

Daniela BOMBARA
(University of the Witwatersrand,
Johannesburg)

***E ogni lingua deven tremando
muta... Dalla crisi della parola
a nuove forme di comunicazione.
Alcuni esempi otto-novecenteschi***

Abstract (*E ogni lingua deven tremando muta... From the Crisis of the Word to New Forms of Communication. Some Examples from the Nineteenth and Twentieth Centuries*) A sense of inadequacy inherent in verbal language runs through Western civilization, assuming specific configurations within Italian culture. From its earliest manifestations, aphasia arises from the ineffability of the divine and the untranslatability of desire: words prove insufficient to convey the meaning of the sacred and of passion; hence Stilnovist poetics experiment with more refined, musical, and allusive registers. During the Romantic period, the need for dialogue among different communicative modes emerges, while the tension between self and world makes the representation of reality increasingly problematic. In the contemporary age, Montale's invocation "Non chiederci la parola che mondi possa aprirti" signals a radical crisis of traditional values and expressive codes. The essay traces this impasse of orality through a selection of nineteenth- and twentieth-century works. Fenella, the Mute of Portici, a central figure in operatic and filmic texts, inaugurates the motif of the silenced woman, later developed in Maria Messina's short story *Ciancianedda* (1918). Male muteness appears more positive: in Arrigo Boito's *Il trapezio* (1920), Yao's aphasia enhances the visual power of Oriental writing; in Luigi Pirandello's *Serafino Gubbio operatore* (1925), silence and writing order reality and function as gestures of resistance to power. In the realm of the supernatural, finally, ghosts and artificial creatures (in Buzzati, Capuana, Gualdo, Speraz, Zena) rely on non-verbal codes that unveil truths, guilt and trauma. Literature thus shows that when language falls silent, it is the body—in its sensory polyvalence—that becomes the privileged locus for the relation with the Other and for the search for meaning.

Keywords: *muteness, non-verbal codes, Fenella, Luigi Pirandello, Maria Messina.*

Resumen: Fin dalle origini, l'afasia scaturisce dall'ineffabilità del divino e dall'intraducibilità del desiderio: la parola si rivela insufficiente a restituire il senso del sacro e della passione. Le poetiche stilnoviste sperimentano allora registri più raffinati, musicali e allusivi. Nel Romanticismo si afferma l'esigenza di un dialogo fra differenti modalità comunicative, mentre il conflitto tra io e mondo rende problematica la rappresentazione del reale; in età contemporanea l'invocazione montaliana "Non chiederci la parola che mondi possa aprirti" segnala una crisi radicale dei valori tradizionali e dei codici espressivi. Il presente contributo indaga tale scacco dell'oralità in alcune opere tra Otto e Novecento: Fenella, la muta di Portici, figura centrale in testi operistici e filmici, inaugura il motivo della donna silenziosa, sviluppato in seguito in *Ciancianedda* (1918) di Maria Messina. Più positivo appare il mutismo maschile: in *Il trapezio* (1920) di Arrigo Boito l'afasia di Yao esalta la forza visiva della scrittura orientale; in *Serafino Gubbio operatore* (1925) di Pirandello silenzio e scrittura ordinano il reale e si configurano come gesto di resistenza al potere. Nell'ambito del soprannaturale, infine, spettri e creature artificiali (in Buzzati, Capuana, Gualdo, Speraz, Zena) ricorrono a codici non verbali che disvelano verità, colpe e traumi. La letteratura mostra così come, quando la lingua tace, sia il corpo – nella sua polivalenza sensoriale – a farsi luogo privilegiato della relazione con l'Altro e della ricerca di senso.

Parole chiave: *mutismo, codici non verbali, Fenella, Luigi Pirandello, Maria Messina.*

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe,
Non domandarci la formula che mondi possa aprirti

sì qualche storta sillaba e secca come un ramo (Montale 2003, 58).

Nel panorama della lirica novecentesca, l'opera di Eugenio Montale testimonia esemplarmente la crisi della parola poetica, ovvero quella progressiva messa in questione della capacità del linguaggio di fondare, ordinare e restituire senso all'esperienza. Fin dall'esordio degli *Ossi di seppia*, la parola non è più il luogo di una pienezza semantica né lo strumento di una conoscenza saldamente ancorata al reale, ma appare irrimediabilmente esposta all'usura, alla frattura, alla disarticolazione. L'ormai celebre appello montaliano segna nettamente il congedo dall'idea ottocentesca di un *logos* poetico dotato di funzione ordinatrice e salvifica, sostituita dalla consapevolezza di disporre soltanto di residui di senso, scarti di un discorso che registra la propria insufficienza mentre tenta, al tempo stesso, di costituirsi quale testimonianza del negativo.¹

Una medesima sfiducia nella trasparenza ed efficacia del linguaggio attraversa, in forma diversa ma convergente, anche la riflessione pirandelliana, secondo cui è la parola quotidiana, la lingua della relazione intersoggettiva, a rivelarsi inadeguata: lungi dal costituire un *medium* neutro e condiviso, essa si configura come luogo di radicale incomunicabilità fra i soggetti.

Ma il guaio è che voi, caro, non saprete mai, nè io vi potrò mai comunicare come si traduca in me quello che voi mi dite. Non avete parlato turco, no. Abbiamo usato, io e voi, la stessa lingua, le stesse parole. Ma che colpa abbiamo, io e voi, se le parole, per sè, sono vuote? Vuote, caro mio. E voi le riempite del senso vostro, nel dirmele; e io nell'accoglierle, inevitabilmente, le riempio del senso mio. Abbiamo creduto d'intenderci, non ci siamo intesi affatto (Pirandello 2015, xx).²

Nella società novecentesca, priva di un unico sistema valoriale di riferimento, il linguaggio non è univoco, non costituisce un ponte di significazione fra individui, e soprattutto non identifica con certezza il suo oggetto.³ Oppure la realtà intorno a noi è ormai troppo difforme e distante, espressione di un'alterità che non riusciamo a ricondurre alla nostra persona, come traspare dalle seguenti affermazioni di Ungaretti:

Oggi tutto quello che era convenzione e retorica sulle quali si fondava il discorso umano, è diventato insostenibile [...] L'uomo, mi pare, non riesce più a parlare. C'è una violenza nelle cose che diventa la sua propria violenza e gli impedisce di parlare. [...] Le cose mutano e ci impediscono di nominarle [...]. Forse è perché testimoniano

¹ Sul rifiuto montaliano di una concezione orfica della parola si vedano almeno Ott 2006 e Bardazzi 2010, 197-229.

² Il tema dell'incomunicabilità pirandelliana può essere ricondotto all'inautenticità della 'maschera': "Le parole hanno 'valore' solo se mantengono una connessione con il flusso esistenziale dell'individuo, ma quando questa comunicazione si interrompe esse diventano, al pari dell'identità, delle mere forme 'vuote', non significano nulla [...], benché razionalmente possano essere decodificate." (Polenta 2008, 31).

³ Cfr. Steiner 2014, 27- 56; riguardo la produzione italiana, Lorenzini 2003, 213-229.

un mondo apocalittico dove l'uomo vive con la possibilità di autodistruggersi (Ungaretti 1974, 842-843).¹

Tre fra i più influenti intellettuali del nostro Novecento letterario interpretano quindi in modi diversi, ma sottilmente connessi, il fallimento del Logos nella contemporaneità: per Montale la parola non è più rivelazione di una 'verità' sottesa all'uomo, né di un mondo ormai molteplice e imperscrutabile; forse anche perché, direbbe Ungaretti, sprofonda verso una negatività che non possiamo più comprendere o spiegare. Per Pirandello, il discorso verbale emana da ruoli imposti dalla società e rimane quindi in superficie, non rispecchiando in alcun modo l'autenticità dell'essere.

Nel presente contributo si cercherà di mostrare come questa crisi della parola non costituisca un fenomeno esclusivamente novecentesco, ma si iscriva in una lunga storia che, a partire dall'ineffabile medievale, giunge fino a figure 'silenziose' della modernità, reali, simboliche o soprannaturali. Il mutismo e l'afasia, in tali configurazioni, non sono soltanto il sintomo di una perdita, bensì diventano luoghi di sperimentazione di nuovi codici comunicativi – visivi, musicali, gestuali – che si affiancano o si sostituiscono alla parola. Al tempo stesso, la distribuzione diseguale della facoltà di parlare ridisegna gerarchie di potere legate al genere, alla classe, alla (dis)abilità, facendo della mancanza/privazione di eloquio tanto uno strumento di marginalizzazione quanto una possibile forma di resistenza.

Tale messa in discussione dello strumento linguistico come mezzo privilegiato di interpretazione e/o comunicazione ha in effetti radici lontane; ricostruirne la storia per *exempla* significativi, senza alcuna pretesa di esaustività, può contribuire a identificare le cause di una crisi novecentesca che certamente riflette tensioni e problemi di natura socioeconomica e politica, o anche tumultuosi cambiamenti di cui non si percepisce ancora compiutamente la portata, ma che risiede anche in una costituzionale insufficienza del 'dire' di fronte ad ambiti intraducibili dell'esperienza, quali le emozioni e i sentimenti, la violenza e, non ultimo, il sovrumano.

1. Antefatti medievali

Non sarà senza significato che le nostre prime forme letterarie, dalla scuola siciliana allo Stil Novo, nascano nel segno dell'ossimoro: alla corte di Federico II, la parola poetica indica infatti, in primo luogo, l'impossibilità di descrivere compiutamente e inequivocabilmente il proprio oggetto privilegiato, Amore, forza troppo potente per essere gestita dall'uomo.

Il motivo dell'ineffabilità carica la parola detta di echi infiniti; l'avvertenza della sproporzione tra definizione e sentimento amplifica la portata allusiva della prima, tesa ad esprimere l'inesprimibile, e le confessioni di riduttività del proprio dire rispetto al sentire conseguono un effetto di potenziamento della portata semantica dell'enunciato

¹ Sul passo ungarettiano si consultino Sielo 2018 e Spignoli 2023, 33-49: "L'atto di parola si chiude nell'afasia, decretando una cesura insanabile tra soggetto e mondo [...]. La soluzione per uscire dall'impasse è individuata da Ungaretti in una serie di 'proposte' artistiche che riguardano tanto l'ambito pittorico quanto quello musicale. È dunque significativo che in questa fase di 'crisi' egli rivolga la sua attenzione al di fuori dello specifico letterario, cercando modelli, in particolare, nell'informale pittorico e nella nuova sperimentazione musicale post schoenbergiana." (43).

[...]; il parlare è presentato come fallimentare rispetto all'immediata evidenza del vedere, e la parola aspira a convertirsi nell'oggetto della *visio* (Pagano 2007, 126).¹

Pochi decenni dopo, all'interno dello stilnovo l'afasia deriva anche dall'inesprimibile perfezione oltreumana incarnata, com'è noto, dalla donna; gli autori cercano allora forme alternative, in cui la scrittura acquista un'inedita raffinatezza e una significativa dimensione musicale – il paesaggio sonoro dei sospiri e dei lamenti – per trasmettere contenuti e ideologie: “Nei poeti dello Stilnovo il ricorso alla topica dello scacco espressivo e/o cognitivo assume caratteri particolari, e in Cavalcanti e Dante diviene oggetto poetico su cui si esercita l'analisi e la riflessione teorica.” (Ledda 2016, 45).

Nel sonetto cavalcantiano *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira*, la bellezza della donna, inserita in un contesto già religioso – si pensi all'influsso evidente del *Cantico dei cantici* – “è umanamente inconoscibile, cosicché il desiderio e l'ansia di conoscenza non possono che rimanere inappagati.” (Pirovano 2016, 101).

Ugualmente nella *Vita Nova* dantesca, il motivo del non voler o non poter dire prende a prestito tasselli della tradizione mistica e teologica dell'ineffabilità, riutilizzando in modo ancora più insistito modelli biblici e agiografici (Cfr. Ledda 2018, 87-114), in quanto ciò che sormonta l'io poetico, bloccandone le facoltà espressive, non è più solo la potenza di Amore, né la superiorità in sé della donna amata, ma il suo essere 'altra', appartenendo ormai a una dimensione soprannaturale. In tal caso è l'esperienza diretta del sentimento determinato dall'apparizione femminile a sostituire la parola, in quanto “ogne lingua deven tremando muta”: “Mostrasi sì piacente a chi la mira, / che dà per gli occhi una dolcezza al core, / che 'ntender no la può chi no la prova.” (Alighieri 2000, 44).²

L'impossibilità del dire riguarda già l'ambito del divino, e il concetto troverà una compiuta forma espressiva nella terza cantica dantesca, in cui lo scrittore converte interamente la parola in codice visivo, elaborando una densa e significativa poetica della luce.³

In effetti Dante nel terzo trattato del *Convivio* distingue fra due diversi tipi di ineffabilità: l'una deriva da incapacità di comprendere da parte dell'intelletto, l'altra dall'impossibilità di esprimere con pienezza ciò che l'intelletto riesce a cogliere (cfr. Ledda 2017, 71-88). Il primo caso si può ascrivere al contatto con Dio, riguardo il quale la parola assolutamente fallisce il suo scopo, e deve essere sostituita da altre forme espressive, più adatte a interpretare l'alterità dell'Essere Supremo; il secondo all'esperienza amorosa, che viene resa espressivamente da una sinergia di

¹ Pagano cita in merito *Amando lungiamente* di Giacomo da Lentini: “e convertire – lo meo parlamento/ a ciò ch'eo sento:/ per intendenza de le mie parole/ veggiate come lo meo cor si dole.” (Lentini 2000, 21).

² “È Dante il primo a collegare direttamente il mutismo alla impossibilità di esprimere il non esprimibile, non come condanna o impedimento quindi (tipo il muto guarito nel Vangelo di Luca) ma mutismo quale contatto con il mistero, un mondo altro che l'uomo può intuire ma non possedere.” (Serafini 2010, 286). Sul nesso tra lessico dell'inesprimibile, arresto della parola e centralità dell'esperienza amorosa in *Tanto gentile*, cfr. Colombo 1987, in part. cap. II (31-51) e V (73-89).

³ Nel Paradiso la luce è il medium che rende dicibile qualcosa che in sé eccede le possibilità del linguaggio umano. Si vedano al riguardo Ruschioni 2005 e Gagliardi 2011, 87–104.

codici comunicativi, giungendo in tal modo a raffigurare la ricca e complessa interiorità del soggetto.

Due dati sono quindi comuni a tutte le prime forme di reticenza – o impossibilità – del dire nella tradizione italiana: la presenza di una realtà superiore, non assimilabile all’esperienza dell’io narrante, tendenzialmente inconoscibile e in ogni caso non traslitterabile nel codice linguistico; la necessità di ricorrere a una pluralità di segni e sistemi espressivi, o in totale sostituzione della parola, che si trasfonde in visione, sentimento, suono, oppure in aggiunta all’eloquio, per compensarne la monodimensionalità e piattezza.

2. Dall’ineffabilità all’*impairment*

La presenza di una realtà che soverchia l’io narrante, e la conseguente necessità di tradurla in un sistema di segni e codici interagenti, si intensifica in età romantica e tardo-romantica, quando la sinergia fra diverse forme di espressione diventa un punto nodale della riflessione letteraria e critica. Si pensi, ad esempio, a Giuseppe Rovani, che prospetta “il simultaneo cammino delle Tre Arti sorelle, l’arte della parola, la plastica e la tonica” (1874, V), cioè letteratura, pittura e musica, a cui fa eco il modello wagneriano della *Gesamtkunstwerk*, l’opera d’arte totale. Tale sinergia viene ora chiamata in causa non solo per attingere a una dimensione trascendente e ineffabile, ma per raffigurare la sfaccettata e densa interiorità del soggetto, che gradatamente accede alle zone prima precluse del subconscio. Al tempo stesso, il dissidio tra passioni individuali e una società irrigidita nelle convenzioni borghesi rende problematico descrivere un mondo che appare estraneo e opaco, e restituirne in qualche modo il senso. L’indicibilità assume una dimensione tragica e un carattere oppressivo: in questo contesto si afferma con forza, e conquista i favori del pubblico, la figura del muto/a, non più soltanto segno di un’inesprimibile realtà metafisica, ma personaggio concreto che incarna un vero e proprio impedimento (*impairment*), con un’intensificazione del tipo dell’azzittito che abbiamo visto operante già in età medievale. L’afasia del personaggio finisce così per rispecchiare la crisi di chi scrive: l’impossibilità di descrivere adeguatamente un mondo violento e gretto, o di dare ordine a una vita interiore che sfugge a ogni sforzo definitorio. Di fronte a questo inceppo del linguaggio, la letteratura cerca allora un varco in altre forme artistiche, convocando suoni, visioni e movimenti come ulteriori strumenti di significazione, capaci di colmare – almeno in parte – il vuoto lasciato dalla voce.

L’età contemporanea si apre idealmente con un personaggio, più che un testo: la muta di Portici, *alias* Fenella, sorella del rivoluzionario Masaniello, figura notissima dalla prima metà dell’Ottocento sino alla conclusione del secolo. All’origine abbiamo *La muette de Portici* (1828), opera lirica in cinque atti musicata da Daniel Auber su libretto di Eugene Scribe e Germain Delavigne, di grande fortuna in territorio italiano nella traduzione di Calisto Bassi, mentre ha minore risonanza la rielaborazione *Fenella, ossia La muta di Portici*, parole di Gaetano Rossi per la musica di Stefano Pavesi, rappresentata alla Fenice di Venezia nel febbraio 1831.¹ Se

¹ La prima dell’opera di Auber, tradotta da Bassi, ha luogo al Teatro Grande di Trieste il 3 marzo 1832; la parte muta di Fenella è affidata alla ballerina Luigia Puntirolli (o Pontiroli). Apprezzata da pubblico e critica, *La muette* viene allestita in una ventina di città della penisola per un arco cronologico di

il mutismo operistico appare poco incisivo, o comunque non se ne coglie l'aspetto innovativo, la vicenda colpisce profondamente l'immaginario al punto da essere trasposta in film muto, *The Dumb Girl of Portici* (1916), diretto da Phillips Smalley e Lois Weber, con protagonista la celebre ballerina Anna Pavlova che realizza compiutamente le premesse poste dal lavoro di Scribe: il corpo dell'artista diventa luogo di una plurisemanticità che supera la piattezza della comunicazione orale.

La storia di Fenella è quella di una doppia emarginazione: povera e priva di voce, la protagonista affida il proprio riscatto a codici visivi, gestuali, cinetici. Alfonso ha lasciato la ragazza muta, figlia di un misero pescatore, per fidanzarsi con la nobile Elvira, per quanto la ricordi con rimpianto: "Io ti adorava, o mia Fenella; [...] Non lo potendo il labbro, / Gli occhi tuoi rispondeano a' desir' miei." (Scribe, Delavigne 1848, 11). Quando la giovane, ingiustamente imprigionata, fugge e incontra proprio Elvira, le racconta le proprie sventure esercitando al massimo grado eccezionali doti mimiche, al punto che la nobile la ammira incondizionatamente: "Qual forza / han que' modi parlanti, e qual incanto!" (Scribe, Delavigne 1848, 14). Utilizzando solo gesti e sguardi, Fenella rivela a Elvira le colpe di Alfonso, ma sceglie comunque di perdonare i futuri sposi, non denunciandoli ai rivoluzionari; infine, alla morte del fratello, si getta in mare. Tutto l'animo della protagonista, fra dolore, altruismo e coraggio, è veicolato attraverso modalità comunicative che trascendono il linguaggio, tanto più pregnanti sul piano espressivo in quanto attivano una pluralità di sensi negli spettatori e si trasfondono in sentimento puro, in assoluta commozione. La mimica di Fenella, restituita nel libretto da lunghe e particolareggiate didascalie che l'interprete traduce in azione scenica, finisce così per sopravanzare la parola, assumendo una funzione ermeneutica che il codice linguistico, vincolato a una primaria esigenza di referenzialità, non sarebbe in grado di assolvere. Come si è già accennato, al cinema il personaggio è immortalato da una fra le più famose danzatrici dell'epoca, Anna Pavlova, che nella scena finale sembra elevarsi al cielo riscattando la propria sofferenza e marginalità (Smalley, Weber 1916, 01:46:17–01:48:44) Il fisico 'parlante' della ballerina riesce quindi ad articolare non solo il discorso di

trent'anni, dal 1832 al 1862, per quanto non ne sia valorizzato il potenziale sovversivo, né a livello di allestimento che di percezione, fra pubblico e critici, sino a una versione presentata in pieno '48 al Teatro Carcano di Milano – di questa edizione utilizziamo il libretto nel presente articolo –, che interpreta la rivolta spagnola come modello di lotta patriottica. Allo stesso modo viene praticamente ignorata dai recensori la straordinaria novità di una protagonista muta che agisce in pantomima; *La Muette* è intesa più come grande spettacolo melodrammatico che quale laboratorio di innovazioni drammaturgiche (cfr. Tedesco 2020, 15-35, in part. 26-28). La riscrittura italiana di Rossi e Pavesi rimane in cartellone alla Fenice di Venezia dal 5 febbraio a metà marzo 1831, ma è soggetta a valutazioni tiepide o negative, talvolta indirizzate proprio al personaggio della protagonista che, afferma Tommaso Locatelli sulla *Gazzetta privilegiata di Venezia*, Rossi copiò da Auber, "e non si sa perché quegli non potesse concederle anche la voce se dava a questa povera sua creatura la vita. Tale disgrazia è per noi tanto più grave che qui, a Venezia, ell'è benissimo intesa sulla scena dal fratello, dall'amante, dalla rivale, ma il pubblico non ne capisce niente, ed altro non vede che un alzare, e un'allargare di braccia ch'esprimono ogni sentimento, ogni pensiero, ma nessuno di quegli atti caratteristici, e tanto significativi, con cui la natura adempie nei muti il difetto della parola" (Locatelli 1831) La parte mimata era sostenuta dalla giovanissima Emma Levis, "che non essendo ancor giunta al quindicesimo anno senza essere punto da alcuno istrutta, si accinse a sostenere *gratuitamente* la parte della Muta, e vi riesci assai bene" (*L'Eco* 1831).

superficie, ma anche le stratificazioni di senso più profonde e autentiche della vicenda.

Possiamo quindi individuare una progressione, rispetto a precedenti forme letterarie di ‘crisi della parola’: l’uso di codici non linguistici può interamente sostituire il linguaggio, qualificarsi come più ‘vero’ rispetto all’oralità, grazie a una maggiore attenzione per il livello emozionale dell’interazione, per un sentire che costituisce la piena identità dell’individuo.

Fenella però non ha scelta: il suo mutismo è costituzionale e perenne, la sua mancanza di eloquio non dipende da una presunta difficoltà – o impossibilità – di definire l’oggetto del discorso. Entriamo pertanto nel campo spinoso della disabilità, anche se nel personaggio della ragazza di Portici tale aspetto è solo accennato; Fenella, come si è detto, comunica meglio e più degli altri, né risente dello stigma (Goffman 1963) normalmente attribuito alle persone con menomazione. D’altra parte, dall’Ottocento si introduce una concezione differente della persona disabile, non più ‘mostro’, essere colpito da un castigo divino, ma individuo da aiutare, possibilmente da reintegrare nel tessuto sociale; infine, da fare oggetto di narrazione (Schianchi 2018, pos. 2094-7; 2258-2271). Si passa però in tal modo dal tipo tendenzialmente maschile dell’afasico, soggetto all’esperienza privilegiata di un contatto con l’alterità divina come occasione per potenziare i normali strumenti linguistici, al tipo della muta, che conquista in età contemporanea il vasto pubblico: la donna priva di voce, anche se comunica comunque con efficacia attraverso gesti, prossemica, mimica, risulta carente, fragile, perseguitata. Da un modello positivo approdiamo a un modello negativo, con una possibile caratterizzazione di genere.¹

3. Crisi della parola al femminile

La muta finisce dunque per sovrapporsi alla figura della donna silenziata dal potere patriarcale, secondo una logica di violenza simbolica, ‘dolce’, perché interiorizzata dalle stesse vittime, descritta da Pierre Bourdieu in *Il dominio maschile*.² In questo caso la crisi della parola ha il senso di una precisa denuncia nei

¹ Il quadro non è tuttavia soltanto femminile. In ambito italiano ottocentesco, un caso esemplare è il romanzo storico di Enrico Costa, *Il muto di Gallura* (1885), che pone al centro un personaggio maschile sordo e muto dalla nascita, Sebastiano (Bastiano) Tansu. Cresciuto in un ambiente pastorale rigidamente regolato da parole d’onore, giuramenti e formule di sfida, Bastiano ne viene escluso proprio perché privo di voce: non può partecipare pienamente ai codici verbali della faida, né prendere la parola per difendersi o dichiarare i propri sentimenti. L’ingresso del personaggio nella storia sanguinosa delle vendette avviene così quasi senza mediazione linguistica, per sola via gestuale e violenta: incapace di dichiarare a parole l’offesa che subisce, Bastiano la iscrive nel corpo e nell’azione, diventando uno dei banditi più temuti della Gallura. Il nucleo più tragico del personaggio si concentra nel suo amore impossibile per Gavina, promessa a un uomo normodotato: al di là della latitanza e della povertà, è la mancanza di parola che rende strutturalmente precaria la sua posizione, impedendogli di negoziare il proprio ruolo e di esprimere a parole il proprio desiderio. Rispetto a Fenella, che si esprime meglio degli altri con strumenti non verbali, il Muto di Gallura rappresenta il rovescio maschile: non la muta che commuove bensì l’uomo muto armato, in cui l’eccesso di azione supplisce al deficit di parola senza colmarlo, e il silenzio finisce per espellerlo dallo spazio simbolico della comunità.

² “La violenza simbolica si istituisce tramite l’adesione che il dominato non può non accordare al dominante (quindi al dominio) quando, per pensarlo e per pensarsi o, meglio, per pensare il suo rapporto con il dominante, dispone soltanto di strumenti di conoscenza che ha in comune con lui e che, essendo

confronti di una società marginalizzante, che nega spazi di azione e discorso ai personaggi femminili; l'afasia indica il persistere di relazioni asimmetriche uomo/donna, e di una volontà di sopraffazione che conduce all'annichilimento identitario delle figure muliebri. Fra i numerosissimi esempi di donne a cui viene negato l'uso del linguaggio, sulla scia di Fenella, viene proposto un personaggio affetto da mutismo fisico, poiché nel corpo carente e deprivato si iscrive con maggiore evidenza e tragicità il senso di un'emarginazione ingiusta. Si tratta di Ciancianedda, protagonista dell'omonimo racconto di Maria Messina.

La critica letteraria si è prioritariamente concentrata, nell'esegesi del corpus messiniano, sulla rappresentazione di una condizione negativa della donna, soffocata da un tessuto familiare e sociale oppressivo, a partire dalla riscoperta dell'autrice siciliana a opera di Leonardo Sciascia.¹ In questa prospettiva, la novella *Ciancianedda* (1918), che ha per protagonista una giovane resa sorda e muta da una malattia, viene sovente assunta come allegoria dell'inferiorità femminile, emblema quindi di un'identità negata e imprigionata (Barbarulli, Brandi 1996; Magistro 2007, 161-192). La lettura simbolica deve però essere integrata dal dato concreto della disabilità fisica, che da un lato rende ancora più grave la posizione della protagonista, soffocata da un marito indifferente e dalla menomazione, ma che dall'altro permette di rilevare le strategie per far fronte a una condizione svantaggiata, tramite l'uso di altri codici espressivi e modalità comunicative. Già il nomignolo *Ciancianedda*, che tradotto dal siciliano significa 'campanellino', connota una loquacità e sonorità del personaggio che resta possibile, in forme diverse, anche dopo il silenziamento dovuto alla patologia. *Ciancianedda*, infatti, conduce con il fidanzato Graziano una relazione intensa, fra gesti, sguardi e silenzi, almeno fino a quando rimane nell'ambiente della famiglia di origine. Il padre dice dei due ragazzi: “[s]i intendono come se parlassero” (Messina 1988, 190). Anche se la ragazza rimpiange la voce e l'udito perduti – “Si era trovata fasciata di silenzio. Un silenzio di piombo che le pesava tutto sul cuore e sulle orecchie” (Messina 1988, 190-191) –, vivendo dunque la sua condizione come 'fardello' da portare,² compensa perfettamente la sua carenza con altre forme di interazione; un meccanismo che si è visto operante in altre configurazioni di 'crisi della parola'. Si tratta comunque di un equilibrio fragile: nel momento in cui, a seguito del matrimonio, la ragazza si trasferisce in un nuovo quartiere, subisce il peso dello stigma sociale e viene disprezzata dalle altre donne perché 'imperfetta', nonché sostituita nel cuore del marito dall'affascinante Silvestra, che lo seduce con il proprio canto. La gestualità di *Ciancianedda*, prima espressiva e produttiva, diventa incomprensibile e goffa, l'interazione con il marito impossibile. La protagonista scopre in tal modo l'insufficienza delle strategie compensative: il linguaggio dei gesti e del corpo fallisce, risultando insufficiente per significare un complesso mondo di emozioni. Il modello Fenella, potremmo dire, si svuota dall'interno, di fronte a una

semplicemente la forma incorporata del rapporto di dominio, fanno apparire questo rapporto come naturale” (Bourdieu 2014, 45).

¹ Si vedano Sciascia 1981, 57-63 e, per la critica successiva, almeno Muscariello 1994, 329-346; Kroha 2000, 63-75; Sapegno 2012, 46-67.

² Nella prospettiva dell'antropologo Charles Gardou (2006, 35), la sua disabilità si configura inizialmente come “additif”, ovvero additiva (35).

realtà che non accetta la differenza. La condizione di disabilità diviene sottrattiva (Gardou 2006, 35-36), poiché implica la perdita di una facoltà essenziale e il fallimento della comunicazione: “niente incatenata due creature come la potenza della parola”, afferma la voce narrante, dando voce ai pensieri di Ciancianedda (Messina 1988, 195).

Respinta, ignorata, giudicata, la ragazza finisce per interiorizzare il discredito sociale, arrivando a progettare il delitto della rivale, spinta non da gelosia o vendetta ma da una sofferenza inarticolata, per quanto radicata nella sua condizione. Ma nemmeno tale atto estremo si compie: Ciancianedda resta inchiodata all’inermità, incapace di agire come di parlare. Infine, la disabilità, e la mancanza di parola che ne deriva, vengono rappresentate nel versante più negativo, come maledizione e abiezione (Gardou 2006: 37); il mutismo, tratto fisico con cui la giovane aveva imparato a convivere, si trasforma in strumento di esclusione totale, fino alla dissoluzione identitaria.

Il racconto esprime comunque anche un aspetto positivo dell’afasia, come occasione per l’esplicitarsi di altre forme percettive e di scambio con l’altro: il lettore vede infatti il mondo con i sensi di Ciancianedda, poiché il racconto è condotto dal suo punto di vista; non avverte suoni, ma soprattutto dati visivi, odori, sensazioni corporee. Se nella casa della famiglia di origine si apprezzano “i rami lustrati che rosseggiavano sulla parete affumicata”, nella nuova abitazione risaltano gli abiti “di seta lucente”, la “fila di tazzine color di rosa”, e in esterni le “nuvole brune sfrangiate di rosso” (Messina 1988, 189, 192, 199); sul piano tattile risaltano i baci di Graziano, e come dato olfattivo l’odore di tela nuova del corredo, che riempie tutta la casa paterna.

Ma siamo ormai nel ’900, e la distanza fra l’io e il mondo, o fra l’io e gli altri, è diventata incolmabile: i codici non linguistici rimangono interni al soggetto, non costituiscono più efficaci strumenti di comunicazione, come avveniva per la muta di Portici.¹ Ne risulta una rappresentazione cruda e autentica della differenza e della discriminazione in una società chiusa e patriarcale, in cui la crisi della parola diventa crisi della donna che non può servirsene.

Diverso il caso di Marianna Ucria, protagonista di un noto romanzo di Dacia Maraini (1990), diventata muta in seguito a un abuso sessuale subito dallo zio, che poi sarà indotta a sposare per interessi familiari. La ragazza sviluppa però una propria cultura, e impara a comunicare attraverso la scrittura, acquisendo capacità quasi telepatiche nei confronti degli altri. Marianna compensa perfettamente con altri sensi e strategie discorsive le percezioni mancanti: “Sin da bambina la protagonista trasforma la sensazione olfattiva nel suo schema interpretativo del reale, legge i pensieri di chi le è vicino, si serve della fantasia per immaginare i suoni che non può udire” (Lorenzetti 2022, 164-167). Qui il modello Fenella si coniuga con l’idea di un potenziamento semantico della parola – per quanto trasmessa in forma scritta – e dell’apporto di altri schemi sensoriali per supportare un’oralità mancante, che già Pagano, ricordiamo, vedeva operante nei testi della scuola poetica siciliana.

¹ Emanuela Porciani, alla voce *Mutismo* del *Dizionario dei temi letterari*, sostiene che dopo l’Ottocento si ripresenta anche “in chiave metaforica l’idea della negazione bloccante della lingua serrata e il mutismo diviene allegoria dell’incomunicabilità umana” (Porciani 2007, 1582).

4. Implicazioni dell'afasia maschile.

Il caso di Marianna Ucrìa presenta qualche affinità con il mutismo di parte maschile di età contemporanea, le cui prime manifestazioni datano a fine Ottocento: quando è l'uomo a essere privato fisicamente dell'eloquio, una scrittura che contenga in sé altri codici espressivi può diventare strumento di compensazione e ricostruzione identitaria, con cui trasmettere la propria esperienza. In questa chiave si può leggere, tornando a Gardou (2006, 37), il “modèle bénéfique”, che conferisce allo svantaggio una significazione positiva, come occasione di conoscenza e arricchimento del sé. Un esempio illuminante può essere fornito dal protagonista de *Il trapezio* (1874-75) di Arrigo Boito: l'equilibrista cinese Yao, ormai anziano professore, non parla più perché ossessionato dall'immagine del trapezio, e comunica allora solo tramite la scrittura con un suo allievo. Il racconto è incompiuto, quindi le varie ipotesi interpretative sul mutismo di Yao presentano una componente aleatoria;¹ ai fini del nostro discorso, è comunque rilevante solo l'esaltazione della superiorità della scrittura orientale – potenziata da una componente visiva e da un rigore geometrico che armonizza la realtà caotica – sulle modalità trasmissive di tipo orale:

[...] s'anco mi sia tolto il conversar delle labbra, mi sembra, scrivendo ciò che tu leggi, di non esser mutolo, giacché mi valgo d'una manifestazione dell'animo assai più lenta ma molto meno infedele che non sia la parola parlata. Afferrando la penna mi pare di stringere la mia lingua nel mio pugno e di assoggettarla meglio alla volontà e al pensiero. [...] Se la linea dunque è superiore alla parola, il carattere figurativo della nostra gloriosa patria cinese è più atto d'ogni altro a rappresentare l'idea. [...] Felice me dunque che obbligato per esprimermi a mover la penna anzi che le labbra, sono così miglior interprete del vero (Boito 1920, 57-58).

Un affine ribaltamento della carenza di parola in possibilità/ricchezza si ritrova nel romanzo pirandelliano *Serafino Gubbio operatore* (1915-1925). Ammutolito dopo aver filmato il delitto compiuto dalla tigre, il protagonista afferma la positività della sua condizione: “Io mi salvo, io solo, nel mio silenzio, col mio silenzio, che m'ha reso così – come il tempo vuole – perfetto” (Pirandello 1925, 267). In seguito, Serafino rinuncia interamente all'oralità e affida il racconto a “[u]na penna e un pezzo di carta. Non mi resta più altro mezzo per comunicare con gli uomini” (Pirandello 1925, 261).

Anche se privo del misticismo di Yao, Serafino assegna alla scrittura un'analogia funzione di ordinamento del caos del reale. Il personaggio vive in effetti due forme di mutismo: selettivo, durante l'attività di cameraman, quando è solo una “mano che gira la manovella” (Pirandello 1925, 47); traumatico, dopo l'omicidio filmato. Il primo tipo di afasia assume un significato sociopolitico, come emarginazione del lavoratore ridotto a braccio meccanico, simile in ciò alla sorte amara degli operai zittiti di fronte al datore di lavoro che ne impedisce le rivendicazioni in *Les Muets* (1957) di Camus; si potrebbe fare un parallelo, a livello

¹ Secondo Crotti e Ricorda (1992, 26), la narrazione, magnificando la grafia cinese, si configura come occasione per focalizzare modalità di pensiero esotiche; per Comoy Fusaro (2007, 348) il mutismo del protagonista è invece, semplicemente, un sintomo isterico.

comunque sociale e non politico, con le donne silenziate di cui si è discusso, la cui voce è soffocata dalla prepotenza patriarcale. In entrambi i casi la lingua bloccata è segno di fragilità: la crisi della parola indica un potere ridotto o negato, poiché, come afferma Foucault (1972), il linguaggio costituisce una forma di controllo.

Il secondo mutismo di Serafino, traumatico, è stato invece interpretato variamente, come fuga da una realtà alienante (Borjan 2006, 165), allegoria dell'incomunicabilità (Millefiorini 2010, 24), o anche espiazione per la morte del rivale, di cui il protagonista si sente interiormente colpevole, quindi "contrappasso che punisce un parlare e un narrare (e un tacere) che costituiscono, al tempo stesso, l'alibi e l'arma del delitto" (Stasi 2012, 85).

Il tema del mutismo si estende anche al personaggio dell'uomo col violino, amico di Serafino, il cui silenzio è frutto di un analogo contrasto con gli effetti spersonalizzanti dei macchinari. Costretto a esibirsi in duetto con una pianola meccanica, l'artista deluso ritrova una forma di comunicazione vera solo suonando per la tigre, simbolo di una natura incontaminata. In questo contesto deprimente persino l'arte del cinema ammutolisce l'individuo, poiché priva gli attori della facoltà di parola, lasciando loro soltanto movimenti fisici eccessivi e burattineschi: "Avvertono confusamente, con un senso smanioso, indefinibile di vuoto, anzi di votamento, che il loro corpo è quasi sottratto, soppresso, privato della sua realtà, del suo respiro, della sua voce, del rumore ch'esso produce movendosi, per diventare soltanto un'immagine muta, che tremola per un momento su lo schermo e scompare in silenzio" (Pirandello 1925, 86).

La crisi della parola è quindi quella dell'individuo, che non riesce più a confrontarsi con una realtà tecnologica e spersonalizzante, della quale non si può più 'dire' nulla, e che a sua volta zittisce la persona, sottraendole la facoltà di esprimersi.

Un'ulteriore, significativa declinazione del tema è presente nel racconto di Camillo Boito *Il demonio muto*. L'espressione indica "la memoria o il desiderio di un peccato" (Boito 1877, 354), che inquina la mente sino ad assumere una configurazione mostruosa, come una zona d'ombra che si amplia a dismisura finendo per corrompere l'individuo. Il narratore, ormai anziano, è legato affettivamente alla sua chitarra, oggetto di piacere profano, che egli avverte però oscuramente come peccaminoso, anche per influsso dello sguardo potenzialmente accusatorio del Beato Angelico raffigurato in un ritratto. L'ineffabilità è in questo caso legata all'inconscio, a quel coacervo di impulsi che l'io razionale non riesce a interpretare positivamente, come il mutismo di Serafino che ne occulta le segrete e sottaciute responsabilità nel delitto. Il protagonista finisce per distruggere lo strumento bruciandolo nel camino, risolvendo quindi sbrigativamente il conflitto fra desiderio e norma morale. La novella boitiana interiorizza radicalmente lo scacco espressivo: il non-detto si condensa in un nucleo psichico oscuro e non trascrivibile, rispecchiando, sia pure in minima parte e in forme radicalmente differenti, la sopraffazione amorosa dei poeti stilnovisti, perché in entrambi i casi si tratta di desiderio negato.

5. Lo scacco espressivo tra fantastico e fantascienza

La mancanza di parola è anche prerogativa del soprannaturale, la cui l'essenza imperscrutabile si situa al di sopra e al di là del linguaggio; se nelle prime forme

letterarie della tradizione italiana l'atto del tacere poteva costituire una via d'accesso al divino, o comunque a superiori forme di conoscenza, nell'ambito della letteratura fantastica avviene una sorta di rovesciamento: è l'entità oltreumana a essere in genere silenziosa, ed è proprio la mancanza di parola a renderla temibile, poiché non può essere controllata attraverso lo strumento linguistico – in rimando ancora a Foucault –, configurandosi dunque come espressione di un'alterità irriducibile al Logos. Oppure il mutismo spettrale costituisce una forma di protezione: si pensi al concetto di fantasma lacaniano (Lacan 1973, 60-61), nel senso di struttura mentale che consente di navigare il conflitto tra desiderio individuale e imposizioni dell'Altro; garantendo al soggetto una via di fuga simbolica dalla realtà più destabilizzante, il silenzio oltremondano permette di distanziarsi dal reale, e dal desiderio che da esso si origina, preservando il protagonista dell'incontro fantasmatico dall'impatto diretto con ciò che potrebbe risultare traumatico o inaccettabile. Infine, l'incontro con uno spettro muto ma sonoro, visivo o cinesico, dà la possibilità, a chi compie questa inconsueta esperienza, di sperimentare diverse possibilità comunicative; come in altri casi di scacco della parola si accede per tale via a verità altrimenti precluse. L'afasia del fantasma è pertanto indizio di un oltremondo irrimediabilmente 'altro', virtualmente inaccessibile, o inconoscibile tramite i normali strumenti della logica, ma al tempo stesso è segno di un contatto differente con la realtà, filtrato perché cautelativo, o di una percezione del mondo più autentica e coinvolgente, acquisita tramite il concorso di vari sensi. Avremo allora spettri canori/auditivi, come ne *La canzone di Weber* (1877) di Luigi Gualdo, in cui la ripresa musicale del motivo suonato da Ida - innamorata del maestro di piano, Paolo, ma costretta a un matrimonio di convenienza che la conduce alla morte – è affidata al fantasma della giovane. Il pianoforte si anima e la musica soprannaturale che ne scaturisce assume una valenza rivelatrice e accusatoria, inchiodando il padre aristocratico alla colpa gravissima di aver sacrificato Ida all'interesse dinastico; al tempo stesso la mediazione sonora introduce una distanza che attenua, per i personaggi e il lettore, l'orrore della sopraffazione e dell'egoismo nobiliare.

È invece uno spettro cinesico e interamente muto quello di *La confessione postuma* (1897) di Remigio Zena che, sotto le spoglie del fratello, appare a un prete e lo conduce a dare l'estrema unzione a una ragazza già morta, salvandone l'anima.

Merita una trattazione più estesa il racconto di Beatrice Speraz, *Intuizioni oscure* (1889),¹ poiché esemplifica perfettamente il sistema espressivo e le valenze inerenti alla muta presenza spettrale, che sovrasta l'uomo inibendo gli strumenti comunicativi tradizionali e attivando canali inusuali per trasmettere conoscenze, sensazioni ed emozioni. Nella narrazione di Speraz l'afasia del fantasma si riverbera in più figure, acquisendo un carattere decisamente perturbante poiché alla mancanza di voce si unisce l'angoscia del doppio:² quattro donne velate, arcigne e interamente

¹ Beatrice Speraz, nata Vincenza Pleti Rosic Pare-Spèran (1840-1923), traduttrice e giornalista, è nota soprattutto come scrittrice attenta alle problematiche sociali (fra i suoi romanzi, scritti sotto lo pseudonimo di Bruno Sperani, si ricordano *Nell'ingranaggio* del 1885 e *La fabbrica* del 1894), come anche all'emancipazione della donna. Cfr. almeno Zambon 2016, 399-405; Croci 2013, 59-76.

² Si veda Freud 1993: il carattere *unheimlich* è ritrovato in "perpetuo ritorno dell'uguale" (42), e ripetizione di avvenimenti consimili (47).

silenziose inquietano il compositore Amilcare Ponchielli nel corso di due visite che egli compie a distanza di un anno, nel paese di Albino e a Bergamo, come maestro di cappella.¹ La prima apparizione avviene nello studio di un fabbricere, cioè un amministratore di beni ecclesiastici: “Le quattro donne sedevano su quattro sedie addossate al muro; mute, immobili, vestite di nero, il capo coperto da fitti veli neri che celavano in parte il viso e scendevano in ricche pieghe lungo la persona” (Speraz 2023, 85). Per tutto il tempo in cui Ponchielli parla con il funzionario

le quattro donne non si mossero, non alzarono gli occhi, non pronunciarono sillaba; né mai il fabbricere si occupò di loro, né le guardò. Parevano quattro cariatidi: così indifferenti, così morte al mondo, che non valesse la pena di prenderle in considerazione. Chi erano? Che cosa aspettavano? Mistero; buio profondo, come i loro abiti, come i loro veli, come i loro visi. Il maestro non osò interrogare, convinto che nessuno gli avrebbe risposto. (Speraz 2023, 86).

Nella visita successiva il silenzio spettrale si estende a Bergamo alta: “Le rare persone che incontrava gli parevano ombre vagolanti piene di mistero: ombre di creature scampate miracolosamente alla fiera pestilenza che doveva aver distrutto quel popolo, deserte quelle case.” (87). La stanza da letto, funerea perché illuminata da quattro candele di cera, “alte, da catafalco” (88), è teatro della seconda apparizione: “Le quattro donne di Albino erano entrate nella camera coi lunghi abiti neri, i veli fitti sui visi arcigni. Egli le vedeva distintamente, sedute ai quattro angoli del letto enorme. Lo guardavano fisso traverso ai complicati ricami dei loro veli, mute, immobili, sinistre” (89). Il terrore impedisce al maestro di interrogare le donne; queste improvvisamente si ingigantiscono, con gli ampi veli che assumono l’aspetto di ali nere, e trascinano il protagonista verso l’alto, facendolo poi precipitare “in un baratro senza fondo” (Speraz 2023, 90). Nel racconto è proprio il terrorizzante mutismo dei fantasmi a costituire una forma alternativa e supremamente efficace di comunicazione, poiché trasmette all’uomo una verità che non può essere espressa in parole, prefigurandogli la sua morte e prospettandogli i regni dell’oltretomba,² incrociandosi altresì con l’incertezza gnoseologica derivata dall’affioramento del soprannaturale nel quotidiano (Lugnani 1983, 72).

Infine, abbiamo spettri laconici e visuali, come in *Il dolore notturno* (1965) di Dino Buzzati, dove l’apparizione è personificazione visiva della sofferenza, tanto più temibile perché si esprime quasi esclusivamente attraverso immagini inquietanti:

alla viva luce si accorse che l’uomo stava aprendo, tenendola appoggiata alle ginocchia, una specie di cartella che nessuno dei due fratelli aveva fino allora notata.

¹ Il numero quattro presenta una particolare densità simbolica, attestata tanto in ambito religioso (Cioli 2013, 134- 141) che esoterico (Fitger 2020, 73-115). Tale quaternità investe l’apparizione delle donne velate di un surplus di senso, marcandone l’alterità e configurandone l’epifania come eccedenza non padroneggiabile dall’umano.

² Seguendo la divisione in cinque funzioni delle apparizioni spettrali prospettata da Tiina Käkälä-Puumala (2014, 83-101) le quattro donne velate incarnano la terza valenza, “ghosts as an image of undistorted communication” (91) portatrici di significati autentici e incontrovertibili, provenienti da un piano di realtà oltremondano.

Con una delle sue lunghe mani, lo sconosciuto trasse fuori dalla cartella un disegno colorato, deponendolo adagio sulle coperte del letto, in modo che il ragazzo lo potesse osservare.

Il ragazzo vi gettò un'occhiata e cercò di voltare gli occhi da un'altra parte, con un lieve lamento. Ma era più forte di lui: dopo qualche secondo, attratto irresistibilmente, ricominciò a fissare il foglio.

Era un disegno incomprendibile, eppure di perfido fascino. Linee, curve, macchie di colore, schegge di assurde immagini con cui prevalevano figurazioni di occhi, si intrecciavano in ridda, e, a osservarli lungamente, si vedevano ruotare gli uni entro gli altri, di un moto che pareva eterno (Buzzati 2006,179).

Non solo spettri, ma anche creature artificiali, scaturite dalle utopie/distopie del fantastico scientifico, si configurano come entità mute che si sottraggono al discorso razionale. È il caso di *Creazione* (1901) di Luigi Capuana: Enrico Strizzi plasma in laboratorio una donna ideale, Eva, incarnazione di un'idea astratta di femminilità che nell'essere concreto somma in sé i pregi e i difetti di tutte le donne, ma in particolare questi ultimi fino a risultare insopportabile, al punto che l'inventore ne decide la cessazione. Di questa creatura non sentiamo mai la voce: Eva vive e muore senza che il testo le conceda una sola battuta diretta; è oggetto di racconto, di contemplazione e desiderio, ma mai soggetto di enunciazione. Il sogno maschile di una donna perfetta coincide così con una figura radicalmente azzittita, creata e annientata senza possibilità di replica: il racconto radicalizza la tipologia della donna silenziata dal dominio maschile, tanto più inquietante in quanto la sua esclusione dal linguaggio – e dall'esistenza – è costruita come esito naturale di un esperimento di perfezione.

Conclusioni

La crisi della parola, che si associa abitualmente all'incomunicabilità fra individui o alla difficoltà di comprendere e interpretare un mondo ormai così plurimo e fluido da sfuggire a qualunque definizione univoca, riveste in effetti altri e molteplici significati. Indica, in primo luogo, una condizione privilegiata di contatto con il divino o con un'esperienza totalizzante qual è l'amore; ma segnala anche la possibilità di accedere a nuove e più complesse forme di comunicazione, accezione già presente dallo Stilnovo e poi nuovamente rintracciabile in diverse opere della contemporaneità. In questo caso, lo scacco comunicativo, figurato narrativamente nel personaggio laconico/afasico/muto, non si configura come semplice carenza, bensì quale occasione per indagare la produttività di altri codici, per aggredire con tutti i sensi e leggere in modo più compiuto una realtà sempre più complessa.

Sul versante opposto, non possedere il linguaggio rende fragili e vulnerabili, esposti alla violenza dell'altro e a un'umiliante sottomissione, sino all'annichilimento identitario: si annoverano in tale categoria, come si è visto, il tipo della donna – e dell'uomo – silenziati. In questa prospettiva torna attuale la lezione foucaultiana: il controllo dei discorsi e la distribuzione diseguale del diritto di parola sono dispositivi centrali del potere; il silenzio imposto funziona come una vera e propria forma di

detenzione simbolica, una ‘prigione’ che confina i soggetti ai margini dello spazio sociale, sottraendo loro la possibilità di iscriversi nello spazio pubblico del Logos.¹

Chi non parla può, infine, godere di una condizione di superiorità, talora di vera e propria soprannaturalità, proprio perché non è pienamente decifrabile, trascritto, interpretato: la stessa parola di Dio è sacra e rara, e l’apparizione spettrale è spesso angosciosa perché non si esprime, non consente di interagire, sovrasta con la propria enigmaticità. L’afasia non esprime dunque soltanto il contatto con un’alterità oscuramente superiore, ma anche lo statuto dominante di tale essenza: è nel silenzio che l’eccedenza rispetto al dicibile si manifesta, in forme particolarmente perturbanti quando assume la figura di un’alterità interna all’io, dell’inconscio muto che abita il soggetto pur rimanendo in ultima analisi inconoscibile. Alla letteratura è affidato il compito di narrativizzare una crisi della parola che rispecchia la precarietà dell’individuo, aggredito dal potere e dalla violenza, sovrastato da forze inconoscibili, esterne e interne – fra pulsioni e sentimento amoroso –, mai comunque definitivamente ‘azzittito’: se è vero che di “Ciò di cui non si può parlare, bisogna tacere”,² si esprimerà allora il corpo, in una plurivocità sensoriale che è inesausta volontà di comprendere, interpretare e interagire con l’Altro.

Bibliografia

- Alighieri, Dante. 2000. *Tanto gentile e tanto onesta pare*, in *Vita Nova*. Einaudi. E-book [ed. di riferimento a cura di M. Barbi. 1932. Firenze: Bemporad].
- Alighieri, Dante. 1995. *Convivio*. A cura di Franca Brambilla Ageno. Firenze: Le Lettere.
- Barbarulli, Clotilde, Brandi, Luciana. 1996. *I colori del silenzio. Strategie narrative e linguistiche in Maria Messina*. Ferrara: Tufani.
- Bardazzi, Giovanni. 2010. *Squadrare l’informe. Lettura di «Non chiederci la parola che squadri da ogni lato» (Montale, «Ossi di seppia»)*, in *Letteratura e filologia tra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*. A cura di Maria Antonietta Terzoli, Alberto Asor Rosa e Giorgio Inglese, III. *Dall’Ottocento al Novecento: letteratura e linguistica*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, p. 197-229.
- Boito, Arrigo. 1920. *Il trapezio*, in *Novelle e riviste drammatiche*. A cura di Gioachino Brognoligo. Napoli: Ricciardi, p. 57-119.
- Boito, Camillo. 1877. *Il demonio muto. Storiella vana*, in “Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti”. Seconda serie, vol. IV, febbraio 1877, p. 341-360.
- Borjan, Etami. 2006. *Il cinema secondo Pirandello*, in “Romanica Olomucensia”, *Dalla letteratura al film (e ritorno)*, XVI, p. 161-169.
- Bourdieu, Pierre. 2014. *Il dominio maschile*. Milano: Feltrinelli.
- Buzzati, Dino. 2006. *Il Dolore notturno*, in *I sette messaggeri*. Milano: Mondadori [1a ed. 1942].
- Capuana, Luigi. 1901. *Creazione*, in *Il Decameroncino*. Catania: Giannotta, p. 63-77.
- Cioli, Gianni. 2013. *Immagini del tetramorfo: simbologia e iconografia degli evangelisti*, in “Giornale di bordo, di storia, letteratura ed arte” 33/34, 2/3, p. 134-141.
- Colombo, Manuela. 1987. *Dai mistici a Dante. Il linguaggio dell’ineffabilità*. Firenze: La Nuova Italia.
- Comoy Fusaro, Edwige. 2007. *La nevrosi tra medicina e letteratura. Approccio epistemologico alle malattie nervose nella letteratura italiana (1865-1922)*. Firenze: Polistampa.

¹ In *La muette de Portici*, allestimento di Emma Dante per l’Opéra-Comique di Parigi (5-15 aprile 2012) la protagonista, stratonata e abusata dagli uomini, finisce per ribellarsi: la carenza di parola la espone alla fragilità, ma al tempo stesso la rende disponibile alla rivolta, al superamento dei limiti imposti da una lingua bloccata.

² È l’ultima proposizione del *Tractatus logico-philosophicus* (proposizione 7) di Ludwig Wittgenstein (1964, 82).

- Costa, Enrico. 1885. *Il muto di Gallura. Racconto storico sardo*. Milano: Brigola.
- Croci, Paolo. 2013. «La fabbrica». *L'universo "troppo umano" di Bruno Sperani*, in "Otto/Novecento", xxxvii, 3, 2013, p. 59-76.
- Crotti, Ilaria, Ricorda, Ricciarda. 1992. *Scapigliatura e dintorni*. Padova: Piccin.
- Fitger, Malin. 2020. *The Tetractys and the Hebdomad: Blavatsky's Sacred Geometry*, in "Correspondences: Journal for the Study of Esotericism" 8 (1), p. 73-115.
- Foucault, Michel. 1972. *L'ordine del discorso. I meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola*. Torino: Einaudi.
- Freud, Sigmund. 1993. *Il perturbante*. A cura di Cesare L. Musatti. Roma- Napoli: Theoria.
- Gagliardi, Mauro. 2011. *La luce nell'Empireo dantesco*, in "Alpha Omega", XIV, 1, p. 87-104.
- Gardou, Charles. 2006. *Handicap, corps blessé et cultures*, in "Recherches en psychanalyse", 2, VI, p. 29-40.
- Goffman, Erving. 1963. *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. New York: Simon & Schuster.
- Gualdo, Luigi. 1877. *La canzone di Weber*, in *La gran rivale*. Milano: Treves, p. 151-94.
- Käkelä-Puumala, Tiina. 2014. *Postmodern Ghosts and the Politics of Invisible life*, in *Death in Literature*. Eds. Outi Hakola & Sari Kivistö. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 83-101.
- Kroha, Lucienne, Haedrich, Alexandra. 2000. *Modernity and gender-role conflict in Maria Messina*, in *With a Pen in her Hand. Women and Writing in Italy in the Nineteenth Century and Beyond*. Eds Verina R. Jones, Anna Laura Lepschy. Leeds: The Society for Italian Studies, p. 63-75.
- J. Lacan, Jacques. 1973. *Le Séminaire, Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil.
- L'Eco: giornale di scienze, lettere, arti, mode e teatri*, 1831. XIX, 14 febbraio.
- Ledda, Giuseppe. 2016. *Cino da Pistoia e il rifiuto dell'ineffabilità*, in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*. A cura di Rossend Arqués Corominas e Silvia Tranfaglia. Firenze: Cesati, p. 45-60.
- Ledda, Giuseppe. 2017. *La «fabbrica del rettorico» e l'ineffabilità nel «Convivio»*, in *Dante e la retorica*. A cura di Luca Marozzi. Ravenna: Longo, p. 71-88.
- Ledda, Giuseppe. 2018. *L'ineffabilità nella «Vita nova»: retorica, mistica, narrativa*, in *L'opere seguite. Atti degli incontri sulle Opere di Dante. I. Vita nova-Fiore-Epistola XIII*. A cura di Manuele Gragnolati, Luca Carlo Rossi, Paola Allegretti, Natascia Tonelli, Alberto Casadei. Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo, p. 87-114.
- Lentini, Giacomo da. 2000. *Poesie*. Einaudi. E-book. [ed. di riferimento a cura di Roberto Antonelli. 1979. Roma: Bulzoni].
- Locatelli, Tommaso. 1831. *Gran Teatro la Fenice. La Fenella, musica del sig. maestro Pavesi, parole del sig. G. Rossi*, in "Gazzetta privilegiata di Venezia", lii, 10 febbraio.
- Lorenzetti, Sara. 2022. *Chiocciola e non gallina: la rappresentazione della disabilità ne La lunga vita di Marianna Ucria di Dacia Maraini*, in *Oltre il limite. Letteratura e disabilità*. A cura di Daniela De Liso, Valeria Merola, Federica Millefiorini, Fabio Pierangeli. Napoli: Loffredo, p. 159-172.
- Lorenzini, Niva. 2003. *Nuove configurazioni del paesaggio testuale*, in *La poesia italiana del Novecento: modi e tecniche*. A cura di Marco A. Bazzocchi. Bologna: Pendragon, p. 213-229.
- Lugnani, Lucio. 1983. *Per una delimitazione del 'genere'*, in *La narrazione fantastica*. A cura di Remo Ceserani, Gianluigi Goggi & Lucio Lugnani. Pisa: Nistri- Lischi, p. 37-73.
- Magistro, Elise. 2007. *Afterword*, in Maria Messina, *Behind Closed Doors: Her Father's House and Other Stories of Sicily*. Translated and with an Introduction and Afterword by Elise Magistro. New York: The Feminist Press at Cuny, p. 161-192.
- Maraini, Dacia. 1990. *La lunga vita di Marianna Ucria*. Milano: Rizzoli.
- Messina, Maria. 1988. *Ciancianedda*, in *Piccoli gorgi*. Palermo: Sellerio, p. 188-200.
- Millefiorini, Federica. 2010. «E, quasi incredula, mi aprivo alla speranza». *Percorsi di letteratura della disabilità*. Milano: EDUCatt.
- Montale, Eugenio. 2003. *Ossi di seppia*. A cura di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely. Milano: Mondadori.
- Muscariello, Mariella. 1994. *Vicoli, gorgi e case: reclusione e/o identità nella narrativa di Maria Messina*. in "Chroniques Italiennes", Les femmes écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertes. A cura di Emmanuelle Genevois, 39, XXXX, p. 329-346.

- Ott, Christine. 2006. *Montale e la parola riflessa: dal disincanto linguistico degli Ossi attraverso le incarnazioni poetiche della Bufera alla lirica decostruttiva dei Diari*. Milano: Franco Angeli.
- Pagano, Angelo. 2007. *La scuola poetica siciliana*. Savaria: Szombathely.
- Pirandello, Luigi. 2015. *Uno, nessuno e centomila*. Roma: Bibliotheka Edizioni.
- Pirandello, Luigi. 1925. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Milano: Mondadori.
- Pirovano, Donato. 2016. «Chi è questa che vèn ?» Guinizzelli, Cavalcanti e la figura femminile, in *Les deux Guidi Guinizzelli et Cavalcanti: Mourir d'aimer et autres ruptures*. A cura di Marina Gagliano, Philippe Guérin, Raffaella Zanni. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, p. 95-106.
- Polenta, Stefano. 2008. *Dialogicità conflittuale e disidentità in Pirandello*, in *Monologhi interiori e disidentità*. A cura di Ilaria Riccioni, Andrzej Zuckowski. Roma: Aracne, p. 27- 46.
- Porciani, Elena. 2007. *Mutismo*, in *Dizionario dei temi letterari*. Vol. II. A cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano. Torino: Utet, p. 1581-1583.
- Rovani, Giuseppe. 1874. *Le tre arti considerate in alcuni illustri Italiani contemporanei*. Milano: Treves.
- Ruschioni, Ada. 2005. *Dante e la poetica della luce*. Novara: Interlinea.
- Sapegno, Maria Serena. 2012. *Sulla soglia: la narrativa di Maria Messina*, in “altrelettere”, marzo, p. 46-67.
- Schianchi, Matteo. 2018. *Storia della disabilita. Dal castigo degli dèi alla crisi del welfare*, Roma, Carocci [E book].
- Sciascia, Leonardo. 1981. *Nota*, in Maria Messina, *Casa paterna*, Palermo: Sellerio, p. 57-63.
- Scribe, Eugene, Delavigne, Germano. 1848. *La muta di Portici*, opera in cinque atti tradotta da Calisto Bassi. Milano: Ricordi.
- Serafini, Carlo. 2010. “*In molte parole / Tacque*”. Le due zittelle e *La muta di Tommaso Landolfi: ipotesi di lettura*, in *Cento anni di Landolfi*. Atti del convegno, Roma, 7-8 maggio 2008. A cura di Silvana Cirillo. Roma: Bulzoni, p. 281- 290.
- Sielo, Francesco. 2018. *Ungaretti e l'arte informale: l'ossessione apocalittica della materia*, in *La letteratura italiana e le arti. Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti* (Napoli, 7-10 settembre 2016). A cura di Lorenzo Battistini et al. Roma: Adi editore.
- Speraz, Beatrice. 2023. *Intuizioni oscure*, in *Racconti di spettri italiani*. A cura di Rosario Battiato. Milano: Il Saggiatore, p. 85-90.
- Spignoli, Teresa. 2023. *Tra “nuova allegria” e “frattura abissale” la poetica di Ungaretti negli anni Cinquanta, in Il tramonto d'Europa*”. *Ungaretti e le poetiche del secondo Novecento*. A cura di Teresa Spignoli, Gloria Manghetti, Giovanna Lo Monaco, Elisa Caporiccio. Firenze: University Press, p. 33- 49.
- Stasi, Beatrice. 2012. «*Veniamo al fatto, signori miei!*» Trame pirandelliane. Bari: Progedit.
- Steiner, George. 2014. *La fuga dalla parola*, in *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*. Trad. di Ruggero Bianchi. Milano: Garzanti, p. 27- 56.
- Smalley Phillips, Weber Lois. 1916. *The Dumb Girl of Portici*. United States: Universal Film. <https://www.youtube.com/watch?v=jDIY1ixDMpc>
- Tedesco, Anna. 2020. «*Siamo italiani! Vogliam cose ispirate!*» *La stampa italiana dinanzi alla Muette de Portici (1832-1846)*, in “Philomusica on-line”, XIX, 1, p. 15- 35.
- Ungaretti, Giuseppe. 1974. *Delle parole estranee e del sogno d'un universo di Michaux e forse anche mio* [1966], in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*. A cura di Mario Diacono e Luciano Rebay. Milano: Mondadori, p. 842- 843.
- Wittgenstein, Ludwig. 1964. *Tractatus logicus- philosophicus e Quaderni 1914- 1916*. Traduzione di Amedeo G. Conte. Torino: Einaudi.
- Zambon, Patrizia. 2016. *Profilo di Beatrice Speraz*, in *Letteratura dalmata italiana*. A cura di Giorgio Baroni e Anna Bellio. Pisa-Roma: Fabrizio Serra, p. 399-405.
- Zena, Remigio [Gaspere Invrea]. 1897. *Confessione postuma*, in “Almanacco delle famiglie cristiane per l'anno 1897”, anno XII, Editore Benzinger & Co., Einsiedel; poi in Camillo Boito, Achille Giovanni Cagna, Remigio Zena. 1967. *Opere scelte*. A cura di Giacinto Spagnoletti. Milano: Mondadori, p. 497-512.