

Alle radici del nonsense. Violazioni linguistiche ne *La Cantatrice chauve* di Ionesco.

Federica Mariani

(Università del Piemonte Orientale 'Amedeo Avogadro' – Facoltà di Lettere e
Filosofia)

Abstract

Il presente articolo è un tentativo di analisi di una delle più conosciute opere di “Teatro dell’assurdo, *La Cantatrice chauve* di Ionesco, attraverso un approccio linguistico. Poiché l’autore opta per un uso strumentale del linguaggio, la cui funzione è quella di descrivere la desolante perdita di valori umani nella società attuale, gli schemi comunicativi convenzionali devono essere aboliti, al fine di mostrare la natura irrazionale della maggior parte delle situazioni di vita quotidiana. L’impiego del *nonsense*, come espressione di questo sentimento manifestato nel corso dell’intera opera, genera una serie di discontinuità dialogiche, che potrebbero essere descritte per mezzo di una classificazione linguistica, basata su sette differenti tipologie di violazioni. Facciamo così riferimento alle seguenti violazioni, a seconda del tipo di discontinuità sviluppata: violazione lessicale (suddivisa in violazione alla designazione e violazione alla significazione), violazione cognitivo-enciclopedica, violazione pragmatica (alla conoscenza condivisa), violazione interazionale, violazione conversazionale (al principio di cooperazione di Grice), violazione del rapporto testo/contesto e violazione contestuale (da distinguere tra violazione descrittiva e violazione prescrittiva). Lo scopo di questo lavoro è di mostrare il grande numero di analogie esistenti tra le scelte dialogiche di Ionesco e ciò che può essere osservato, in un modo meno radicale, negli schemi comunicativi tradizionali.

Keywords: Ionesco, violazione, discontinuità, linguistica, classificazione.

Tra i più autorevoli rappresentanti del *Théâtre de l’absurde*, Eugène Ionesco fa un uso sottilmente strumentale del linguaggio, piegandolo a finalità di tipo esistenziale volte a esprimere «*l’étrangeté du monde par une lumière des mots qui pousse au paroxysme verbal, où sont les sources du tragique*»¹ (IONESCO 1998: 10-11). *La Cantatrice chauve* rappresenta, a questo proposito, un esempio estremo e dunque illuminante del modo in cui l’autore intende esprimere la perdita di valori umani, causa e conseguenza di guerre e persecuzioni, esprimendo linguisticamente situazioni per loro stessa natura assurde e a un primo sguardo razionalmente inintelligibili². Il concetto di assurdo a cui

¹ Trad. “L’estraneità del mondo attraverso una luce delle parole che spinge al parossismo verbale, ove risiedono le origini del tragico”.

² Punto di partenza delle sue riflessioni è il metodo *Assimil de l’Anglais sans peine*, manuale per l’apprendimento della lingua inglese consultato da Ionesco e basato su una serie di dialoghi tra personaggi prototipici appartenenti alla classe borghese, caratterizzati dal frequente ricorso a *clichés*, proverbi, giochi di parole e frasi prive di concatenazione logica, a rappresentazione dell’incomunicabilità di fondo che permea i rapporti umani. Il rifiuto di

doverosamente ci si appella, da un punto di vista riconducibile alla linguistica testuale trova il suo fondamento nella definizione di *nonsense*, a sua volta in relazione di complementarità con la nozione di *sense*, secondo cui «un testo produce senso perché c'è una continuità di senso all'interno del sapere attivato con le espressioni testuali» (DE BEAUGRANDE e DRESSLER 1984: 121). Per contro il non-senso deriverà dall'impossibilità, da parte del fruitore testuale, di recepire una coerenza e di rilevare un nesso di continuità semantica tra elementi di diversa natura. Ciò che si intende per 'discontinuità' assume i connotati di una 'violazione' la quale, a seconda delle procedure attraverso cui viene operata e degli aspetti razionalmente messi in discussione, potrebbe essere classificata ed espressa in sette diverse modalità. La violazione potrà così essere di natura: lessicale (della designazione e della significazione), cognitivo-enciclopedica, pragmatica (di *shared-knowledge*³), interazionale, conversazionale (violazione del principio di cooperazione di Grice⁴ [1975]), violazione del rapporto testo/contesto e violazione testuale, a sua volta distinguibile in violazione descrittiva e violazione prescrittiva⁵.

Il primo tipo di violazione riscontrabile su porzioni più limitate di testo è quella *lessicale*. Essa infatti non è applicabile a sequenze testuali estese né tanto meno a più turni conversazionali, ma viene circoscritta a una parola o al massimo un sintagma la cui presenza all'interno del testo è percepita come discontinua. Riferendosi a una classificazione proposta da Silvestri (SILVESTRI e MONTELLA 1996: 7-8), si potrebbe operare una distinzione tra una discontinuità relativa a una singola parola (violazione della designazione) e una violazione della significazione applicabile a livello sintagmatico. Un esempio di questo ultimo tipo di deviazione è rappresentato dal termine '*polycandre*', il cui impiego è definibile appunto come violazione lessicale della designazione. Essa infatti non è generata dall'associazione sintagmatica di due termini tra loro incoerenti, bensì evidenzia un'anomalia presente nella parola stessa rispetto al sistema linguistico e al contesto storico di riferimento, indipendentemente dal contesto in cui essa venga collocata:

uno schematismo teatrale di impianto tradizionale fonda il principio di adesione al Teatro dell'Assurdo che, seppur non ascrivibile a un movimento strutturato o a una scuola letteraria, accomuna l'opera di Ionesco a quella di Samuel Beckett sulla base di un ideale di teatro caratterizzato dal rifiuto del realismo e della psicologia dei personaggi (BRUNEL, BENNINGER ET AL. 2001). Si precisa come la vena più provocatoria di Ionesco si manifesti proprio al suo debutto, avvenuto nel 1948 con *La Cantatrice chauve*. *La Leçon* (1950) e *Les Chaises* (1951) sono, infatti, una vera contestazione del teatro tradizionale, espressa attraverso un'estetica teatrale che rifiuta il teatro distruggendone i tre pilastri essenziali: linguaggio verbale, personaggio e azione drammatica. È solo successivamente che la drammaturgia dell'autore subisce un cambiamento con il recupero dell'azione, dell'eroe e soprattutto di un discorso che acquisisce coerenza. *Amédée ou comment s'en débarasser* (1954) presenta la consapevolezza congenita dell'uomo; *Jacques ou la soumission* (1954) mostra l'uomo schiacciato dalla società; *Rhinocéros* (1959) denuncia i fenomeni di massa. Infine con *Le Roi se meurt* (1962) avviene il recupero di un'autentica struttura classica costituita da prologo, nucleo centrale e epilogo. Questo momento rappresenta l'apice della drammaturgia di Ionesco e l'inizio di una carriera di riconoscimenti che sancirà il suo ingresso all'*Académie française* (NISSIM 1999: 427-428).

³ Trad. "conoscenza condivisa".

⁴ Il principio di cooperazione afferma: "Forma il tuo contributo alla conversazione così come lo richiedono, nel momento in cui essa ha luogo, le finalità e la direzione accettate della conversazione a cui partecipi". Da queste parole deriva la definizione di quattro massime: quella della quantità, che richiede che nella comunicazione sia detto quanto è appropriato ai fini della conversazione senza ridondanze, la massima della qualità che si appella al principio di veridicità, la massima della relazione che richiama la rilevanza e la pertinenza linguistica e infine la massima del modo, che implica un tipo di comunicazione trasparente e privo di ambiguità.

⁵ Per un'analisi di taglio linguistico sulle opere di Ionesco condotta con un approccio metodologico differente, si consideri altresì il lavoro di CATHERINE KERBRAT-ORECCHIONI (2009). L'autrice focalizza la sua attenzione su: i comportamenti dei personaggi (incoerenza comportamentale, amnesia), le perturbazioni delle parole (giochi di parole, polireferenzialità, errori di ragionamento), le massime conversazionali (della cui violazione si occupa anche il presente lavoro) e l'organizzazione sequenziale della conversazione (interruzioni, accavallamenti).

MARY: *Les polycandres brillaient dans les bois [...]*⁶ (Ionesco 1954 : 68)

Per quanto concerne una possibile interpretazione del termine in oggetto, ISSACHAROFF (1985) sostiene la teoria secondo cui esso corrisponderebbe alla trasformazione del lessema ‘*polyandre*’, letteralmente ‘donna poligama’, all’interno del quale sia stato inserito il grafema <k>⁷. Il perché di tale operazione potrebbe risiedere nella scelta di Ionesco di autocensurarsi, considerando il termine e la sua ambiguità concettuale (derivata dal suo impiego in quel verso), troppo forte per la sensibilità dell’epoca. Un’altra scuola di analisi sostiene invece la teoria che il neologismo ‘*polycandre*’ sia un composto costituito da “*poly*” (molti) e “*candere*” (dal latino: *bruciare*), interpretazione peraltro corroborata dall’argomento trattato nel componimento poetico, in perfetta analogia con la tesi proposta (IONESCO 1954: 97). In questa sede ci permettiamo di proporre una terza possibilità interpretativa che, accogliendo le potenzialità offerte da entrambe le teorie sopraccitate, sostiene un cambiamento intenzionale del significante ‘*polyandre*’ che, così facendo, viene etimologicamente ristrutturato in sincronia come ‘*polycandre*’, da analizzare contemplando la combinazione tra “*poly*” e “*candere*”. In

⁶ Trad. “I polycandres brillavano nei boschi”.

⁷ Come suggerisce l’autore, il fono [k] nella fattispecie potrebbe essere stato impiegato per stabilire un nesso di continuità con le sue numerose ricorrenze presenti nella scena XI in cui, a guidare la scelta delle parole e a fungere da legame tra i diversi turni conversazionali, è proprio l’utilizzo delle medesime figure foniche. La ricorsività del fono [k], attraverso l’impiego reiterato di termini, tra i quali: ‘*kakatoès*’ (trad. “cacatoa”. 10 occorrenze nella medesima battuta), del neologismo ‘*cadade(s)*’ (9 occorrenze nella medesima battuta più 8 nella successiva), ‘*cascade*’ (trad. “cascata”. 8 occorrenze in associazione a ‘*cadades*’), ‘*cacaoyers*’ (trad. “alberi di cacao”. Ripetuto 4 volte in due distinte battute), ‘*cacaoyères*’ (trad. piantagioni di cacao) ‘*cacahuètes*’ (trad. “arachidi) e ‘*cacao*’ (tutti reiterati 3 volte nella medesima battuta) e l’intera battuta proferita da Mme Martin ‘*Cactus, Coccyx! coccus! cocardard! cochon!*’ (IONESCO 1954: 76 - trad. “Cactus, Coccige! Cocco! Cocardard! Maiale!” di cui ‘*cocardard*’ risulta essere un neologismo), determinano un evidente e insistito effetto cacofonico. Questo fenomeno si esprime attraverso un’espansione sintattica riscontrabile nelle prime tre battute riportate di seguito, in cui, dalla medesima occorrenza di una singola parola (*kakatoès*), si passa a una reiterazione di tipo sintagmatico (*quelle cascade*), per approdare infine alla ripetizione di una struttura composta da due sintagmi (*quelle cascade de cadades*):

M. SMITH: *Kakatoès, kakatoès, kakatoès, kakatoès, kakatoès, kakatoès, kakatoès, kakatoès, kakatoès.*

Mme SMITH: *Quelle cadade, quelle cadade, quelle cadade, quelle cadade, quelle cadade, quelle cadade, quelle cadade, quelle cadade, quelle cadade.*

M. MARTIN: *Quelle cascade de cadades, quelle cascade de cadades, quelle cascade de cadades, quelle cascade de cadades, quelle cascade de cadades, quelle cascade de cadades, quelle cascade de cadades, quelle cascade de cadades.* [...] (pp. 75-76)

M. SMITH: *Je m'en vais habiter ma Cagna dans mes cacaoyers.*

Trad. “Me ne vado ad abitare nel mio rifugio tra i miei alberi di cacao.”

Mme MARTIN: *Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas des cacahuètes, donnent du cacao! Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas des cacahuètes, donnent du cacao! Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas des cacahuètes, donnent du cacao.* (pp. 76-77)

Trad. “Gli alberi di cacao delle piantagioni di cacao non producono delle arachidi! Gli alberi di cacao delle piantagioni di cacao non producono delle arachidi, producono del cacao! Gli alberi di cacao delle piantagioni di cacao non producono delle arachidi, producono del cacao.”

Si consideri altresì la possibilità che, parimenti a ‘*polycandres*’, ‘*cadade(s)*’ e ‘*cocardard*’ siano da ascrivere a una duplice violazione lessicale alla designazione. Mentre all’ascoltatore sarebbe stato comprensibile il senso di termini come ‘*cade*’ (secondo la definizione proposta da JOSETTE REY-DEBOVE e ALAIN REY [2010], riconducibile alla traduzione italiana “ginepro rosso”) e ‘*cocard*’ (trad. “coccarda”), l’aggiunta dei foni [ka] e [ar], rispettivamente al primo e al secondo lessema, conferendo loro un significato oscuro, fa assumere al testo un carattere di discontinuità. Come si avrà modo di argomentare, affrontando l’analisi della violazione conversazionale del principio di cooperazione di Grice, si assiste in quest’ultima parte della *pièce* a un progressivo recupero del legame coesivo tra i vari interventi, attraverso la ripresa delle medesime figure foniche presenti nelle battute dei personaggi. Non appare dunque casuale la presenza del fono [ka], inserito in ‘*polyandre*’, che sembra suggerire l’idea di un *trait d’union* fonico tra le diverse scene che compongono la *pièce*.

questo modo il nuovo significante non è portatore di un unico significato (quello di ‘poly+candere’ appunto), bensì esso genera una significazione su due livelli, paralleli ma intersecabili, poiché è l’operazione di inserimento del fono [k] per le ragioni addotte precedentemente a essere portatrice di significato di per se stessa, secondo un meccanismo che rende la percezione di questo termine mai totalmente disambiguata⁸. Per quel che concerne invece la violazione alla significazione, si rimanda, a scopo esemplificativo, all’inizio della scena I della *pièce*, ove si rimarcano sedici occorrenze dell’aggettivo ‘*anglais*’ presenti nella descrizione del *setting*, a cui si aggiungono due riprese nella battuta di apertura di Mme Smith in riferimento a termini per nulla compatibili semanticamente con questa associazione:

*Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, Anglais, dans son fauteuil et ses pantoufles anglais, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d’un feu anglais⁹. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. A côté de lui, dans un autre fauteuil anglais, Mme Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais.*¹⁰(p. 11)

Che esista un tipo di fuoco o di silenzio definibili ‘*anglais*’¹¹ o che ‘*la pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais*’ è indubbiamente insolito¹². Così come è linguisticamente marcato l’impiego di ‘*apothéose*’ da parte di Mme Smith in una battuta successiva della stessa scena, in un contesto in cui vengono presentati due termini riconducibili al medesimo campo semantico di ‘organi del corpo umano’, seguiti dal nome di una patologia intestinale, per i quali il consumo di yogurt recherebbe beneficio¹³:

*Mme SMITH: Le yaourt est excellent pour l’estomac, les reins, l’appendicite et l’apothéose.*¹⁴ (p.14)

Inoltre, è lapalissiano che ‘*apothéose*’, collocato a chiusura di elencazione come punto di approdo di un *climax*, venga impiegato con l’accezione di ‘acme comunicativo’ a

⁸ In più, poiché una ‘*polyandre*’ è tradizionalmente rappresentata dal fuoco che anima la sua passione, il nesso esistente tra le due interpretazioni è reso ancora più manifesto.

⁹ Si noti l’associazione tra l’elemento naturale ‘*feu*’ e l’aggettivazione ‘*anglais*’, culturale.

¹⁰ Trad. “Interno borghese inglese, con delle poltrone inglesi. Serata inglese. Il Sig. Smith, inglese, nella sua poltrona e le sue pantofole inglesi, fuma la sua pipa inglese e legge un giornale inglese, vicino a un fuoco inglese. Ha degli occhiali inglesi, dei sottili baffi grigi, inglesi. Affianco a lui, in un’altra poltrona inglese, la Sig.ra Smith, inglese, rammenta delle calze inglesi. Un lungo momento di silenzio inglese. La pendola inglese batte diciassette rintocchi inglesi”.

¹¹ L’incompatibilità dell’associazione tra ‘*silence*’ e ‘*anglais*’ è peraltro riconducibile a un contrasto di tipo ossimorico poiché l’assenza di verbalizzazione, requisito necessario per creare la condizione di silenzio, è rappresentabile in antitesi con la possibilità di esprimere linguisticamente un preciso idioma.

¹² La presenza della parola ‘*silence*’, seguita da ‘*dix-sept coups (de pendule)*’, in associazione all’atto immediatamente successivo di interlocuzione da parte di Mme Smith, danno origine a un *climax* basato sulla sequenza ‘silenzio – rumore – lingua parlata’. Da una condizione iniziale caratterizzata dall’assenza di rumori e tanto meno di verbalizzazione, si passa alla propagazione di onde sonore, generate da un oggetto, nel mezzo aria, fino a giungere all’articolazione di sequenze di suoni prodotti dall’apparato fonatorio umano. Il confronto con i vv. 25-27, del Canto III dell’Inferno di Dante (*Diverse lingue, orribili favelle / parole di dolore, accenti d’ira / voci alte e fioche, e suon di man con elle*), nei quali si riscontra invece un *anticlimax* parimenti relativo alla tematica del suono (passaggio dal codice verbale della lingua parlata a quello non verbale dei tratti prosodici, per concludere con l’impiego di un canale non orale e del codice non verbale del battito di mani), è alquanto suggestivo.

¹³ Trad. “Lo yogurt è eccellente per lo stomaco, i reni, l’appendicite e l’apoteosi [...]”. Si noti come la scelta di ‘*apothéose*’ non sia stata operata ingenuamente essendo ascrivibile a una parola di evidente origine greca, lingua tradizionalmente impiegata per rendere termini specialistici appartenenti al sottocodice della medicina.

¹⁴ È doveroso sottolineare un’altra sottile violazione lessicale operata attraverso l’utilizzo di ‘*appendicite*’, estensione metonimica di ‘organi del corpo’ che sposta la procedura di elencazione dal lessico quotidiano a quello specialistico della medicina.

prescindere dall'abbandono del campo semantico iniziale e dal significato stesso del termine.

Il secondo tipo di violazione è di tipo *cognitivo-enciclopedico*, nella misura in cui esso tocca saperi condivisi e legati a inferenze logiche, sui quali non vengono operati distinguo di tipo culturale. La discontinuità deriva dal marcato scollamento tra un sapere appreso e condiviso a livello esperienziale o enciclopedico e ciò che viene proposto come tale dai personaggi della *pièce*. Il Capitano dei pompieri, ospite dei coniugi Smith, a metà della scena VIII, formula una richiesta in cui è presente un'evidente violazione enciclopedica, generata dall'associazione tra il concetto di 'incendio', per definizione riferibile a un tipo di fuoco «dilagante e distruttore» (D'ANNA 1988) e quello di 'fuoco', elemento che per sua natura non ha accezione necessariamente negativa:

LE POMPIER: *Eh bien, voilà. Est-ce qu'il y a le feu chez vous?*

Mme SMITH: *Pourquoi nous demandez-vous ça?*

LE POMPIER: *C'est parce que... excusez-moi, j'ai l'ordre d'éteindre tous les incendies dans la ville.*

Mme MARTIN: *Tous?*

LE POMPIER: *Oui, tous.*

Mme SMITH (confuse): *Je ne sais pas... je ne crois pas, voulez-vous que j'aille voir?*

M. SMITH (reniflant): *Il ne doit rien y avoir. Ça ne sent pas le roussi.*

LE POMPIER (désolé): *Rien du tout? Vous n'auriez pas un petit feu de cheminée, quelque chose qui brûle dans le grenier ou dans la cave? Un petit début d'incendie, au moins?*¹⁵(pp. 50-51)

Ancora, a una violazione di tipo cognitivo-enciclopedico, si può ascrivere il caso illuminante e caratterizzato da qualche piccola vena farsesca della descrizione aggressiva del serpente, enunciata con convinzione dall'eccentrico M. Smith nella medesima scena. L'animale, con un pugno ben assestato, avrebbe neutralizzato la volpe, sua avversaria:

M. SMITH: *Le serpent, d'un coup de poing bien choisi, il frappa le renard en plein front...*¹⁶(pp. 57-58)

Tra le violazioni cognitive è altresì annoverabile l'espressione '*miel de poule*', alla cui esistenza si fa riferimento poche righe prima della descrizione del serpente come animale provvisto di arti¹⁷:

M. SMITH: *...répondit le rusé animal qui, pour échapper, sauta dans une vallée profonde pleine de fraisières et de miel de poule...*¹⁸ (p. 57)

Un quarto e ultimo esempio, tra i più forti nel testo poiché cognitivamente complesso e articolato su un'intera sequenza comunicativa, è l'episodio narrato dai coniugi Martin

¹⁵ Trad. "Ebbene, ecco. C'è il fuoco da voi? Perché ci chiedete questo? È perché...scusatemi, ho l'ordine di spegnere tutti gli incendi nella città. Tutti? Sì, tutti. (confuso): Non so...non credo, volete che vada a vedere? (fiutando): Non deve esserci nulla. Non si sente odore di bruciato. (dispiaciuto): Proprio nulla? Non avreste un fuocherello di camino, qualcosa che brucia in soffitta o in cantina? Un piccolo inizio di incendio, almeno?".

¹⁶ Trad. "Il serpente, con un pugno ben assestato, colpì la volpe in piena fronte".

¹⁷ Si noti come, nonostante questa storia abbia tutti i crismi per essere considerata una *favola*, se ne rivendichi il carattere di veridicità, precisando che si tratta di una vicenda realmente occorsa (Mme SMITH: *mais ça n'a pas été vrai. Mme MARTIN: si. Malheureusement – p.58*). Si è dunque rivelato doveroso analizzare tale narrazione adottando i parametri che si confanno all'esame di un fatto di cronaca, piuttosto che applicare le strategie di indagine di un racconto fantastico, che avrebbero legittimato il ricorso a immagini cognitivamente inattendibili. Da ciò deriva un doppio riconoscimento, *in primis*, della violazione enciclopedica che presenta la gallina come animale produttore di miele, *in secundis*, della discontinuità secondo cui il serpente disporrebbe di zampe.

¹⁸ Trad. "...rispose lo scaltro animale che, per scappare, saltò in una valle profonda piena di piante di fragole e di miele di gallina...".

dell'abitudine mattutina del marito di interloquire con lo specchio:

M. MARTIN: Tiens, sans être bonne, moi aussi je lis des poèmes devant la glace.

Mme MARTIN: Ce matin, quand tu t'es regardé dans la glace tu ne t'es pas vu.

*M. MARTIN: C'est parce que je n'étais pas encore là...*¹⁹ (p.68)

Lo scambio di battute appena proposto testimonia di almeno tre violazioni, le quali scaturiscono da un meccanismo causa/effetto concettualmente incoerente. Prima fra tutti la possibilità di conversare con la propria immagine riflessa nello specchio, in secondo luogo l'assenza dell'immagine del marito la volta in cui si è specchiato, infine la spiegazione di tale fenomeno adducendo la motivazione del suo mancato arrivo davanti allo specchio ferma restando la sua capacità di guardarvisi. Fornendo come parametro analitico il 'principio di causalità' elaborato da DE BEAUGRANDE e DRESSLER (1984: 19), secondo cui il primo evento deve necessariamente produrre le condizioni necessarie affinché si verifichi il secondo, risulta evidente come questo legame si rivesta, nel caso in questione, di incoerenza testuale. Nello schema seguente si tenta di rappresentare graficamente il principio di causalità secondo una serie di relazioni coerenti (I riga) e incoerenti (II riga), come nel caso in oggetto:

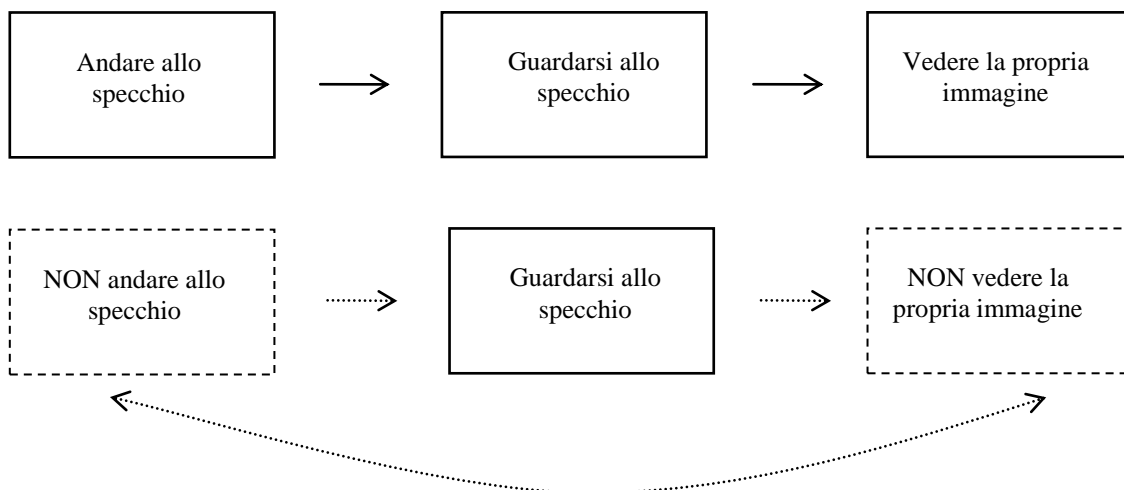


Figura 1

Secondo una lettura razionale dell'accadimento, riportata nella prima serie di riquadri, il guardarsi allo specchio comporta come condizione necessaria l'esserci giunto di fronte e, come conseguenza altrettanto necessaria, il vedersi riflesso. Il caso in questione invece, rappresentato nella seconda fila di riquadri, presuppone una forte sfida alla relazione di causalità definendo l'azione di guardarsi allo specchio come condizione non necessaria per vedersi riflessa la propria immagine, nello stesso modo in cui il trovarsi di fronte allo specchio non costituisce condizione necessaria per guardarvisi. In compenso, affinché si verifichi l'azione di vedere la propria immagine, è necessario essere giunti di fronte allo specchio, altrimenti non ci si può guardare e vedersi riflessi. Il ragionamento appena schematizzato e accettato come coerente dai coniugi Martin, si discosta dai presupposti logici di Mme Smith che, invece, ritiene necessaria la

¹⁹ Trad. "Toh! Senza essere una domestica, anch'io leggo poesie davanti allo specchio. Questa mattina, quando ti sei guardato allo specchio, non ti sei visto. È perché non ero ancora là..."

presenza di Mary davanti allo specchio per potersi vedere e dunque narrare i suoi versi.

Contigua a quella cognitivo-enciclopedica, il terzo tipo di violazione può essere definita *pragmatica* rispetto alla *shared-knowledge*. A differenza della violazione cognitivo-enciclopedica, in cui viene violata una conoscenza posseduta e condivisa indipendentemente dai vincoli sociali e culturali, la violazione pragmatica alla *shared-knowledge* riguarda comportamenti non estendibili a tutte le culture e dunque spogliati del principio di universalità. Si tratta in questo secondo caso di un tipo di conoscenza più circoscritta, la cui violazione si verifica quando un comportamento stride con le abitudini socialmente condivise. Pur essendo numerosi gli esempi di discontinuità alla *shared-knowledge* presenti nella *pièce*, ci si limita a proporne due, che rendano il senso della complessità e dell'eterogeneità di tale violazione. Il primo, presente nella scena I, si riferisce al momento in cui la governante dei coniugi Smith, Mary, dopo una breve descrizione delle attività svolte nel corso del suo pomeriggio libero da impegni lavorativi, introduce l'arrivo a cena dei coniugi Martin, spiegando come essi, non avendo osato entrare nella dimora degli Smith prima del proprio rientro a casa, abbiano atteso fuori sulla porta di ingresso:

*MARY: Mme et M. Martin, vos invités, sont à la porte. Ils attendaient. Ils n'osaient pas entrer tout seuls. Ils devaient dîner avec vous, ce soir.*²⁰ (p.22)

Il sistema di credenze comuni rende nota la possibilità di suonare il campanello o bussare alla porta per richiamare l'attenzione dei padroni di casa e accedere all'abitazione altrui. La continuità con il mondo reale viene in questo modo negata poiché ciò che viene detto e conseguentemente fatto, viola le norme dell'agire comune in questo caso relative alla gestione della proprietà privata.

Prima di approfondire l'esame di questo tipo di violazione, per la cui analisi è necessaria una comparazione con i turni di parola successivi, è significativo soffermarsi sulla battuta di risposta di Mme Smith:

*Mme SMITH: Ah, oui. Nous les attendions. Et on avait faim. Comme on ne les voyait plus venir, on allait manger sans eux. On n'a rien mangé, de toute la journée. Vous n'auriez pas dû vous absenter!*²¹(p. 22)

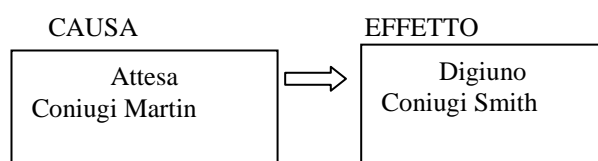
Mme Smith conclude il suo intervento incolpando Mary di essersi assentata da casa e di essere di conseguenza responsabile di quanto accaduto. In linea con quanto precedentemente asserito, gli effetti della violazione pragmatica alla *shared-knowledge* descritta da Mary e relativa al comportamento degli ospiti, si manifestano nella reazione di Mme Smith che ritiene l'uscita pomeridiana della governante la causa da cui scaturisce, come primo effetto l'attesa degli ospiti e come effetto secondo il digiuno dei padroni di casa. Se i personaggi della vicenda avessero riconosciuto la violazione operata in questo passaggio, avrebbero attribuito ai coniugi Martin la causa di questo accadimento per il loro insolito comportamento. Ma poiché, al contrario, questa deviazione dalla norma, come da prassi nell'intera *pièce*, non viene percepita dai personaggi e non viene smentita dai loro comportamenti, l'equivoco persiste e,

²⁰ Trad. "La Sig.ra e il Sig. Martin, i vostri invitati, sono alla porta. Aspettavano. Non osavano entrare da soli. Dovevano cenare con voi, questa sera".

²¹ Trad. "Ah, sì. Li aspettavamo. E avevamo fame. Dato che non li si vedeva più venire, si stava per mangiare senza di loro. Non abbiamo mangiato nulla, da tutto il giorno. Lei non avrebbe dovuto assentarsi!".

attraverso un percorso logico guastato in partenza dall'attribuzione erronea della causa, porta a effetti paradossali rispetto alla shared-knowledge. L'attesa dei coniugi Martin in quest'ottica risulta essere l'effetto diretto dell'assenza di Mary, responsabile in modo indiretto anche del digiuno dei coniugi Smith. Ne deriva che non è quindi l'atteggiamento degli ospiti immotivatamente in attesa sulla porta a essere sanzionato, ma la circostanza che Mary, uscendo, li abbia costretti ad aspettare. Lo schema sottostante si riferisce a questo sviluppo del nesso causa-effetto, nel primo caso in presenza di una violazione pragmatica operata dalla coppia di ospiti, qualora fosse stata riconosciuta come tale da parte dai personaggi in scena, nel secondo caso, invece, la catena inferenziale si riferisce a una violazione a cui tutti i personaggi prendono parte, il che è quanto effettivamente si riscontra nel testo:

VIOLAZIONE RICONOSCIUTA (caso ipotetico)



VIOLAZIONE NON RICONOSCIUTA (caso effettivo)

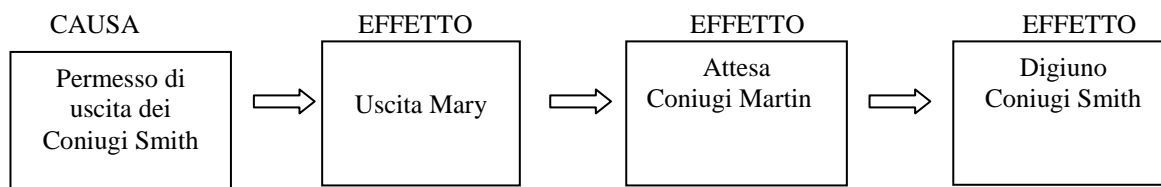


Figura 2

La catena causa-effetto si arricchisce di un altro anello nel momento in cui il successivo intervento di Mary solleva la propria condotta da ogni responsabilità, additando come causa scatenante dell'incresciosa vicenda il permesso di uscita accordato dai padroni di casa:

MARY: *C'est vous qui m'avez donné la permission.*²²(p.22)

In altri termini, questo turno di parola ricolloca il ruolo delle uscite di Mary (e quindi le responsabilità di Mary), in qualità di effetto e non più di causa. I padroni di casa, da vittime diventano responsabili di averle consentito l'uscita pomeridiana:



²² Trad. "Siete voi ad avermi dato il permesso."

Figura 3

Sono probabilmente ascrivibili a violazioni pragmatiche anche le reazioni emotive, presenti in numero elevato nel testo in oggetto, ove sia presente una risposta espressiva marcata in intensità rispetto allo specifico accadimento descritto. In questo caso vi è una narrazione che, per ascoltatori che condividono lo stesso sostrato culturale, dovrebbe risultare di tutt'altra portata espressiva. Si tratta di una sequenza comunicativa enunciata nel corso della cena consumata dai coniugi Smith e dagli ospiti Martin nel punto centrale della scena VII:

Mme MARTIN: Eh bien, vous allez dire que j'invente, il avait mis un genou par terre et se tenait penché.

M. MARTIN, M. SMITH, Mme. SMITH: Oh!

Mme MARTIN: Oui, penché.

M. SMITH: Pas possible.

Mme MARTIN: Si, penché. Je me suis approchée de lui pour voir ce qu'il faisait...

M. SMITH: Eh bien?

Mme MARTIN: Il nouait les lacets de sa chaussure qui s'étaient défaits.

LES TROIS AUTRES: Fantastique!

*M. SMITH: Si ce n'était pas vous, je ne le croirais pas.*²³(p.38)

Queste poche battute si collocano successivamente rispetto a una prima descrizione, proposta da Mme Martin la quale, dopo numerose sollecitazioni da parte del marito e dei padroni di casa, cede alle richieste di raccontare l'incredibile episodio di un uomo chino per strada ad allacciarsi le stringhe della propria scarpa. Ebbene, ciò che qui e in numerosi altri passaggi risulta violare un tradizionale assetto espressivo è la discontinuità lampante esistente tra un accadimento e le conseguenti reazioni emotive²⁴, talvolta iperboliche ed esasperate, altre volte addirittura antitetich²⁵ rispetto ad attese comportamentali.

Il quarto tipo di violazione, di natura *interazionale*, riscontra un carattere di discontinuità nel modo in cui le varie sequenze dialogiche vengono articolate. In altri termini, questa violazione nasce dalla rottura dell'assetto comunicativo *standard*, quando le regole cardine della gestione della conversazione efficace saltano, ovvero quando non avviene il passaggio di informazioni dal mittente al destinatario del messaggio²⁶. Si analizzi l'esempio fornito di seguito:

²³ Trad. "Ebbene, voi direte che invento, aveva appoggiato un ginocchio a terra e si teneva chino. Oh! Sì, chino. Non è possibile. Sì, chino. Mi sono avvicinata a lui per vedere quel che faceva... Ebbene? Allacciava le stringhe della scarpa che si erano slacciate. Fantastico! Se non fosse lei (a dirmelo), non ci crederei".

²⁴ Poiché le reazioni emotive sono il risultato di un comportamento soggettivo e personale relativamente a ciò che si è appreso socialmente (si pensi per esempio alle differenti modalità di gestione del lutto da parte di culture diverse), questa classe di comportamenti non deve essere ricondotta alla tipologia di violazione cognitivo-enciclopedica precedentemente analizzata.

²⁵ Si consideri per esempio la circostanza in cui Mme Martin, rispondendo negativamente al pompiere in merito all'eventuale presenza di incendi in casa sua, si rivela palesemente dispiaciuta:

LE POMPIER, (aux époux Martin). Et chez vous, ça ne brûle pas non plus?

Mme. MARTIN: Non, malheureusement.(p. 51)

Trad. (ai coniugi Martin) "E non brucia nemmeno da voi? No, sfortunatamente".

²⁶ Si può per esempio verificare una violazione internazionale nel caso di violazione alla sequenza delle coppie adiacenti (es. nei casi di incoerenza tra domanda e risposta), oppure quando si susseguono turni di parola slegati tra loro, impedendo la creazione di blocchi comunicativi lineari, quando non funziona il meccanismo di selezione e prese di turno indicato da SACKS, SCHEGLOFF e JEFFERSON (1974).

M. SMITH: Hum...hum...vous êtes attendrissants, tous les deux, mais aussi un peu...un peu...

M. MARTIN : Oui, c'est bien le mot.

M. SMITH : ...*Un peu trop voyants...*²⁷(p.67)

Ci si trova quasi in conclusione della scena IX, nel momento in cui M. Smith apre la sequenza con alcune pause di esitazione e termina il suo turno con un *word searching* per cercare di definire, con molta titubanza, l'atteggiamento dei due amanti ritrovatisi, il pompiere e la governante Mary, considerandoli teneri ma un po' troppo 'appariscenti'. Questa enunciazione tuttavia, viene articolata su due turni di parola distinti, interrotti dall'inserimento di M. Martin che, tecnicamente, potrebbe essere definito un *backchannel* (BAZZANELLA 1994: 180)²⁸, ma che in realtà corrisponde a una mera violazione interazionale. Questo perché ancora prima che l'amico trovi il termine che cerca all'interno del suo lessico mentale, M. Martin afferma di trovare appropriata la scelta della parola, interrompendo l'intervento precedente con un rinforzo prematuro e dunque scevro di significato.

Se l'esempio appena proposto è riconducibile a un tipo di violazione che tocca i meccanismi interazionali di alternanza dei turni di parola e dunque si crea tra sequenze comunicative espresse da interlocutori diversi, la violazione *conversazionale* concerne piuttosto il principio di cooperazione proposto da GRICE (1975), ove a essere disattesa è una delle quattro massime che regolamentano una comunicazione efficace. Da ciò deriva che questo tipo di deviazione può essere riscontrata all'interno dello stesso turno di parola, o in più turni di parola del medesimo interlocutore, piuttosto che nell'interazione propriamente detta. Un esempio di questo tipo è rappresentato dall'intervento che segue, in cui è evidente una violazione relativa alle massime di qualità e di modo:

M. SMITH : *Elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle. Elle est trop grande et trop forte. Ses traits ne sont pas réguliers et pourtant on peut dire qu'elle est très belle. Elle est un peu trop petite et trop maigre. Elle est professeur de chant.*²⁹(p.17)

Ciò che viene messo in discussione è evidentemente il principio di veridicità che impedisce all'interlocutore di comprendere ciò che è da ritenersi valido, all'interno di un coacervo di informazioni contraddittorie. Un altro esempio analogo è il seguente:

M. SMITH : *C'est une précaution inutile, mais absolument nécessaire.*³⁰ (p.63)

L'unica differenza rispetto all'intervento precedente è riferibile al fatto che vengano utilizzati esclusivamente antonimi (*inutile* e *nécessaire*) per rendere patente la contraddizione, piuttosto che frasi di polarità opposta e antonimi (*grande* e *petite*, *forte*

²⁷ Trad. "Hum...hum...siete teneri, entrambi, ma anche un po'...un po'... Sì, è giusto il termine. ...un po' troppo appariscenti..."

²⁸ L'autrice, proponendo una classificazione strutturale delle interruzioni basata su tre variabili (discorso simultaneo, DS; completamento dell'enunciato da parte del primo parlante, CE e ottenimento del cambio di turno da parte di chi interrompe, CT), considera il *back channel* un tipo di interruzione +DS, -CT, -CE. L'unica differenza tra *backchannel* e interruzione vana è riconducibile al fatto che, in presenza delle medesime condizioni, nel primo caso non vi è l'intenzione di prendere il turno di parola.

²⁹ Trad. "Ha dei lineamenti regolari e tuttavia non si può dire che sia bella. È troppo alta e troppo corpulenta. I suoi lineamenti non sono regolari e tuttavia si può dire che è molto bella. È un po' troppo piccola e troppo magra. "È insegnante di canto."

³⁰ Trad. "È una precauzione inutile, ma assolutamente necessaria".

e *maigre*). Quando invece a essere violate sono entrambi gli aspetti (interazionale e conversazionale), si verifica ciò che caratterizza l'intera scena XI, quella conclusiva, di cui si riporta un estratto:

Mme MARTIN : Je peux acheter un couteau de poche pour mon frère, mais vous ne pouvez acheter l'Irlande pour votre grand-père.

*M. SMITH : On marche avec les pieds, mais on se réchauffe à l'électricité ou au charbon.*³¹ (p.71)

Questa tendenza viene portata all'estremo nella seconda parte della scena, in cui si assiste a un processo di progressiva desemantizzazione dei termini resa attraverso la predominanza del significante sul significato, tramite l'impiego di figure foniche la cui funzione, tuttavia, è quella di ricostituire un legame interazionale e coesivo tra i vari interventi:

Mme MARTIN : Touche pas ma babouche!

M. MARTIN : Bouge pas la babouche!

M. SMITH : Touche la mouche, mouche pas la touche.

Mme MARTIN : La mouche bouge.

*Mme SMITH : Mouche ta bouche.*³²(p.77)

In altri termini, nonostante sia evidente che l'assenza totale di informazioni veicolate costituisca una forte violazione patente del principio di cooperazione di Grice, è paradossalmente attendibile l'assunto che il nesso coesivo tra i vari interventi venga preservato, attraverso la ripresa degli stessi termini e delle medesime figure foniche da parte dei vari interlocutori.

La violazione *testo/contesto* costituisce la quinta tipologia di discontinuità presente in un numero minore di passaggi della *pièce*. Essa si basa sul principio che ciò che rende il dialogo assurdo non è tanto quello che viene detto ma il fatto che a pronunciarlo siano determinati personaggi, condizione che rende evidente lo scollamento tra il ruolo del mittente e il contenuto del suo messaggio. Si parta dalla lettura della prima sequenza della scena II, pronunciata da Mary, la governante dei signori Smith:

*MARY: Je suis la bonne. J'ai passé un après-midi très agréable. J'ai été au cinéma avec un homme et j'ai vu un film avec des femmes. A la sortie du cinéma, nous sommes allés boire de l'eau-de-vie et du lait et puis on a lu le journal.*³³ (pp. 21-22)

³¹ Trad. "Posso comprare un coltellino tascabile per mio fratello, ma non potete comprare l'Irlanda per vostro nonno. Si cammina con i piedi, ma ci si scalda con l'elettricità o il carbone".

³² Trad. "Non toccare la mia babbuccia! Non muovere la babbuccia! Tocca la mosca, non smocciare il tasto. La mosca si muove. Smocchia la tua bocca."

³³ Trad. "Sono la domestica. Ho passato un pomeriggio molto gradevole. Sono stata al cinema con un uomo e ho visto un film con delle donne. All'uscita del cinema, siamo andati a bere dell'acquavite e del latte e poi si è letto il giornale." Si noti altresì come ciò che potrebbe ostacolare questo processo interpretativo è la rottura apparente della coerenza concettuale, realizzata dalla giustapposizione di due parole o enunciati che in una lettura di superficie del testo risulterebbero antonimici o in netto contrasto tra di loro: *J'ai été au cinéma avec un homme et j'ai vu un film avec des femmes*. Inizialmente Mary sostiene di essere stata al cinema in compagnia di un uomo, termine peraltro molto vago per sua definizione, per poi concludere asserendo di aver visto il film con delle donne. La possibile ambiguità viene tuttavia risolta considerando "*des femmes*" le attrici del film visto da Mary in compagnia dell'uomo. Ora, la questione relativa alla compagnia di Mary durante la visione del film si ritiene debba essere ricondotta a una deviazione di tipo conversazionale essendo stato violato, nella fattispecie, il principio di cooperazione di Grice, relativamente alla massima di modo. Inoltre, nell'ultima parte della battuta si ravvisa la presenza di una più sottile violazione pragmatica alla *shared-knowledge*, generata dall'associazione tra "*eau-de-vie*" e "*lait*", appartenenti sì alla stessa sfera semantica di "bevande", ma a

L'enunciato di apertura, ovvero l'operazione di identificazione di Mary nella propria funzione professionale, risulta assurdo nella sua ridondanza nella misura in cui i suoi interlocutori, nonché datori di lavoro, i coniugi Smith, sono persone che la conoscono perfettamente. Un enunciato di questo genere, predicibile per quanto concerne coesione, coerenza e progettazione, è contenutisticamente banale e del tutto superfluo dal punto di vista funzionale. Il grado di informatività veicolato, secondo la classificazione su tre livelli proposta da DE BEAUGRANDE e DRESSLER (1984: 190-194), è riconducibile al gradino numero uno, quello dei contenuti enunciativi più certamente probabili ma anche i meno meritevoli di attenzione. Del medesimo tenore è la battuta proferita da Mme Smith all'indirizzo del marito in cui, nella prima parte della scena I, discute dei tre figli e della loro condotta tenuta nel corso della cena appena consumata:

*Mme SMITH: Notre petit garçon aurait bien voulu boire de la bière, il aimera s'en mettre plein la lampe, il te ressemble. Tu as vu à table, comme il visait la bouteille? Mais moi, j'ai versé dans son verre de l'eau de la carafe. Il avait soif et il l'a bue. Hélène me ressemble: elle est bonne ménagère, économe, joue du piano. Elle ne demande jamais à boire de la bière anglaise. C'est comme notre petite fille qui ne boit que du lait et ne mange que de la bouillie. Ça se voit qu'elle n'a que deux ans. Elle s'appelle Peggy.[...]*³⁴ (p.13)

Mentre la descrizione del comportamento del ragazzino, rispetto al suo desiderio di bere della birra, non è da ritenersi in alcun modo marcato, trattandosi del punto di partenza di una riflessione riguardo alla somiglianza comportamentale di padre e figlio, di natura violatoria è invece il riferimento alla figlia minore, di cui si precisa l'età. A essere ridondante è l'identificazione, propria o di una terza persona, all'indirizzo di un interlocutore a cui è già nota l'identità della persona in questione. Precisare che la figlia minore si chiama Peggy è una violazione, nella misura in cui ci si rivolge direttamente a un interlocutore che è anche padre della bambina.

L'ultimo tipo di violazione infine, è la violazione *testuale* che a sua volta si distingue in violazione *testuale descrittiva* e violazione *testuale prescrittiva*. Questo tipo di violazione nasce dalla rottura tra ciò che è agito e ciò che viene descritto o prescritto, siano essi azione e descrizione dell'azione o intenzione e relativa realizzazione dell'intenzione³⁵. Nel secondo caso si può annoverare la discontinuità presente nella battuta conclusiva della scena II, dove Mme Smith afferma l'intenzione, sua e del marito, di cambiarsi d'abito per l'appuntamento con i coniugi Martin loro ospiti a cena:

Mme SMITH: Ma chère Mary, veuillez ouvrir la porte et faites entrer M. et Mme Martin, s'il vous plaît.

due campi semantici distinti, quello di bevande alcoliche e analcoliche, poco conciliabili contestualmente. Di regola infatti, il consumo di acquavite non si accompagna a quello di latte che ammetterebbe al limite la mescolanza, dubbiamente apprezzabile, dei due liquidi in una medesima bibita, a cui tuttavia non si fa menzione in assenza della parola funzionale "avec" di raccordo tra i due lessemi.

³⁴ Trad. "Il nostro ragazzino avrebbe voluto bere della birra, gli piacerà fare il pieno, ti assomiglia. Hai visto a tavola, come puntava la bottiglia? Ma io, gli ho versato nel bicchiere un po' d'acqua della caraffa. Aveva sete e l'ha bevuta. Hélène mi assomiglia: è una buona donna di casa, risparmiatrice, suona il piano. Non chiede mai da bere birra inglese. È come la nostra figlioletta che non beve che latte e non mangia che della pappa. Si capisce che ha solamente due anni. Si chiama Peggy."

³⁵ Mentre perché si concretizzi una violazione prescrittiva, il "detto" deve necessariamente precedere l' "agito" (ovvero una prescrizione seguita dalla sua effettiva realizzazione), la violazione descrittiva ammette sia la collocazione dell' "agito" prima del "detto" (ovvero un atto seguito dalla corrispettiva descrizione), sia, nel solo caso dei coniugi non riconosciutisi, l'ordine invertito (ovvero una descrizione seguita dall'atto corrispondente).

*Nous allons vite nous habiller.*³⁶ (p.22)

Dalla descrizione proposta invece all'inizio della scena VII che sancisce il rientro dei coniugi Smith, attesi dagli ospiti Martin, nulla è cambiato nella loro *mise* rispetto a prima:

*Mme et M. Smith entrent à droite, sans aucun changement dans leurs vêtements.*³⁷ (p. 33)

Anche la scena IV è interamente giocata su una violazione testuale, la cui natura *non-sense* è generata dallo scollamento tra quanto affermato nelle scene II e III rispetto allo status di coniugi di M. Martin e Mme Martin e ciò che viene diversamente verbalizzato nella scena in questione. Questa discontinuità viene mantenuta con coerenza all'interno di ogni sequenza comunicativa, dal cui sviluppo si genera un lungo dialogo basato su un percorso inferenziale che, attraverso la formulazione di ipotesi giunge a dimostrare, in assenza di un riconoscimento fisico inspiegabilmente negato, l'identità dei parlanti e della loro condizione di sposi mai separatisi e, nonostante questo, ritrovatisi. Viene fornita di seguito la sequenza di apertura della scena in questione che attiva questo processo argomentativo a catena, da cui scaturiscono le battute successive concentricamente distribuite:

M. MARTIN: Mes excuses, Madame, mais il me semble, si je ne me trompe, que je vous ai déjà rencontrée quelque part.

Mme MARTIN: A moi aussi, Monsieur, il me semble que je vous ai déjà rencontré quelque part.

M. MARTIN: Ne vous aurais-je pas déjà aperçue, Madame, à Manchester, par hasard?

Mme MARTIN: C'est très possible. Moi, je suis originaire de la ville de Manchester! Mais je ne me souviens pas très bien, Monsieur, je ne pourrais pas dire si je vous y ai aperçu, ou non!

M. MARTIN: Mon Dieu, comme c'est curieux! Moi aussi je suis originaire de la ville de Manchester, Madame!

*Mme MARTIN: Comme c'est curieux!*³⁸ (pp. 23-24)

L'altro caso proposto di seguito, agilmente isolabile per la sua immediatezza interpretativa, corrisponde a una violazione descrittiva, corrispondente al tipo di scollamento verificabile tra un'azione e la descrizione della stessa ad opera di personaggi differenti, coloro che agiscono e colei che presenta il loro comportamento:

Ils s'assoient dans le même fauteuil, se tiennent embrassés et s'endorment [...] Mary, sur la pointe des pieds, un doigt sur ses lèvres, entre doucement en scène et s'adresse au public.

SCÈNE V

³⁶ Trad. "Mia cara Mary, voglia aprire la porta e faccia entrare il Sig. e la Sig.ra Martin, per cortesia. Noi andiamo rapidamente a vestirci."

³⁷ Trad. "La Sig.ra e il Sig. Martin entrano a destra, senza alcun cambiamento nei loro abiti."

³⁸ Trad. "Le mie scuse, Signora, ma mi sembra, se non mi sbaglio, di averla già incontrata da qualche parte. Anche a me, Signore, sembra di averla già incontrata da qualche parte. Non l'avrei già intravista, Signora, a Manchester, per caso? È molto probabile. Sono originaria della città di Manchester! Ma non mi ricordo bene, Signore, non potrei dire se vi abbia già intravisto o meno! Mio Dio, come è curioso! Anch'io sono originario della città di Manchester, Signora! Come è curioso!". Dal punto di vista relazionale, l'impatto emotivo generato nel pubblico da questa prima enunciazione, è di notevole portata. In seguito, gli spettatori, una volta venuti a conoscenza dello schema procedurale adottato dai personaggi, conformeranno le attese conversazionali delle battute successive sulla falsariga di questa situazione comunicativa così atipica.

MARY: *Élisabeth et Donald sont, maintenant, trop heureux pour pouvoir m'entendre.*³⁹ (p. 31)

A cavallo tra due scene, l'operazione effettuata consiste nel fornire una descrizione distorta dell'accaduto in presenza di uno stato di cose manifestamente differente essendo, i coniugi Martin, ancora presenti sulla scena al momento dell'intervento di Mary, descritti come rapiti dal loro stato di grazia anziché addormentati.

A conclusione del presente lavoro, lungi dal voler costringere il genio creativo di Ionesco e uno dei suoi più riconosciuti prodotti del 'Teatro dell'Assurdo' all'interno di un prosaico schematismo procedurale di tipo classificatorio, ciò che si è inteso proporre è stato un'analisi delle potenzialità comunicative messe in atto dall'autore. Il tentativo di procedere a una classificazione linguistica di alcuni tipi di violazioni ha permesso di riscontrare l'esistenza di numerose analogie tra le forme di comunicazione (verbale e non verbale) interna alla *pièce* e i meccanismi che regolano gli scambi comunicativi tradizionali. Nonostante il carattere patentemente assurdo dell'opera non sia in alcun modo messo in discussione, lo scopo del lavoro è stato di dimostrare come, attraverso l'*anti-pièce* per eccellenza, Ionesco sia riuscito a esprimere magistralmente il concetto di 'incomunicabilità tra individui', sperimentando le infinite potenzialità del linguaggio verbale e non-verbale, attraverso l'esperazione di strategie di violazione che, anche se vengono messe in atto in maniera meno diffusa e marcata, sono frequenti nella comunicazione quotidiana.

Riferimenti bibliografici

- BAZZANELLA, Carla. 1994. *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*. Firenze: La Nuova Italia.
- BRUNEL, Pierre, BELLENGER, Yvonne, COUNTY, Daniel, SELIER, Philippe, TRUFFET, Michel. 2001. *Histoire de la littérature française, XIX et XX siècle*. Bordas.
- D'ANNA, Gianni (a cura di). 1988. *DIR- Dizionario Italiano Ragionato*. Firenze: D'Anna.
- DE BEAUGRANDE, Robert-Alain, DRESSLER, Wolfgang Ulrich. 1984. *Introduzione alla linguistica testuale*. Bologna: Il Mulino.
- GRICE, Herbert Paul. 1975. "Logic and conversation". In *Syntax and semantics 3: Speech acts*, P. Cole. New York: Academic Press. Trad. it. G. MORO. 1993. *Logica e Conversazione*. Bologna: Il Mulino.
- IONESCO, Eugène. 1954. *La cantatrice chauve*. Paris: Gallimard Collection Folio.
- IONESCO, Eugène. 1998. *La cantatrice chauve, lecture accompagnée par Martine Cécillon*. Paris: Gallimard.
- ISSACHAROFF, Michael. 1985. *Le spectacle du discours*. Parigi: Librairie José Corti.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Cathérine. 2009. "L'absurde dans les dialogues de Ionesco. L'exemple de *La cantatrice chauve*", (pp. 9-48). In Elena COMES, Sergiu MICULESCU, (éds.), *Jeux et enjeux de la communication (im)possible*, Séminaire de Didactique Universitaire, 2010. Costanza: Echinox.

³⁹ Trad. "Si siedono nella stessa poltrona, si tengono abbracciati e si addormentano [...] Mary, in punta di piedi e con un dito sulle labbra, entra sommessamente in scena e si rivolge al pubblico. SCENA V Élisabeth e Donald sono, in questo momento, troppo felici per potermi sentire".

- NISSIM, Liana (a cura di). 1999. *Antologia cronologica della letteratura francese, Vol. VI - Novecento*. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere, Economia, Diritto.
- REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain (a cura di). 2010. *Le Nouveau Petit Robert*. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- SACKS, Harvey, SCHEGLOFF, A. Emanuel, JEFFERSON, Gail. 1974. "A Simplest Systematics for the Organization Turn-Taking for Conversation", (pp. 696-735). In «Language» 50, Linguistic Society of America.
- SAPEGNO, Natalino, (a cura di). 1988. *La divina commedia, Inferno - edizione critica*. Firenze: La Nuova Italia.
- SILVESTRI, Domenico, MONTELLA Clara. 1996. *Analisi linguistica della poesia e fenomenologia della traduzione poetica*. Napoli: Arte Tipografica.

Federica Mariani
Università del Piemonte Orientale 'Amedeo Avogadro
Facoltà di Lettere e Filosofia
fe.mariani80@gmail.com