artista da giovane*, Adelphi, Milano, 1987, 309 p.
 49. MUSIL R., *Uomo senza qualità*, Einaudi, Torino, 1996, 1791 p.
 50. SARTRE J- P., *Les mots*, Gallimard, Paris, 1964, trad. It. *Le parole*, Il Saggiatore, Milano, 1964, 176 p.
 51. DEMETRIO D., "Persone dentro e volontari fuori", Giornata nazionale di studi su volontariato penitenziario e informazioni, casa di Reclusione di Padova, 26 ottobre 2001, [online].
<http://www.ristretto.it/convegni/volontariato/demetrio.htm> [ultimo accesso 20 giugno 2007]
 52. DE LUCA E., *NON ORA, NON QUI*, Feltrinelli, Milano 1989, 91 p.
 53. HARWEG R., *Pronomina und Textkonstitution*, Fink, Munchen, 1968, 392 p.
 54. DIJK T. A. V., "A note on linguistic macro-structures", in A. P. TEN CATE e P. JORDENS(a cura di), *Linguistische Perspektiven. Referate des VII. Linguistischen Kolloquiums, Nijmegen, 26-30.9. 1972*, Niemeyer, Tübingen, pp. 75-87, trad. It. di Augusto Pessina, "Nota sulle macrostrutture linguistiche", in Conte 1977, Feltrinelli, Firenze, pp. 181-194.
 55. LEVINSON S. C., *Pragmatics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983,

- 420 p.
56. SPERBER D., WILSON D., *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford, Blackwell, 1986, 279 p.
 57. MAINGUENEAU D., « L'analyse du discours en France aujourd'hui », in *Le français dans le monde, numero special « Le discours : enjeux et perspectives »*, Hachette, Paris, 1996, pp.8-16.
 58. CONTE M. E., *Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999 (1^a ed. 1988, La nuova Italia, Firenze), 146 p.
 59. BELLERT I., "On condition of coherence of Textes", *Semiotica* 4, La Haye, Mouton, 1970. pp. 335-363.
 60. CHAROLLES M., « Introduction aux problèmes de la cohérence des textes », *Langue française*, n°38, Larousse, Paris, 1978, pp 7-41.
 61. NEUBAUER F., *Coherence in Natural Language Texts*, Hamburg, Buske, 1983, 169 p.
 62. HATAKEYAMA K., PETÖFI J. S., SÖZER E., *Text, Konnexität, Kohäsion, Kohärenz*, in Conte (a cura di), Feltrinelli, Firenze, pp. 101-110.
 63. WEGNER P., *Untersuchungen über die Grundfragen des Sprachlebens*, Halle an der Saale, Niemeyer, 1985.
 64. WITTE S., FAIGLEY L., "Coherence, cohesion, and writing quality". *College composition and communication* 32, 1981 pp. 189-204.
 65. SHAKIR A., e OBEIDAT N., "Aspects of cohesion and coherence" in *AFL student-written texts*, *Al-Arabiyya* 25, 1992, pp. 1-28.
 66. ENKVIST N. E., "Seven problems in the study of coherence and interpretability", in U. Connor & A. M. Johns (Eds), *Coherence in writing: Research and pedagogical perspectives*, Alexandria, VA, 1990, pp. 9-28.
 67. GAGNON O., Doctorat. Ph.D, *Manifestations de la cohérence et de l'incohérence dans des textes argumentatifs d'étudiants universitaires québécois*, Université Laval, Québec, 1998, 394 p.

68. HOBBS J. R. , “Coherence and co-reference”, *Cognitive Science* 3, 1979, pp. 67-90.
69. TODOROV Z., *Mikaïl Bakhtine: le principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981, 315 p.
70. KRISTEVA J. “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique*, avril 1967, pp. 438-465.
71. MOESCHLER J., REBOUL A., *Polyphonie et énonciation*, Dictionnaire encyclopédique de pragmatique, Seuil, Paris, 1994, 562 p.
72. DUCROT O., *Le dire et le dit*, Minuit, Paris, 1984, 237 p.
73. MAINGUENEAU D., « Linguistique et littérature : le tournant décisif », *Vox Poetica* 05/06/2002 [en ligne].
<http://www.vox-poetica.org/t/maingueneau.html> [ultimo accesso 12/06/2007].
74. WEINRICH H., *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, 1964, trad. It. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Il Mulino, Bologna, 1978, 371 p.
75. MAINGUENEAU D., *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, HER, Paris, 2000, 203 p.
76. DUCROT O., *Les mots du discours*, Minuti, Paris, 1980, 241 p.
77. ECO U., *Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 2004, 239 p.
78. PATRY R., “L’analyse de niveau discursif en linguistique: cohérence et cohésion”, in *tendances actuelles en linguistique générale* , sous la direction de Jean-Luc Nespoulous. Neuchâtel (Suisse) : Delachaux et Nestlé, 1993, pp.109-143.
79. ANDORNO C., *Linguistica testuale*, Carrocci editore S. p. A., Roma, 2003, 194 p.
80. CHATMAN S. *Story and discourse. Narrative structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca N.Y., London 1978 (trad. ita. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche, Parma 1987), 321 p.

81. LYONS J., *Eléments de la sémantique*, Larousse, Paris, 1978, 295 p.
82. ADAM J. M., *Les Textes: types et prototypes*, Nathan-Université, Paris, 1992, 223 p.
83. RASTIER F., *Arts et sciences du texte*, PUF, Paris, 2001, 303 p.
84. BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, tra. it. *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano, 1971, 417 p.
85. FRASNEDI F., *Dalla scrittura alla scrittura*, Edizioni Mondatori, Cremona, 1985, 176 p.
86. ROBERT M., *Livre de lecture*, Bernard Grasset, Paris, 1977, 157 p.
87. HAMBURGER K., *Die Logik Dichtung*, 1977, tra. Fran *Logique des genres littéraires*, Seuil, Paris, 1986, 312 p.
88. BARTHES R., *Le degré zero de l'écriture*, Le Seuil, Paris, 1953 et 1972, trad. it. *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 1982, 181 p.
89. FORNACIARI R., *Sintassi italiana dell'uso moderno*, Sansoni, Firenze 1881 (ristampa anastatica con presentazione di G. Nencioni, Sansoni, Firenze 1974), 488 p.
90. PIA E., M., RESIDORI M., *Breve manuale di retorica*, R. C. S. Libri S. P. A. Milano, 2001, 218 p.
91. PLANTIN C., *L'Argumentation*, Le seuil, Paris, 1996, 93 p.
92. ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. C.-E. Ruelle, Le Livre de poche, Paris, 1991, 407 p.
93. BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris, 1974, trad. it. *Problemi di linguistica generale II*, il Saggiatore, Milano, 1971, 316 p.
94. GOFFMAN E., *La mise en scene de la vie quotidienne I*, Minuit, Paris, 1973, 251 p.
95. ADAM J. M., *Le Texte narratif*, Nathan-Université, Paris, 1994, 288 p.
96. GILLE P., "Note sur le statut argumentatif des textes romanesques", in *Récits de la pensée*, SEDES, Paris, pp. 13, 22.
97. AUERBACH E., "Figura", in *Neue Dantestudien*, Francke, Bern (trad.

- It. "Figura", in *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1963, pp. 174-221).
98. AUERBACH E., *Mimesis. Daergestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, trad. It. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 1956, 597p.
99. SPITZER L., *Stilstudien*, trad. Fr., *Études de style*, Paris, Seuil 1970, trad. It *Critica stilistica e semantica storica*, Laterza, Bari, 1966, 339 p.
100. DUCROT O., *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972, trad. It. *Dire e non dire. Principi di semantica linguistica*, Officina Edizioni, Roma, 1979, 283 p.
101. AMOSSY R., *L'argumentation dans le discours*, Nathan, Paris, 2000, 246 p.
102. JOUVE V., *La Lecture*, collection « contours littéraires », Hachette, Paris, 1992, 110 p.
103. RASTIER F., « Doxa et Lexique en corpus. Pour une sémantique des idéologies. », *Texto*, décembre 2004 [en ligne].
http://www.Revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Doxa.Html.
[ultimo accesso 16/06/2007].
104. CHARAUDEAU P., « Une problématisation discursive de l'émotion. A propos des effets de pathémisation à la télévision », in Plantin C. et al. 2000, pp. 125-156.
105. LAMY B., *La rhétorique, ou l'art de parler*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998, 598 p.
106. PLANTIN C., « L'analyse des débats et des dialogues argumentatifs », *Colloque Discursi y Argumentación*, 7-8 mars 2002, Fes, Maroc.