

Mélanges

Elina Suomela-Härmä:

L'uso dei pronomi allocutivi nelle opere di Natalia Ginzburg.

Gli scopi che mi prefiggo nella presente analisi sono tre: descrivere l'uso che Natalia Ginzburg fa nelle sue opere dei pronomi allocutivi¹; verificare, poi, se esso cambia nel corso dei decenni; stabilire infine se questi cambiamenti, ammesso che ci siano, corrispondono a quelli avvenuti nell'uso 'reale' della lingua, dove il *tu* a partire dagli anni '70 ha cominciato a guadagnare terreno. Il terzo punto del mio programma è tuttavia alquanto azzardato, né c'è da meravigliarsi se potrà dare un esito negativo: i testi letterari non sono necessariamente documenti che riflettono l'uso contemporaneo della lingua e registrano i cambiamenti in atto.

Il corpus non è stato scelto a caso, bensì risponde a due condizioni essenziali: copre un periodo abbastanza lungo ed è ormai chiuso. Infatti, la produzione della Ginzburg (1916-1991) si estende su oltre mezzo secolo: la sua carriera letteraria iniziò nel 1934, allorché furono pubblicati i suoi primi racconti², e finì nel 1988, l'anno in cui scrisse la commedia *L'intervista*³. Questo arco di tempo di 54 anni è sufficientemente esteso per permettere di ipotizzare che il linguaggio della scrittrice abbia subito dei cambiamenti, corrispondano essi o no a quelli verificatisi nell'uso reale. Inoltre, la Ginzburg si è cimentata in numerosi generi letterari: non ha scritto solo racconti e romanzi, ma anche commedie. Dal punto di vista che qui c'interessa è importante avere un corpus che includa pure testi teatrali, fondamentali per lo studio delle forme allocutive, anche se nelle prime commedie ginzburghiane 'la struttura del dialogo tradizionale cela un monoprotagonismo verbale' (Marchionne Picchione, 1978, p. 93), il che significa che uno dei protagonisti, in preda a un *raptus logorrea*, racconta la sua vita a una persona che l'ascolta in silenzio.

Più di ogni altra considerazione importa comunque il fatto che il linguaggio della Ginzburg, che nulla ha a che fare con la cosiddetta prosa d'arte, è un linguaggio apparentemente semplice e senza artifici. In questa sede non posso dilungarmi sui tratti salienti del suo stile⁴, ma per convincersene basta leggere alcune pagine scelte a caso. La Ginzburg è perfettamente consapevole delle proprie scelte linguistiche e le ha commentate più di una volta⁵. Di particolare interesse per i miei obiettivi sono le spiegazioni che dà circa il suo tardivo esordio teatrale, avvenuto nel 1964. Dice infatti di aver sempre trovato le commedie italiane 'brutte, grigie e dissanguate', tant'è vero che tra gli autori

teatrali le vanno a genio solo quelli che si servono del dialetto (Goldoni, Eduardo De Filippo) (Marchionne Picchione, 1978, p. 86). Il fattore che la scoraggiò dallo scrivere per il teatro era dunque prevalentemente linguistico: come stendere dialoghi naturali se mancavano i modelli ai quali ispirarsi? All'inizio della sua carriera la Ginzburg evitò i dialoghi anche nella prosa; alcuni dei suoi primi romanzi riportano in effetti tutte le conversazioni in stile indiretto o indiretto libero⁶. Solo dopo essersi esercitata con successo nell'arte dei dialoghi in alcuni romanzi degli anni '60 (*Le Voci della sera*; *Lessico famigliare*)⁷, la Ginzburg si azzardò finalmente a scrivere le prime commedie creando un parlato scritto di sorprendente naturalezza⁸. Come scrive Bertone, ha infatti una notevole 'capacità di assorbire tutto un campionario quasi da manuale di locuzioni, novità fontetiche, morfologiche, sintattiche dell'italiano orale, diciamo medio, quelle che ci suonano all'orecchio così familiari da trascorrere quasi inosservate' (1994, pp. 234-35).

In quanto segue, distinguerò nella produzione letteraria della Ginzburg due periodi che, se non coincidono esattamente con i dati biografici, corrispondono a due modi diversi di ambientare i romanzi: quello piemontese e quello romano. Il primo si estende fino ai primi anni '60 e include i cosiddetti romanzi brevi e un certo numero di racconti. Il secondo inizia a metà degli anni '60 e comprende, oltre alle 10 commedie⁹, i due romanzi epistolari e i due racconti lunghi del volume *Famiglia*. Come ha notato Francesca Sanvitale (1999, p. 59), tra questi due periodi funge da spartiacque *Lessico famigliare*. Ciò che differenzia i testi del secondo periodo da quelli anteriori è che in essi la scrittrice 'ha rinunciato al passato e si è adeguata alle novità. Più ancora: è diventata l'aspra ma divertita interprete dei giovani 'senza famiglia' degli anni Sessanta' (Sanvitale, 1986, p. 35) e, si potrebbe aggiungere, Settanta.

Vediamo adesso di definire l'*identikit* sociale dei personaggi che popolano le opere della Ginzburg per stabilire poi di quali variabili tener conto nell'analisi. Le classi sociali rappresentate sono essenzialmente due, classe media e classe bassa; se si vuol mettere l'accento sulla loro situazione economica, all'interno della classe media si possono distinguere ulteriormente quattro sottogruppi: l'alta borghesia (gli Olivetti di *Lessico famigliare*); la classe medio-alta (i Balotta ne *Le voci della sera*), la classe medio-bassa (la maggioranza dei personaggi), e un gruppo di emarginati fatto da giovani che rifiutano gli ideali borghesi dei genitori (per es. Michele in *Caro Michele*; Alberico in *La città e la casa*). Siccome i membri di questi quattro sottogruppi si assomigliano per educazione e istruzione, nella mia prospettiva è sufficiente parlare di classe media *tout court*. I rappresentanti della classe bassa sono invece contadini, donne di servizio e provinciali inurbate¹⁰, tutti con poca istruzione alle spalle. Quanto alla variabile *età*, essa non sempre è facile da stabilire. Semplificando un po' si potrebbe dire che nelle opere del primo periodo i protagonisti sono da una parte genitori quarantenni e cinquantenni e, dall'altra, figli tra i quindici e i venticinque anni. Nelle opere successive abbiamo a che fare con adulti giovani (tra venti e trentacinque anni) o persone appartenenti alla generazione precedente la loro, cioè più anziane di 20-25 anni. A queste considerazioni bisogna aggiungere

ancora la provenienza geografica dei personaggi, impossibile da ignorare in un contesto italiano. Anche qui c'è una bipartizione abbastanza netta. I protagonisti del primo gruppo sono settentrionali, specie piemontesi; quelli del secondo vivono in genere a Roma pur non essendo necessariamente romani di nascita. In ambedue i gruppi spiccano poi alcuni casi atipici (per es. la contadina abruzzese di *Lessico familiare* e la giovane barese in *Caro Michele*).

Di primaria importanza è il grado di formalità dei rapporti tra gli interlocutori (la variabile *formale-informale*). Come ben sappiamo, il perno delle opere della Ginzburg è la famiglia che tuttavia dalla metà degli anni '60 in poi non sempre è quella tradizionale (come in *Le voci della sera*, *Tutti i nostri ieri*, *Lessico*), ma può essere formata anche da un gruppo di persone tenute insieme da legami meno istituzionalizzati (*Famiglia*; le commedie)¹¹. Nella galleria dei personaggi abbondano comunque madri, padri, figli, nonni e parenti vari acquisiti tramite il matrimonio. La vita fuori casa dei protagonisti, per esempio la vita professionale degli adulti e quella scolastica e studentesca dei più giovani, occupa invece nella narrazione un posto secondario. Fuori casa i protagonisti possono anche diventare partigiani, far parte di gruppi sovversivi o andare a vivere in paesi lontani, ma tutto ciò è raccontato prevalentemente dal punto di vista di chi rimane a casa (*Lessico familiare*; *Caro Michele*; *La città e la casa*). Ne consegue che la formalità delle conversazioni e delle lettere è mediamente bassa.

Dopo queste considerazioni preliminari passo adesso all'analisi dell'uso dei pronomi allocutivi. Va subito precisato che il corpus – dodici romanzi e racconti lunghi, dieci commedie e alcune novelle, in tutto poco più di tremila pagine¹² – ne comprende quattro, *tu, voi, lei e loro*¹³, che spesso sono impliciti, cioè designati soltanto attraverso la forma flessa del verbo.

All'interno della famiglia nucleare prevale il *tu* reciproco, ma le cose cambiano appena si esce dal cerchio ristretto dei genitori e dei figli. Così ne *Le Voci della sera* il vecchio Balotta comunica col figlio adottivo Purillo con un *tu* asimmetrico, dovuto però più all'antipatia che questi gli ispira che non a considerazioni relative al grado della parentela¹⁴:

- (1) – Tu Purillo, – disse il vecchio Balotta, – forse mi salvi la vita. Ma lo stesso sei antipatico, e io non ti posso soffrire.
E il Purillo questa volta disse:
– Non devo mica essere simpatico a lei.
– È vero, – disse il vecchio Balotta.
Il Purillo al vecchio Balotta dava del lei, perché il Balotta mai gli aveva detto di dargli del tu. (*Le voci della sera*, I, p. 679)

I rapporti tra suoceri, nuore e generi sono formali. Quando la famiglia del marito occupa nella gerarchia sociale un posto più alto di quella della moglie (situazione frequente tanto nei primi romanzi quanto nelle commedie), l'atteggiamento della suocera verso la nuora è alquanto condiscendente. In *Ti ho sposato per allegria*, la suocera, incontrando per la prima volta la moglie del figlio, la chiama addirittura 'signorina'. Il lapsus rivela quanto le dispiace vedere il figlio sposato con una ragazza che giudica socialmente inidonea:

- (2) MADRE DI PIETRO Buongiorno, signorina. [...]
 GIULIANA Buongiorno. [...] Posso chiederle di non chiamarmi signorina, dato che ho sposato suo figlio, una settimana fa?
 MADRE DI PIETRO Come vi siete sposati? Dal sindaco?
 GIULIANA Sì.
 MADRE DI PIETRO Io sono cattolica osservante. Per me ha valore solo il matrimonio in chiesa. Il matrimonio civile non ha valore, per me. Ad ogni modo, la chiamerò signora, se vuole.
 (*Ti ho sposato per allegria*, I, pp. 1183-84)

Secondo la madre di Pietro, le regole che condizionano il suo comportamento linguistico verso la nuora devono valere anche per la propria figlia, Ginestra, benché le cognate siano coetanee. Agli occhi della suocera, il carattere laico del matrimonio costituisce di per sé un motivo per l'uso di un *lei* reciproco, ma esso è ulteriormente rafforzato dal fatto che non è conveniente dare del *tu* a chi si conosce appena:

- (3) GINESTRA [a Giulia] E ora hai smesso di identificarti con la tua ombra?
 MADRE DI PIETRO Le dà del tu, Ginestra? così presto?
 GINESTRA Non è la moglie di mio fratello?
 MADRE DI PIETRO Ma è stato solo un matrimonio civile. E poi la conosciamo così poco. (*Ti ho sposato per allegria*, I, pp. 1197-98)

Una suocera altezzosa può anche dare del *tu* a una nuora d'origine modesta pur ricevendone il *lei*. Se l'intimità tra le due donne è poi accresciuta da un avvenimento gratificante, come la nascita di un figlio, la suocera può invitare la puerpera a chiamarla 'mamma', ma non a darle del *tu*¹⁵:

- (4) L'indomani del parto mi venne a trovare mia suocera [...] e mi disse che quando aveva partorito lei, aveva sofferto molto più di me. [...] Tirò fuori una scatola di datteri e me la ficcò sotto il guanciale.
 – Chiamami mamma, – disse nell'andarsene.
 (*La strada che porta in città*, I, 64-65)

Tuttavia, qualunque sia il comportamento delle nuore e dei generi, sono tenuti a distanza dai suoceri. Nemmeno Stefano, genero esemplare della signora Carafa, dedito a curarne la figlia anoressica, si è guadagnato il diritto di chiamarla altrimenti che 'signora Carafa':

- (5) STEFANO Pronto? signora Carafa? bene alzata, signora Carafa. Le annuncio che sua figlia stamattina s'è mangiata una gran tazza di caffelatte con pane, burro, miele, biscotti. (*Porta sbagliata*, II, p. 317)

I casi citati finora provengono dalle opere non autobiografiche della Ginzburg. In *Lessico familiare*, che registra modi di dire memorabili dei componenti della famiglia Levi, pure la signora Livia, madre della scrittrice, dà del *lei* alla propria suocera (siamo negli anni '20). Però diventata a sua volta suocera verso la fine degli anni '30, lei e suo marito scambiano un *tu* reciproco con la propria nuora. Si confrontino i seguenti passi, nel primo dei quali la nonna paterna della Ginzburg s'indirizza alla nuora, mentre nel secondo la parte della suocera tocca alla signora Levi:

- (6a) Mia nonna, la mattina, passeggiava su e giù per la stanza in angoscia, chiedendosi che vestito mettere.
 – Metta, – diceva mia madre, – quello grigio coi bottoncini.
 (*Lessico familiare*, I, p. 946)
- (6b) Miranda [la nuora della signora Levi] sapeva tutto sulla Borsa, essendo suo padre un agente di Cambio. Diceva a mia madre:
 – Sai che forse vendo le mie Incet? – E le diceva:
 – Tu dovresti vendere le tue Immobiliari! [...] Mio padre [...] quando vedeva Miranda diceva:
 – Tu che te ne intendi di Borsa, credi davvero che farei bene a vendere le Immobiliari? (*Lessico familiare*, I, p. 1014)

Che il fenomeno coinvolga pure il professor Levi è alquanto sorprendente, perché contrariamente alla moglie sembra essere portato ad improntare ad una certa formalità i suoi rapporti con amici anche intimi (come il biologo Terni).

In quasi tutte le famiglie, anche quelle meno agiate, i lavori domestici sono affidati alla servitù che rappresenta la classe bassa; comprende tanto *ragazze, serve, servitori, balie*, quanto *donne di servizio, camerieri, bambinaie, cuoche, e donne a ore*, mentre il termine ‘colf’, più ‘politicamente corretto’, negli scritti della Ginzburg è confinato nella saggistica¹⁶. Queste denominazioni non sono molto valorizzanti, ma alcune lo sono ancora meno delle altre (per es. ‘serva’ rispetto a ‘cameriera’). Comunque, l’elenco delle varie denominazioni è rivelatore quanto all’evoluzione del costume: le balie scompaiono dalle opere della Ginzburg negli anni ‘60; le donne a ore vi appaiono invece negli anni ‘80. Rivelatori sono anche i nomi propri di cui queste donne sono dotate: la serie delle varie Felicette, Gemme, Carmele e Perfette si chiude con una donna a ore capoverdiana chiamata Zezé (*La città e la casa*). Nelle opere del primo periodo le serve sono o contadine o ex-contadine aspiranti a un innalzamento sociale anche minimo, mentre nelle opere posteriori tra queste ultime si annoverano pure ragazze vagabonde della classe bassa che in mancanza di meglio s’improvvisano donne di servizio.

Sin dai primi testi e fino agli anni ‘70, il rapporto tra padroni e donne di servizio è caratterizzato da un *tu* asimmetrico, usanza che non coincide con le osservazioni di testimoni quali Piero Giacosa e Camille Grand. Secondo loro, già negli anni Venti e Trenta il *lei* è usato anche da padroni, tant’è vero che secondo Giacosa ‘Il *Lei* che diamo ora molto opportunamente alle persone di servizio, è [...] un atto di cortesia, ma anche il riconoscimento di una distanza’ (1923, p. 3). Da parte sua, Camille Grand (1930, p. 88) afferma che ‘Le *Lei* s’emploie surtout dans les villes et dans la société bourgeoise. [...] On commence aussi à le donner aux personnes de service, à qui on disait *tu* autrefois’. Nelle opere della Ginzburg un *tu* reciproco tra servi e padroni è invece tanto anomalo da necessitare subito una spiegazione:

- (7) [...] la serva Settimia alla sua padrona diceva «Scilla» e le dava del tu. Scilla sottovoce disse a mia madre che non riusciva a farsi dare del lei, d'altronde quella Settimia l'aveva tenuta a balia, stava con loro da tanti mai anni. (*Sagittario* I, p. 619)

In realtà, Scilla Fontana è un personaggio losco e Settimia più che altro funge da sua complice dando con la sua presenza una parvenza di normalità alla vita dei Fontana. Ciò non invalida l'argomentazione della signora Fontana citata in (7). La variabile *età*, infatti, può cancellare la differenza sociale tra padrona e serva quando quest'ultima ha praticamente visto nascere il suo interlocutore: una variante di questa situazione si trova ne *Le voci della sera* dove la contadina Betta dà del *tu* all'ormai adulto Tommasino 'avendolo visto piccolo' (I, p. 732). Quando invece padrona e serva sono ambedue giovani – poco più di ventenni – si servono di un *tu* asimmetrico ancora nelle commedie degli anni '70. In *Ti ho sposato per allegria* Giuliana, sposata da una settimana con un avvocato, ha da tre giorni una donna di servizio della sua stessa età, chiamata Vittoria. Nonostante che i suoi genitori non abbiano mai avuto una serva e che, per conseguenza, Giuliana non abbia modelli comportamentali sui quali regolarsi, assume senza esitazioni la parte di padrona almeno per quanto riguarda l'uso degli allocutivi. La sua insicurezza si manifesta altrove, per esempio nel fatto che preferisce chiacchierare con Vittoria invece di farla lavorare. Scopre così di essere di origine più modesta di Vittoria, cosa che però non avrà ripercussioni sul suo comportamento linguistico:

- (8) GIULIANA Dov'è casa tua?
 VITTORIA Casa mia è a Fara Sabina. Un giorno la porto là con me. Le piace il maiale? Quest'anno abbiamo un maiale così bello, che ce lo invidiano tutti. [...]
 GIULIANA [...] Sai, io non avevo mai avuto una donna di servizio. Tu sei la prima che ho. [...]
 VITTORIA Non l'avevano, la donna di servizio, a casa sua da sua madre?
 GIULIANA Neanche per sogno. [...] Mia madre fa la pantalonaia.
 VITTORIA La pantalonaia? Sua madre?
 GIULIANA Sì.
 VITTORIA Ma allora lei è una quasi come me! di nascita, lei è una povera!
 GIULIANA: Solo che noi non avevamo il maiale.
 (*Ti ho sposato per allegria*, I, pp. 1146-47)

Un *lei* reciproco tra padroni e donne di servizio appare solo in *Fragola e panna*¹⁷. È un dettaglio significativo: sarei infatti tentata di vedere in esso una spia della 'stranezza' dei padroni che Tosca, in servizio da una settimana, giudica in questi termini:

- (9) TOSCA [...] non sarebbero cattivi. Però non danno grande soddisfazione. Mangiano, e non dicono è buono, è cattivo, niente. Non ti dicono mai niente. Così una non può mai sapere, se sono contenti o no. E poi questo silenzio! L'avvocato, io l'ho visto un momento il giorno che sono arrivata, gli ho stirato due camicie, e è partito subito. La signora, la signora non parla. Non parla con me. Tutto il giorno legge, o suona il piano. (*Fragola e panna*, I, p. 1266)

Tosca fa la serva da quando ha undici anni e c'è da scommettere che è la prima volta che le danno del *lei*. Però questo trattamento non le piace, anzi la delicatezza dei padroni la mette a disagio:

- (10) TOSCA: Non sono una signora. Sono una serva. E tutta la vita che faccio la serva. [...] Sono qui solo da otto giorni, ma non ci resto. Gliel'ho già detto alla signora che non ci resto, che me ne vado via. Non mi trovo. (*Fragola e panna*, I, pp. 1265-66)

Dicevo che nei romanzi del secondo periodo, più esattamente a partire dalla seconda metà degli anni '70, ci sono ragazze un po' emarginate che si improvvisano donne di servizio. Vari indizi fanno supporre che comunicano con i padroni usando il *tu*, anche se non lo si può affermare categoricamente, dato che in queste opere i dialoghi scarseggiano. Comunque essendo il comportamento linguistico di una persona in genere consono col suo comportamento *tout court*, c'è da supporre che chi si atteggiava a membro della famiglia ricorra anche alle forme allocutive informali. Sarà il caso di Ombretta, assunta come 'ragazza', ma totalmente dimentica dei propri doveri, il che si ripercuoterà sul suo modo di esprimersi:

- (11) Ombretta non cucinava perché non sapeva cucinare, e non lavava i piatti perché aveva, o diceva di avere, i reumi alle mani. [...] passava le giornate in sottoveste sulla terrazza al piano di sopra [...] e le serate al piano di sotto, dove c'era la televisione. [...]. Ombretta non stirava perché lo stiro le metteva, come usava dire, un poco di paura. (*Borghesia*, II, pp. 760, 791)

Torniamo ancora alle donne di servizio vere e proprie. Ci si poteva aspettare che qualcuna di esse invece del *lei* adoperasse il *voi* di reverenza. Eppure ho rilevato soltanto due occorrenze suscettibili di questa interpretazione. Nel primo caso (12) il numero degli allocutori non è indicato chiaramente, ma non è escluso che 'permettete' sottintenda tale forma¹⁸. L'episodio si situa negli Abruzzi, dove Leone Ginzburg è stato mandato al confino; chi parla è una contadina del posto:

- (12) [...] una donna che allora avevamo [...] aveva ancora vivi suo padre e sua madre, e li chiamava «quel vecchio» e «quella vecchia». La sera, prima d'andarsene, radunava in un fagotto cartocci di zucchero e di caffè, e si metteva sotto il braccio una bottiglia di vino: – Permettete? Porto qualcosa a quella vecchia! Porto un po' di vino a quel vecchio, che gli piace il vino! (*Lessico familiare*, I, pp. 1058-59)

Più interessante è la seguente conversazione, riportata dalla già menzionata Tosca. Ripete o finge di ripetere le parole del giardiniere, ma l'esattezza della citazione sfugge al nostro controllo:

- (13) Tosca (parla alla padrona) [...] Ho detto al giardiniere: «bisogna spalare la neve sulla stradina». Mi ha detto: «Non tocca a me spalare la neve. Chiamano (= i padroni) sempre un ragazzo apposta, il figlio del carbonaio». Ho detto: «Allora andate subito a chiamare questo ragazzo». Mi ha detto «Ci vada lei a chiamarlo». (*Fragola e panna*, I, p. 1283)

Invece del solito sistema bipartito *tu – lei*, gli interlocutori adoperano qui un sistema allocutivo tripartito *tu – voi – lei*. Appartengono dunque a un'area dialettale dove, come dice Niculescu (1974, p. 67), *'lei/* rappresenta la forma di cortesia superiore, ufficiale, e */voi/*, il grado immediatamente inferiore'. Tosca, addetta ai lavori d'interno, si relaziona con un *voi* un po' condiscendente col giardiniere come se fosse la portavoce dei padroni, funzione che le conferisce una certa autorità e provoca il *lei* del giardiniere. Il passo citato deve però essere interpretato con una certa cautela perché in testi parlati 'la citazione spesso non assolve alla funzione di testimonianza fedele ma riveste altre funzioni' (Klein, 1994, p. 258). Non è infatti escluso che Tosca voglia fare bella figura davanti ai padroni e che per questo ricorra a una piccola manovra linguistica.

Citerò ancora un altro passo spia di uso dialettale. Il sistema pronominale di Natalina, la serva della famiglia Levi, presenta una particolarità morfologica, rilevata e commentata anche da Jacqueline Brunet (1987, p. 19). Natalina ha un rapporto difficile con i pronomi della terza persona singolare: confonde le forme *lui* e *lei*:

- (14a) La Natalina faceva confusione tra i pronomi femminili e maschili. Diceva a mia madre: – Lei è uscito stamattina senza il soprabito. – Chi, lei? – Il signorino Mario. Lui deve dircelo. – Chi, lui? – Lui, lui signora Lidia, – diceva la Natalina offesa [...]. (*Lessico familiare*, I, 933)
- (14b) – Meno male che lui è una signora, se no come farebbe a guadagnarsi la vita, lui che non è buona di far niente, – diceva a mia madre. – Lui chi? – Lui, lei, lei! (*Lessico familiare*, I, p. 934)

Sarà dunque originaria del Piemonte sudoccidentale dove la forma femminile *le*, che è una forma soggettiva, ha anche il significato di 'lui' (Rohlf, 1968, p. 134), per cui stenta a padroneggiare un sistema pronominale nel quale le forme del maschile e del femminile non sono omofone.

L'analisi degli allocutivi usati dai rappresentanti della classe bassa non è ancora chiusa. Ho parlato finora delle forme del singolare, ma vanno commentate anche quelle del plurale. Come sappiamo, al *lei* singolare corrisponde il plurale *loro*, ma nell'uso corrente di oggi *lei + lei* dà più spesso *voi* che non *loro*. Secondo Giorgio Pasquali (1941, p. 112), già alla fine degli anni trenta, prima delle nuove norme linguistiche imposte dal regime, 'il plurale di *lei* era per lo più *voi*', mentre 'il *loro* serviva ad accentuare la distanza [...] verticale, dal basso in alto o dall'alto in basso: l'adopravano servi, oppure superiori molto devoti al principio gerarchico'. Questa testimonianza vale per Vittoria, Tosca e Perfetta (15a-15c), che coi padroni usano la forma *loro* ancora negli anni '70 dimostrando così di essere ben conscie della propria posizione subalterna (degli anni '80 non ci sono esempi di allocutivi al plurale):

- (15a) VITTORIA (parlando ai suoi padroni) Hanno bisogno di niente? (*Ti ho sposato per allegria*, I, p. 1202)
- (15b) CESARE Non mangio. Ho mangiato sull'aereo. [...]
FLAMINIA Anch'io non ho fame.
TOSCA Qualcosa mangeranno. Ho fatto la pizzaiola. (*Fragola e panna*, I, p. 1287)

- (15c) PERFETTA C'è il dottore. Avevo sentito dire che portava una macchinetta da caffè. Ma lui dice che se n'è dimenticato. Io ho bevuto il caffè dalla contadina. *Loro* come fanno?
SOFIA Non preoccuparti. (*La segretaria*, I, p. 1316)

L'unica occorrenza di un *loro* allocutivo altrove che nella bocca delle domestiche proviene da una lettera di condoglianze, *pastiche* abile dell'italiano di una semi-colta. Alla mittente, una signora trapanese, più che partecipare al lutto di una famiglia a lei sconosciuta, preme sbarazzarsi di una ragazza-madre che per ora si è accampata a casa sua. Cerca in tutti i modi di coinvolgere i destinatari nelle vicende della sua ospite, attribuendo addirittura allo scomparso la paternità del bambino. Le formule alle quali ricorre sembrano provenire da un annuncio funebre di un giornale di provincia. In questo contesto, a rendere ossequioso il tono non è tanto l'uso di *loro* quanto l'insistenza con la quale è ripetuto:

- (16) Prego dunque tutti *loro* di prendersi a carico questa giovane precocemente provata e l'innocente piccolo orfano del *loro* stesso figlio precocemente volato in cielo. [...] *loro* tenendo Mara presso di *loro* avranno la grande consolazione di contemplare i tratti del caro perduto nel tenero angioletto¹⁹. (*Caro Michele*, II, pp. 478-479)

Riassumendo, nelle opere della Ginzburg il *loro* allocutivo è un indizio forte dell'appartenenza del locutore alla classe bassa.

Vediamo adesso quali forme sono usate dai protagonisti adulti della classe media quando comunicano con altri rappresentanti della stessa classe. Il loro comportamento può essere sintetizzato così: quando gli interlocutori s'incontrano per la prima volta, usano il *lei*. La variabile che detta questa scelta è *estraneità*; la variabile *età e/o sesso* entra in gioco²⁰ solo in un secondo tempo. In questa sede non posso passare in rassegna tutte le scene – peraltro numerose – in cui due protagonisti si vedono per la prima volta²¹; basti considerare due casi. Nel primo a presentarsi l'uno all'altro sono Lorenzo, un uomo trentenne, venuto a far visita alla ex-moglie, e Elena, una studentessa, locataria di quest'ultima:

- (17) LORENZO Scusi, la signora non c'è? [...]
ELENA E' Lorenzo, lei?
LORENZO Sono Lorenzo, sì. Lei dev'essere la studentessa?
ELENA Sì. Sono proprio la studentessa. Mi chiamo Elena Tesi.
LORENZO Lorenzo Dal Monte. Piacere.
ELENA Piacere. (*L'inserzione*, I, p. 1239)

Nelle commedie degli anni '60, due estranei che si vedono per la prima volta ricorrono dunque automaticamente al *lei*. La situazione rimane inalterata nei testi teatrali della seconda metà degli anni '80. Quello che cambia, è la rapidità con cui in seguito si passa o non si passa al *tu*. In queste condizioni, si capisce quanto è eccezionale il comportamento di una certa Olga che, pur essendo lei stessa ospite a casa di persone da lei conosciute poco tempo prima, apre la porta a uno sconosciuto e l'accoglie così:

- (18) Fu lei (Olga) ad aprirgli (a Carmine) la porta, porse una mano magra, bruna e maschia, disse: «Olga». (*Famiglia*, II, p. 732)

Qui siamo in un mondo senza parametri, perché Olga, una disinvolta giovane degli ultimi anni '70, si presenterebbe in questi termini probabilmente anche al Papa. Siccome la scena è descritta solo parzialmente, non ci è dato sapere con quali allocutivi la ragazza si relazionerebbe con gli altri, ma è verosimile che la sua disinvoltura la porti a utilizzare esclusivamente il *tu*. Ma torniamo adesso agli incontri 'normali' e passiamo a *L'intervista*, commedia in tre atti ognuno dei quali comincia nello stesso modo. Ilaria, trentenne, vive in una casa di campagna dove un giorno capita Marco, giornalista più meno della stessa età, che cerca il suo compagno. All'inizio del secondo atto, 17 mesi più tardi, Marco ricompare inaspettatamente nello stesso posto (nel frattempo Ilaria e lui non si sono più rivisti). Il suo terzo incontro con Ilaria, dopo un intervallo di quasi otto anni, apre il terzo atto. Ecco le prime battute di ciascun atto:

- (19a) MARCO Buongiorno.
 ILARIA Buongiorno. Lei chi è?
 MARCO Sono Marco Rozzi. [...]
 ILARIA Cerca qualcuno?
 MARCO Cerco Gianni Tiraboschi. (*L'intervista*, p. 7)
- (19b) MARCO Buongiorno.
 ILARIA Buongiorno. Lei chi è?
 MARCO Chi sono? Sono Marco Rozzi. Non mi riconosce? Ero venuto qui parecchio tempo fa. [...] Si ricorda? Avevo anche mangiato qui.
 ILARIA Ah sì. Certo. Ma non ci davamo del tu?
 MARCO Difatti. Ci davamo del tu.
 ILARIA Non ti avevo riconosciuto [...] (*L'intervista*, p. 21)
- (19c) MARCO Buongiorno.
 ILARIA Buongiorno. Lei chi è?
 MARCO Sono Marco, Ilaria. Marco Rozzi. Ti ricordi ancora di me?
 ILARIA Marco Rozzi? chi, Marco Rozzi? Ah sì. [...] Com'è che non ti sei fatto più vivo? (*L'intervista*, p. 35)

Ilaria, pur essendo pronta a rinunciare al *lei* dopo poche battute (si veda qui sotto), non s'immagina nemmeno di cominciare un dialogo con uno sconosciuto diversamente che con le forme reverenziali né nel 1978 né nel 1987. Benché Marco non abbia dimenticato che durante la sua prima visita erano passati al *tu*, per delicatezza non lo ricorda a Ilaria. Quest'ultima, invece, con i modi diretti che la caratterizzano, appena ha capito chi è Marco ripassa senz'altro al *tu*. Durante il terzo incontro, poi, Marco si permette di dare subito del *tu* a Ilaria senza che il fatto sia commentato.

Come fanno intravedere (17), (18) e (19), la procedura favorita della Ginzburg per introdurre un nuovo personaggio è quella di fargli suonare il campanello, a meno che non lo faccia tramite una conversazione telefonica (J. Wienstein 1997, pp. 1123-24); le scene in questione si situano comunque entro le mura domestiche. Secondo il galateo, non è conveniente proporre all'interlo-

cutore di passare dal *lei* al *tu* al telefono: il rito necessita un contatto visivo con l'interlocutore. Vediamo adesso come si effettua questo passaggio dal *lei* al *tu*. È raro che non susciti commenti da parte dei personaggi o del narratore anche se in qualche commedia coloro che nell'atto precedente si conoscevano appena, nell'atto seguente hanno già adottato il *tu* (è il caso di Teresa ed Elena ne *L'inserzione*). In *Sagittario* il passaggio al *tu* è addirittura rilevato da qualcuno che al rito non ha assistito:

- (20) La signora Fontana [...] disse alla figlia di portarci di là noialtre ragazze, [...] lei voleva parlare un po' con mia madre [...] Quando ritorriamo in salotto, ormai la signora Fontana e mia madre si davano del tu; [...] Scilla, la chiamava adesso mia madre; disse Scilla che anzi anche Barbara avrebbe messo un maglione il giorno che avremmo posato per il quadro. (*Sagittario*, I, pp. 615, 618)

L'io narrante si adegua dunque prontamente alla mutata situazione, poiché appena messo al corrente della novità, adotta – forse con un pizzico d'ironia – l'appellativo 'Scilla'. Nelle opere del secondo periodo accade poi qualche volta che i protagonisti al massimo trentenni, dopo i primi *lei* un po' impacciati passino spontaneamente dalla terza alla seconda persona²². Nel seguente brano a fare questa 'gaffe' è la già menzionata Ilaria che parla sempre con Marco:

- (21) ILARIA Lo (= Gianni Tiraboschi) conosce di persona *lei*, Gianni?
 MARCO No, io non lo conosco di persona. [...] E nel pomeriggio torna (= Gianni Tiraboschi)? lei pensa che torna?
 ILARIA Sì spera. *Tu* comunque aspettalo qui.
 MARCO Mi dai del tu? ci diamo del tu? Che piacere. Io, sai, sono uno di vecchio stile. Tendo a dare del lei alla gente, quando ci si è appena conosciuti. Ma ho torto. È bello darsi del tu subito.
 ILARIA Però sei giovane. Sei giovane ma di vecchio stile?
 MARCO Ho trent'anni. Sono giovane ma di vecchio stile. (*L'intervista*, pp. 14-15)

Va notata la riflessione di Marco sulle proprie abitudini linguistiche: questo trentenne che alla fine degli anni '70 non dà automaticamente del *tu* ai coetanei è consapevole di essere *vieux jeu*. Il *tu* di Ilaria invece può essere un lapsus, ma può anche essere causato dal fatto che trova Marco simpatico. Comunque sia, la donna non spiega perché scende dal livello reverenziale a quello non-reverenziale. Eppure non è insensibile a questa problematica, anzi. Quando Stella, la sorella diciassettenne del suo compagno, entra nella stanza, riceve subito il *tu* da Marco, apparentemente perché sembra ancora più giovane di quello che è. In un caso come questo Stella, se fosse anche lei di vecchio stile, dovrebbe rispondere con il *lei* al signore che ha quasi il doppio della sua età²³. Invece ricorre a un *tu* reciproco, che Ilaria trova sconveniente:

- (22) STELLA (a Marco) Dammi le chiavi del bagagliaio.
 ILARIA Gli dai del tu? se lo conosci appena. (*L'intervista*, p. 17)

L'osservazione di Ilaria, indirizzata più a Marco che a Stella, non è motivata da ragioni dettate dal galateo, bensì da un pizzico di gelosia. Che Marco con Ilaria abbia inizialmente selezionato l'allocutivo *lei*, mentre con Stella usa il *tu*, mette Ilaria di cattivo umore tanto più che Marco trova Stella anche 'carina'. Le implicazioni dell'uso della terza persona singolare non le sfuggono, ma sembra dimentica del fatto che è stata lei ad aprire il dialogo e a determinarne il livello di formalità.

La variabile *sex* ha naturalmente una certa importanza per la selezione degli allocutivi. Lo si vede per es. nella commedia *La poltrona*, dove Ginevra Teodori chiede ai suoi nuovi vicini di casa, Ada e Matteo, di aiutarla. Quando viene a disturbarli per la seconda volta in un'ora, propone, non si sa se ad Ada o ad Ada e Matteo, di passare al *tu*. La situazione diventa un po' imbarazzante; Matteo suppone, a torto o a ragione, che la proposta sia rivolta anche a lui e la giudica troppo tempestiva:

- (23) ADA (a Ginevra Teodori) Resti a cena con noi. [...]
 GINEVRA Davvero? grazie. Ma non potremmo darci del tu?
 MATTEO Diamoci pure del tu. Ci conosciamo solo da mezz'ora, o da un'ora, non so. Ma va bene, diamoci del tu. (*La poltrona*, II, p. 1349)

Ginevra ha apparentemente interpretato l'invito a cena come un segno di simpatia e si affretta a scambiarlo proponendo il passaggio al *tu* senza sospettare che irriti Matteo. Il *tu* infatti può essere interpretato in molte maniere. Agli occhi di Matteo è un'intrusione nella sua *privacy*, gli dispiace di essere costretto a una scelta che ai suoi occhi non corrisponde 'al livello emotivo della interazione' (Benigni – Bates 1977, p. 148).

Quale importanza bisogna poi dare al fatto che ne *L'intervista* (del 1988) e ne *La poltrona* (1985) a proporre di passare a un registro meno formale è una donna implicata nella conversazione e non un terzo? Questo comportamento, impensabile delle opere del primo periodo, è sicuramente spia di una nuova mentalità e dell'intraprendenza che caratterizza anche le trentenni. Il discorso è naturalmente diverso quando ambedue le interlocutrici sono donne (si veda per es. 20). C'è addirittura chi pensa che darsi del *tu* possa rendere più tollerabile una situazione di per sé pesante. In *È stato così* (del 1947) abbiamo il seguente dialogo tra l'io narrante, la moglie tradita, e Giovanna, l'amante del marito:

- (24) – Le ho chiesto di venire qui, – ho detto, – magari le sarà sembrato un po' strano. Ha (= Giovanna) detto: – Non potremmo darci del tu? sarebbe tanto più facile.
 – Ti ho chiesto di venire qui. Non ho niente di particolare da dire.
 (*È stato così*, I, p. 138)

Dopo l'intervento di Giovanna, l'io narrante si autocorregge meccanicamente ripetendo la stessa battuta di prima alla seconda persona singolare come se temesse di non farsi capire altrimenti. Non sappiamo se condivide il punto di vista della rivale sulla funzione del *tu*, ma accetta comunque la proposta. Forse lo fa perché viene da una donna sensibilmente più anziana di lei o perché si

trova in una situazione talmente catastrofica che il ricorso a un pronome invece che a un altro le è indifferente.

Le opere della Ginzburg includono naturalmente anche delle scene di corteggiamento. In esse, la variabile più importante (forse l'unica da prendere in considerazione?) è *sesso*. Quando gli uomini si relazionano con il *tu* alla ragazza, l'uso dell'allocutivo rimane asimmetrico. Rileggiamo ancora (17), dove Lorenzo ed Elena si presentano l'uno all'altro secondo le regole dell'etichetta. Questo brano riceve una nuova luce se lo paragoniamo al primo incontro tra Lorenzo e Teresa, di alcuni anni anteriore. Esso ha luogo a Cinecittà, dove Teresa, avvolta in un lenzuolo, sta seduta sulle rovine di Troia mangiando un pollo. È accostata da Lorenzo che comincia a farle il filo adottando un comportamento disinvolto e dandole subito del *tu*. Tanta familiarità sconvolge Teresa che anni dopo descrive la situazione in questi termini (è da notare che come in (13) la situazione enunciativa non è quella originale):

- (25) Lorenzo si siede vicino a me e dice: «Ma che bella che sei! cosa mangi? mangi pollo? me ne dai un poco?» Io ho alzato le spalle. Non mi piaceva. Lo trovavo troppo piccolo [...] Gli ho detto: «Lei chi è? è uno studente?» (*L'inserzione*, I, pp. 1219-20)

Teresa capisce subito gli intenti di Lorenzo, forse non tanto o non esclusivamente perché egli usa il *tu*, ma perché il suo atteggiamento è invadente e prepotente. Diversa è la tattica adottata da un violinista ne *Le voci della sera*. Porta la ragazza da conquistare in un caffè e le dichiara i suoi sentimenti passando dal *lei* al *tu*, ma in termini meno brutali di quelli di Lorenzo. Eppure non ha maggiore successo, in parte perché anche lui è 'piccolo piccolo' (I, 716), in parte perché ha un difetto più grave: è 'vecchio' (avrà addirittura quarant'anni). A causare il panico della ragazza sarà l'insieme di questi fattori:

- (26) Lui (= il violinista) disse, con la sua voce così carezzevole:
 – Per me è molto bello di averti incontrata.
 Lei (= la Cate) disse, stupidamente:
 – Ma non mi deve mica dare del tu.
 Subito ebbe vergogna d'aver detto così. Guardò l'orologio, e disse che era l'ora dell'autobus, e bisognava andare. (*Le voci della sera*, I, pp. 717-18)

Vediamo ancora quali sono gli allocutivi selezionati da una ragazza innamorata. Sempre ne *Le voci della sera*, la figlia del Balotta, Gemmina, s'innamora del Nebbia, uno dei giovani collaboratori del padre. I due si frequentano abbastanza e hanno un rapporto amichevole, ma si danno del *lei* (siamo negli anni '40). Poi un giorno Gemmina confessa i suoi sentimenti al Nebbia:

- (27) la Gemmina [...] disse:
 – Io, Nebbia, credo di essermi innamorata di lei.
 Poi si chiuse il viso tra le mani, e si mise a piangere.
 Il Nebbia rimase attonito [...] Disse:
 – Mi dispiace.
 Poi [...] le asciugò il viso.

Disse, con una voce piccola piccola, rauca:
 – Ho molta amicizia per lei. Ma non sento di volerle bene.
 (*Le voci della sera*, I, p. 693)

Come si vede, Gemmina, benché fortemente emozionata, non cade in eccessi linguistici (cioè non passa al *tu*) anche se il suo comportamento per il resto non è assolutamente ineccepibile dal punto di vista dei canoni dell'epoca.

La combinazione delle variabili *età* e *sesso* danno luogo a configurazioni varie. Da una parte gli adulti – sempre di classe media – comunicano con i giovani con un *tu* asimmetrico, situazione che si verifica per es. quando i genitori parlano con i compagni dei loro figli²⁴. Inoltre, nei romanzi del primo periodo i giovani di sesso opposto si danno del *tu* solo se sono amici *d'infanzia*. Il seguente esempio è interessante in quanto dimostra come la madre di Elsa, afflitta da una totale cecità psicologica, si affretta a interpretare a modo suo il comportamento linguistico della figlia per non dover porsi certe domande che rischierebbero di disturbarla. Elsa ha una relazione nascosta con un giovane del paese, Tommasino. Quando questi una sera capita inaspettatamente a casa loro, a Elsa sfugge una domanda alla 2a persona singolare (normalmente riesce a controllarsi meglio). Il *tu* non desta sospetti nella madre che liquida prontamente il fatto inventando una spiegazione che le conviene:

- (28) – Hai già cenato, Tommasino? – dissi.
 – Io sì, e tu? – disse lui.
 – Ah vi date del tu. Certo, vi conoscete fin da bambini, – disse mia madre. (*Le voci della sera*, I, p. 748)

Tra i vari usi del *tu* va annoverato ancora 'il passaggio dal *lei* al *tu*, quando vogliamo offendere o aggredire una persona che non conosciamo' (Benigni – Bates, 1977, p. 148). I tre casi che ho rilevati si rassomigliano abbastanza²⁵. In *Paese di mare* Debora, donna adulta e sposata, si scontra con Gianni, scapolo, di alcuni anni più giovane di lei. I due si sono conosciuti il giorno prima e si danno del *lei*. Durante la notte l'amichetta di Gianni ha fatto un tentativo di suicidio, ma questi non l'ha accompagnata all'ospedale, cosa che Debora gli rimprovera:

- (29) DEBORA (a Gianni) È però il suo amante.
 GIANNI Il suo amante! che parola. Una parola che nessuno dice più.
 Come sei ottocentesca, Debora. Non sei del nostro tempo. [...]
 DEBORA Io non voglio essere del nostro tempo, dove il nostro tempo non mi va. E non voglio che mi dai del tu, ragazzo. Non siamo mica stati a balia insieme.
 GIANNI È vero. Io del resto non sono mai stato a balia. (*Paese di mare*, II, p. 255)

Durante questa scena ambedue i protagonisti perdono la faccia. Gianni reagisce, se non offendendo Debora, almeno ridicolizzandola (la qualifica 'ottocentesca'); inoltre passa al *tu* come per sottolineare la propria non appartenenza alla generazione dei matusalemmi. Debora reagisce energicamente: passa

anche lei al *tu*, ma è un *tu* diverso da quello di Gianni, un *tu* veicolo di ironia²⁶, dato da un'adulta a un giovane, un 'ragazzo' per l'appunto. Come Marco Rozzi (ne *L'intervista*), così anche Debora è cosciente del fatto che il suo comportamento non corrisponde ai canoni attualmente in vigore. Ne dà una dimostrazione concreta il suo rifiuto iniziale di farsi dare del *tu*. Eppure è più o meno costretta ad adeguarsi al modo di parlare di Gianni, anche se (contrariamente a Marco Rozzi) lo fa a malincuore. 'Si vendica' un po' più tardi ripetendo l'allocutivo 'ragazzo', sempre abbinato al *tu*. Così sottolinea la propria condiscendenza verso Gianni senza riuscire tuttavia a fargli ripristinare il *lei*:

- (30) DEBORA [...] Ho nostalgia di gente sana, normale, tranquilla. Ho l'impressione che però dappertutto dove uno guarda, non c'è che dei disgraziati, dei disperati e dei pazzi. Vorrei gli altri. Dove sono gli altri? GIANNI Gli altri? [...] non hanno niente da dirti. Non si riconoscono in te. Ti sfuggono. Perché sei nel numero dei pazzi e disperati, anche tu.
DEBORA Nel numero dei disperati! Hai detto giusto questa volta, ragazzo. (*Paese di mare*, II, p. 256)

Che l'allocutivo 'ragazzo' ('ragazza'), seguito da un passaggio brusco alla seconda persona singolare, denoti una certa impazienza, anzi uno scatto di nervi da parte di un'interlocutrice più anziana, lo vediamo anche dal seguente dialogo che implica una giovane sprovvista in cerca di lavoro e una casalinga esasperata dal suo non saper fare niente:

- (31) TITINA Dica a Perfetta di darle il bucato da stirare. Sa stirare?
SILVANA No. Ma proverò. Non dev'essere mica difficile.
TITINA Invece è difficilissimo. [...]
SILVANA Può insegnarmi lei.
TITINA Senti ragazza. Io non ti insegnerò niente. Non ho tempo. (*La segretaria*, I, p. 1327)

Concludo riprendendo i tre quesiti posti nell'introduzione. Credo di aver dato una descrizione pressoché esauriente dell'uso dei pronomi allocutivi nelle opere della Ginzburg che contengono dialoghi o altri indizi rivelatori. Da una parte questo uso vede il *lei* retrocedere davanti al *tu* senza tuttavia scomparire totalmente. I primi, timidi segni del mutato uso si hanno nelle commedie degli anni '60²⁷; questi segni vanno poi rafforzandosi negli anni '70 e '80. È significativo per esempio il modo in cui le giovani donne si servono delle forme allocutive: nemmeno in un momento di grande tensione Gemmina (*Le voci della sera*, 1961) passa al *tu* pur avendo a che fare con un coetaneo che conosce bene, mentre l'idioletto di Stella (*L'intervista*, 1988), per quel che ci è dato sapere, ignora l'uso del *lei* anche con estranei del sesso opposto. Il *tu* guadagna terreno anche tra le ragazze di origini modeste, (Mara, in *Caro Michele*, 1973), ma non si sostituisce ovunque al *lei*. D'altra parte il sistema allocutivo attribuito ai vari protagonisti offre alla Ginzburg anche un mezzo sottile per caratterizzarli. Le discussioni suscitate dalla problematica sono rivelatrici (per es. ne *La porta sbagliata*), così com'è rivelatore l'idioletto dei protagonisti anche lad-

dove non viene commentato *expressis verbis* (per es. in *Lessico familiare, Fragola e panna; Famiglia*). L'analisi complessiva dei testi narrativi della Ginzburg dimostra che la scrittrice è un'osservatrice attenta dei cambiamenti in atto nell'uso linguistico contemporaneo. Quindi è sensibile anche alle sfumature veicolate dagli allocutivi, tant'è vero che la problematica del *tu* e del *lei* è sollevata praticamente in ogni opera in cui siano presenti parti dialogate. Se la Ginzburg non aveva orecchio musicale (così almeno pretendeva)²⁸, aveva invece un orecchio linguistico assoluto, cosa non comune nemmeno tra i grandi scrittori.

Elina Suomela-Härmä
Università di Helsinki
esoumela@mappi.helsinki.fi

Note

1. In anni relativamente recenti, questa problematica (o un aspetto di essa) è stata studiata da J.-M. van der Meerschen (1961), R. van Nuffel (1976) e M. Metzeltin (1983) rispettivamente nelle opere di Ugo Betti, Pirandello e Goldoni.
2. Si tratta di *I bambini e Giulietta*; per maggiori dettagli, si veda L. Surdich (1995).
3. A parte vari articoli per giornali e riviste, dopo questa data scrisse ancora il pamphlet *Serena Cruz o la vera giustizia* (1990). La raccolta postuma di saggi *Non possiamo saperlo* (2001) contiene tra l'altro sei testi risalenti al periodo 1989-90.
4. Alcuni spunti si trovano in M. A. Grignani (1986), V. Barani (1990), L. Fontanella (1994), G. Bertone (1994) e E. Testa (1997).
5. Per es. in interviste e premesse dei suoi libri.
6. Riprenderà poi questa tecnica nel romanzo *Borghesia* (1977).
7. I 'dialoghi' del *Lessico familiare* sono tuttavia abbastanza particolari in quanto, come dice V. Barani (1990, p. 151), 'il discorso diretto non viene sfruttato in lunghi ed articolati dialoghi, ma in scambi di due o tre battute che coinvolgono due soli personaggi per volta: ancor più frequenti sono le battute isolate, esclamazioni, apostrofi, domande che non trovano risposta'.
8. A. M. Grignani (1997, p. 261) ha sottolineato 'l'estrema cura per il parlato, per il ritmo dialogico' che tuttavia non esclude una certa 'modulazione stilistica del parlato reale'.
9. Di esse, nove sono state pubblicate nella collana *I Meridiani*, mentre la decima, *L'intervista*, del 1988, è contenuta nel volume einaudiano *Teatro* (1990).
10. Per queste ultime, si veda la descrizione che ne dà Marchionne Picchione (1978, p. 88).
11. C. Garboli (1977, p. VIII) ha osservato che in *Caro Michele* la famiglia o la tribù alla Ginzburg non è più una famiglia vera e propria; questa osservazione vale anche per le opere posteriori.
12. Per ragioni ovvie sono esclusi dalla presente analisi i saggi, le poesie e *La famiglia Manzoni*, testo ambientato nell'800 ed elaborato a partire dalla corrispondenza dei membri della famiglia Manzoni.

13. Accanto a queste forme per appunto allocutive, la Ginzburg adopera anche altri pronomi della terza e della sesta persona, soprattutto *essa* e anche *essi* (cf. E. Testa 1997, p. 322).
14. Salvo indicazione contraria, tutte le citazioni faranno riferimento all'edizione mondadoriana in due tomi, che risalgono rispettivamente al 1986 (I) e al 1987 (II).
15. Altri esempi si trovano per esempio in *Fragola e panna* (I, pp. 1274-75).
16. Si veda l'articolo 'L'uso delle parole', uscito sull'*Unità* il 14 febbraio 1989 e adesso riprodotto in *Non possiamo saperlo* (pp. 149-52).
17. Un caso a parte è la *signora* Olimpia, che fa la pulizia da Gianni Tiraboschi, così chiamata perché considerata più una vicina di casa che non una domestica vera e propria (*L'intervista*, p. 33).
18. Per una descrizione dettagliata della situazione negli Abruzzi, dove coesistono più sistemi, si veda A. Niculescu (1974, pp. 58-64).
19. Il corsivo è mio.
20. Ciò coincide con l'affermazione di L. Serianni che scrive (1989, p. 19): 'L'alternanza tra i pronomi allocutivi dipende attualmente dalla variabile formale-informale, e *in subordine*, da quella legata all'età degli interlocutori' (il corsivo è mio).
21. Si vedano per es. *Ti ho sposato per allegria*, I, p. 1155, *Fragola e panna*, I, p. 265 sqq. e *La poltrona*, II, pp. 1342 sqq.
22. Si veda anche la scena, vivacissima, nella quale Giuliana racconta il suo primo incontro con Topazia, l'ex-moglie del suo ex-compagno Manolo. Le due giovani donne si danno prima del *lei*, ma dopo aver scoperto che Manolo le criticava per le stesse ragioni, scoppiano a ridere e passano spontaneamente al *tu* (*Ti ho sposato per allegria*, pp. 1155-56).
23. Si vedano a questo proposito le pagine dedicate all'argomento da G. Berruto e M. Berretta che scrivono tra l'altro: 'è normale usare il *tu* [...] rivolgendosi [...] ad una persona non adulta (l'età approssimativa in cui scatta il *lei* non è facile da stabilire, e può andare dalla post-adolescenza alla cosiddetta maggiore età)' (1977, p. 32).
24. Si veda per esempio *Tutti i nostri ieri*, I, p. 340.
25. Il terzo, che non sarà commentato qui, si trova in *Fragola e panna*, dove Flaminia, esasperata dalle chiacchiere dell'ex-amante di suo marito, durante una conversazione alquanto animata passa dal *lei* reciproco a un *tu* asimmetrico e aggressivo (I, p. 1272).
26. Secondo Scarpocchi e Vincenti (1993, p. 48), infatti, 'L'improvviso cambiamento della forma allocutiva è collegato a un mutamento emotivo del parlante. Il pronome può diventare veicolo di ironia'.
27. Va ancora ricordato il passo di *Ti ho sposato per allegria* (1966), dove Giuliana, una ragazza ventenne, in una festa a casa di amici e nonostante sia ubriaca, dà del *lei* a una coetanea che non conosce.
28. In 'Mai devi domandarmi', saggio nell'omonima raccolta (II, p. 60).

Bibliografia

A. Opere analizzate

- La strada che va in città* (1942)
E' stato così (1947)
Racconti brevi (pubblicati tra 1937 e 1948)
Tutti i nostri ieri (1952)
Valentino (1957)
Sagittario (1957)
Le voci della sera (1961)
Lessico familiare (1963)
Ti ho sposato per allegria (1965)
L'inserzione (1965)
Fragola e panna (1966)
La segretaria (1967)
Dialogo (1970)
Paese di mare (1968)
La porta sbagliata (1968)
La parrucca (1971)
Caro Michele (1973)
Famiglia (1977)
Borghesia (1977)
La poltrona (1985)
La città e la casa (1984)
L'intervista (1988)

B. Opere citate

- Barani, V. (1990): Il latino 'polifonico' della famiglia Levi nel 'Lessico familiare' di Natalia Ginzburg. *Otto/Novecento*, Azzate (Varese), 14, pp. 147-157.
- Benigni, L. – E. Bates, (1977): Interazione sociale e linguaggio. Analisi pragmatica dei pronomi allocutivi italiani, in: Simone, R. & G. Ruggiero (a cura di): *Aspetti sociolinguistici dell'Italia contemporanea*. Pubblicazioni della Società di Linguistica italiana, 10, 1, Bulzoni, Roma, pp. 141-165.
- Berruto, G. – M. Berretta, (1977): *Lezioni di sociolinguistica e linguistica applicata*. Liguori editore, Napoli.
- Bertone, G. (1994): Italo Calvino e Natalia Ginzburg, in: *Italo Calvino. Il castello della scrittura*. Piccola Biblioteca Einaudi, 616, Einaudi, Torino, pp. 213-264.
- Brunet, J. (1987): *Grammaire ciritique de l'italien* 9. Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis.
- Bullock, A. (1987): Some Thoughts on Internal and External Monologue in the Writings of Natalia Ginzburg, in: Bryce, J. & D. Thompson (ed.): *Moving in Measure: Essays in Honour of Brian Moloney*. Hull University Press, Hull, pp. 229-241.

- Fontanella, L. (1994): Natalia Ginzburg tra finzione e memoria. *Paragone*, XLV, Letteratura n. 47-48, Firenze, pp. 133-146.
- Garboli, C. (1977): Introduzione a *Caro Michele*. Mondadori, Gli Oscar 809, Milano.
- Giacosa, P. (1923): Lei, Voi, Tu. *Corriere della Sera*, 13. giugno, p. 3.
- Grand, C. (1930): *Tu, Voi, Lei. Etude des pronoms allocutoires italiens*. Ingenbohl, Suisse.
- Grignani, M.A. (1986): Un concerto di voci, in: A. A. V. V., *La narratrice e i suoi testi*. La Nuova Italia Scientifica, Roma, pp. 41-56.
- Grignani, M.A. (1997): Dialoghi di Natalia. *Studi linguistici italiani*, 23, Roma, pp. 255-267.
- Groppali, E. (1977): Natalia Ginzburg. *Rivista italiana di drammaturgia*, 6, Roma, pp. 103-109.
- Klein, G. B. (1994): La citazione come strategia conversazionale, in: Orletti, F. (a cura di): *Fra conversazione e discorso: L'analisi dell'interazione verbale*. La Nuova Italia Scientifica, Roma.
- Marchionne Picchione, L. (1978): *Natalia Ginzburg*. La Nuova Italia, Firenze.
- Meerschen, van der, J.-M. (1961): Le 'voi' dans l'œuvre de Ugo Betti. *Revue des Langues vivantes*, 4, Liège, pp. 341-346.
- Metzeltin, M. (1983): L'allocuzione e delocuzione ne *L'uomo di mondo* di Goldoni, in: *Scritti linguistici in onore di Giovan Battista Pellegrini*. Pacini editore, Pisa, pp. 419-430.
- Niculescu, A. (1974): *Strutture allocutive pronominali in italiano*. Olschki, Firenze.
- Nuffel, van, R. (1976): Il pronome allocutorio e l'uso del *voi* in Pirandello, in: Binni, W. et al. (a cura di): *Letteratura e critica: Studi in onore di Natalino Sapegno*. III, Bulzoni, Roma, pp. 723-747.
- Pasquali, G. (1941): Considerazioni spicciole su 'voi' e 'loro'. *Lingua Nostra*, III, Firenze, p. 12, adesso anche in *Lingua nuova e antica. Saggi e note*. Felice Le Monnier, Firenze, 1964, pp. 153-154.
- Rohlf, G. (1968): *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Morfologia*. Einaudi, Torino.
- Sanvitale, F. (1986): I temi narrativi di Natalia Ginzburg: uno specchio della società italiana, in: A.A.V.V.: *Natalia Ginzburg. La narratrice e i suoi testi*. La Nuova Italia Scientifica, Roma.
- Sanvitale, F. (1999): *Camera ottica: Pagine di letteratura e realtà*. Einaudi, Torino.
- Scarpo, R. e F. Vincenti (1993): 'You' / 'tu' / 'Lei' / 'Voi' / 'voi' / 'Loro': analisi comparata dell'allocutivo in testi teatrali e cinematografici contemporanei inglesi e italiani. *Annali dell'Università per Stranieri di Perugia*, 19, Perugia, pp. 27-73.
- Serianni, L. (1989): *Saggi di storia linguistica italiana*, Morano editore, Napoli.
- Surdich, L. (1995): Da Natalia Levi a Natalia Ginzburg, in: Ioli, G. (a cura di): *Natalia Ginzburg: La casa, la città, la storia*. Edizioni della Biennale «Piemonte e Letteratura», San Salvatore Monferrato, pp. 5-31.

- Testa, E. (1997): *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*. Einaudi Paperbacks, Torino, Einaudi.
- Wienstein, J. (1997): Il telefono come espediente drammatico nelle opere teatrali di Natalia Ginzburg, in: Barberi Squarotti, G. e C. Ossola (a cura di): *Letteratura e Industria*. Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I., Torino, 15-19 maggio 1994, Leo S. Olschki, Firenze, pp. 1123-1132.

* * *

Jean-Michel Adam :

Note de lecture : *Arts et sciences du texte* de François Rastier

1. Un livre qui soulève d'importantes questions épistémologiques

Le dernier livre de François Rastier (désormais FR) – *Arts et sciences du texte* – a été publié, à l'automne 2001, aux Presses Universitaires de France, dans l'excellente collection « Formes sémiotiques » dirigée par Anne Hénault. C'est dans cette même collection que FR avait déjà publié *Sémantique interprétative* en 1987 – dont une seconde édition augmentée est parue en 1996 – et *Sémantique et recherches cognitives* en 1991. Son nouveau livre, qui prolonge surtout *Sens et textualité*, paru chez Hachette en 1989, est un livre assez stimulant pour justifier plus qu'un simple compte rendu. Cet ouvrage se présente, en effet, comme un ambitieux projet de « remembrement » (pp. 6, 238) des disciplines du texte. De la philologie à la poétique, en passant par la rhétorique, l'herméneutique et la stylistique, ce travail de remembrement a pour but de fonder une « sémiotique de la/des culture(s) » dont la « sémantique des textes » serait le pivot. Depuis son livre de 1989, FR développe cette branche de la linguistique qu'il nommait alors « sémantique textuelle » en l'opposant aussi bien à la sémiotique de l'École de Paris qu'à l'analyse des discours et aux grammaires textuelles qu'il qualifiait déjà de « théories rationnelles du texte » (1989, p. 5) condamnées à l'échec en raison de leurs ambitions formalistes.

Cette sémantique des textes s'appuie, d'une part, sur une « philologie numérique », née d'une mutation informatique des corpus linguistiques qui modifie en profondeur le concept de texte, et, d'autre part, sur une « sémantique historique et comparée » (p. 190) dont l'épilogue du livre (pp. 275-284), dans le prolongement des thèses de W. von Humboldt, résume en ces termes les fondements épistémologiques :

Une sémiotique des cultures se doit donc d'être différentielle et comparée, car une culture ne peut être comprise que d'un point de vue cosmopolite ou interculturel : pour chacune, c'est l'ensemble des autres cultures contemporaines et passées qui joue le rôle de corpus. En effet, une culture n'est pas une totalité : elle se forme, évolue et disparaît dans les échanges et les conflits avec les autres.