

*Percorsi di stilistica:
logica congiuntiva e forme antitetiche del reale
in Christabel di S.T. Coleridge*

di Bianca Del Villano*

Stylistics and Conjunctive Logic in Christabel by S. T. Coleridge

The aim of this article is to investigate the construction of the text world created in *Christabel* by T. S. Coleridge through the particular style used by the narrator to tell about the encounter between Christabel – the apparent Christ-like ‘victim’ – and the beautiful, snake-woman Geraldine, who seduces her. The goal is to bring out the rhetorical structures and the narrative-discursive ways through which the text builds a phantasmagorical and non-realistic scenario. The analytic model in use in this analysis draws on text linguistics and stylistics complemented by concepts and theories inspired by logic and philosophy of language.

Keywords: *Christabel*, conjunctive logic, stylistics.

Prima della parola, nulla è, né non è.

J. Lacan, *Seminario I*

Fedele in tutto alla natura! – ma come ci riesce:
Quando mai la natura sarebbe RISOLTA in un qua-
dro? Infinito è il più esiguo frammento del mondo!
– Finisce per dipingere soltanto quello che PIACE a
lui. E che cosa gli piace? Quel che dipingere SA.

F. Nietzsche, *Il pittore realista, La gaia scienza*

1. Christabel come fantasmagoria

Oggetto di studio del presente saggio è un’indagine linguistica e stili-

* Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”; biancadelvillano@gmail.com.

stica del poemetto *Christabel* (1798-1800) di Samuel Taylor Coleridge. L'obiettivo è quello di fare emergere le strutture retoriche e le modalità narrativo-discorsive attraverso le quali il testo costruisce un mondo finzionale e fantasmagorico, che si configura come anti-realistico e caratterizzato da una successione di impressioni visive, sonore, verbali che sin dagli albori della sua storia critica ha portato recensori d'eccezione, come Hazlitt, a definirla «More like a dream than a reality» (1816: 530-531). Proprio il giudizio di Hazlitt – «The mind, in reading it, is spell-bound. The sorceress seems to act without power. The faculties are thrown into a state of metaphysical suspense and theoretical imbecility» (*ibid.*) – è divenuto emblematico di un'ambiguità estetica che la critica letteraria ha anche in seguito riconosciuto, finendo per collocarsi su posizioni interpretative contrastanti. È proprio la storia della fortuna di questo testo, o forse sarebbe più corretto dire della sua mancata o scarsa fortuna, a indurmi a formulare l'ipotesi che il suo senso profondo risieda nella refrattarietà alla storicizzazione e all'analisi contestuale; in altre parole, l'ipotesi che mi propongo di dimostrare è che *Christabel* tematizzi, attraverso la sua organizzazione formale, uno specifico aspetto del meccanismo di significazione e che la sua struttura non sia allegorica – proiezione traslata del reale – ma afferisca a uno spazio concettuale – simbolico, si potrebbe azzardare – in grado di immaginare/proiettare un mondo non governato dal principio di non-contraddizione, un mondo che inscena l'impossibilità di espellere o di assoggettare la differenza (l'opposto da sé), ma anche un mondo in cui la figuralità non serve a rappresentare 'qualcosa' quanto ad esprimere le possibilità organizzative del pensiero rispetto al reale. Questa modalità *coniuntiva* opera nel testo a più livelli: 1) agisce sul piano linguistico e delle formulazioni retoriche, che vorrei analizzare concentrandomi sugli elementi sincategorematici e sui sistemi della referenza e della deissi; 2) interessa i modelli letterari, intesi come schemi narrativi, che il compimento incrocia e intreccia; 3) presiede alla composizione narratologica, condizionando in particolare lo statuto del narratore; 4) è alla base della caratterizzazione delle due protagoniste; 5) governa, infine, il rapporto fra le due parti che formano il poemetto, assunte come unità discorsive.

Il modello metodologico che ho applicato è influenzato dalle teorie stilistiche del *foregrounding* e degli schemi per come sono oggi in discussione nell'alveo degli studi linguistici di matrice stilistica (Elena Semino), ma anche dalle prospettive più filosofiche sugli stili di pensiero e sulla logica congiuntiva elaborate nell'ambito della tradizione continentale (Giovanni Bottioli).

2. Il quadro teorico

La natura composita del quadro teorico e metodologico di riferimento, determinata dall'esigenza di analizzare livelli linguistici e testuali eterogenei, trova fondamento nella svolta interdisciplinare che la stilistica ha intrapreso con sempre maggior convinzione negli ultimi decenni. Se da un lato, la sua specificità resta salda – Katie Wales la definiva ancora così nel 2006: «It characteristically deals with the interpretations of texts by focusing in detail on relevant distinctive linguistic features, or levels and on their significance and effects on readers. [...] Stylistics is as much focused on *how* texts mean, as on *what* they mean» (Wales 2006: 1046; 1047) – dall'altro, il focus su *come* i testi significano non è stato interpretato nel tempo (e per fortuna) in modo univoco e, soprattutto dagli anni Novanta a oggi, numerosi sono stati gli sforzi di implementare i modelli esistenti, includendovi sempre più elaborate variabili sia linguistiche sia discorsive, e favorendo l'estensione del campo di indagine da unità minime di significato all'unità testo. La filiera di 'accoppiamenti giudiziosi' cui la disciplina ha contribuito è così ampia e diversificata da non poter essere riassunta in poche battute (Montini 2020); mi limiterò, pertanto, a segnalare le tre principali direttrici – la pragmatica, gli studi cognitivi e l'analisi del discorso – che hanno influenzato, direttamente e no, i percorsi di studio degli ultimi vent'anni, offrendo in alcuni casi un terreno comune di dibattito ma soprattutto regolarizzando una certa mobilità dei paradigmi conoscitivi.

In uno scenario potenzialmente ricco come quello che si apre, appare ancor più opportuno e auspicabile un dialogo con campi di ricerca meno frequentati dalla stilistica anglosassone, quali logica, filosofia e filosofia del linguaggio, il cui contributo sembra invece in grado di fornire chiavi di accesso essenziali alla comprensione di alcuni meccanismi linguistici. In questa traccia, proverò ad applicare a *Christabel* la teoria della *logica congiuntiva* elaborata da Giovanni Bottirolì, lasciando che essa informi il mio modello di analisi stilistica e che orienti gli ulteriori livelli di indagine testuale che il poemetto ispira.

Per Bottirolì, la logica congiuntiva esprime e modalizza il «pensiero dei legami», la possibilità di correlare termini che, nello spazio di quel vincolo, si dispongono in rapporto oppositivo (ma non separativo). L'identità di questi opposti non è interpretabile al di fuori dello spazio della correlazione; al contrario, è proprio il rapporto congiuntivo ma distintivo tra i due che la garantisce e la salvaguarda:

La logica congiuntiva è prima di tutto una logica *scissionale*, cioè un pensiero che si rivolge al conflitto tra gli opposti. Prima di tutto: intendo dire che non vi sarebbe alcuna necessità di elaborare una *logica*, se i casi da considerare fossero soprattutto quelli dei correlativi irenici (agonisticamente neutri) come la metà e l'intero. Dunque la *vera* logica congiuntiva è una teoria del conflitto e delle scissioni [...]. La formulazione più corretta potrebbe essere *logica scissionale (congiuntiva)*: una formulazione che mette in evidenza lo statuto paradossale di questo stile di razionalità (Bottiroli 2009: 36; si vedano anche Bottiroli 2005, 2007, 1993, 1997).

Tra i loci privilegiati della logica congiuntiva va sicuramente annoverato il linguaggio figurale, con particolare riferimento alla metafora e all'ossimoro; tuttavia, il meccanismo che essa esprime potrebbe non intervenire solo sul piano grammaticale o, appunto, delle formulazioni retoriche, ma presiedere all'intera struttura del testo – come ipotizzo accada in *Christabel* – comportandosi alla maniera di un codice genetico, di un principio regolatore della forma e della sostanza. In quest'ottica, dunque, la logica congiuntiva istituirebbe un pattern la cui complessità può essere indagata solo integrando strumenti di indagine fra loro diversi ma concorrenti: di tipo stilistico (deviazione e foregrounding), narratologico, critico-letterario.

3. Sfondi e Soglie

Prima di passare all'analisi, ricostruiamo brevemente l'intreccio di *Christabel* di Coleridge. Il poemetto consta di due parti. Si apre con la descrizione dell'eponima protagonista che di notte lascia il castello paterno e raggiunge una quercia allo scopo di pregare per il suo amato lontano. In prossimità della quercia, scopre una donna sofferente e confusa e le offre aiuto portandola con sé al castello. La misteriosa straniera, Geraldine, racconta le proprie disavventure rivelando di essere stata rapita da cinque sconosciuti e in seguito abbandonata nel bosco. La donna, spaventata e incerta, è però incoraggiata dal risoluto intervento di Christabel che la soccorre offrendole ospitalità per la notte nella propria camera e perfino nel proprio letto. Una volta sole, le due donne condividono un contatto fisico la cui natura proibita è suggerita dalla censura che il narratore opera sul racconto e dal fatto che il tocco del corpo di Geraldine produrrà su Christabel un incantesimo che le impedirà di raccontare l'accaduto. La seconda parte presenta una riconfigurazione delle relazioni tra i personaggi. In questa fase è Leoline a subire il fascino di Geraldine, mentre Christabel – ancora sotto incantesimo – non può mettere in guardia suo padre contro il

maleficio, ipostatizzato nella figura mostruosa della donna-serpente che – seppure solo per un istante – a un certo punto si palesa dietro le incantevoli sembianze di Geraldine. Anche se l'esito di questa triangolazione familiare resta sospeso, essendo il testo inconcluso, il suo intreccio eterogeneo e la complessità della sua tessitura consentono di formulare delle ipotesi relative alla costruzione retorica e di genere. Intanto, già ad un primo sguardo, è possibile individuare codici narrativi riconducibili alla ballata popolare medievale, alla fiaba e al *romance* gotico. L'esordio è emblematico della concrezione che modella il testo:

'Tis the middle of night by the castle clock,
And the owls have awakened the crowing cock;
Tu—whit! Tu—whoo!
And hark, again! the crowing cock,
How drowsily it cre¹.

(vv. 1-5)

In questi primi versi, che costruiscono il *setting* a partire dal quale si svilupperà l'azione – un'azione collocata all'interno di una dimensione temporale volutamente indeterminata – il ritmo ripetitivo, cadenzato per accento e non per sillaba, istituisce subito un registro che fonde il tono solenne e ieratico della ballata medievale, appunto, con l'iterazione cantilenante della filastrocca. Sin dall'*incipit*, il *pattern* relativo a referenza, deissi e rapporto tra sincategorematici e parole lessicali emerge in maniera nitida: si riscontra innanzitutto un uso marcato di determinativi (*the*), i quali, però, come dimostrato da Elena Semino in un recente studio di stilistica cognitiva applicata al linguaggio poetico, non hanno qui valore referenziale ma categoriale (Semino 1997: 19-24). In questo caso, cioè, il castello, il gallo e i gufi non *identificano* un referente specifico, che il soggetto indica o presenta; al contrario, gli articoli determinativi – come l'iterazione del pronome "it" – producono un effetto di indeterminatezza, nel generare gli elementi di un fondale sul quale si proiettano le figure in movimento.

Da un punto di vista semantico, anche i lessemi opponibili per appartenenza alle sfere diurna e notturna (gallo e gufi) sono invece logicamente messi in relazione – e sullo stesso piano – dal sincategorematismo "and", che esprime più di ogni altro elemento linguistico la logica

¹ S. T. Coleridge, *Christabel*, in *The Complete Poems*, London, Penguin Books, 1997. Tutti i riferimenti a *Christabel* saranno tratti da questa edizione.

coniuntiva che emerge come principio organizzatore della struttura testuale.

Nella stanza successiva, è possibile leggere la medesima dinamica in rapporto non più alla disposizione semantica, ma all'opposizione tra primo piano e sfondo, tra *foreground* e *background*, già implicitamente introdotta dall'esordio:

Sir Leoline, the Baron rich,
Hath a toothless mastiff bitch;
From her kennel beneath the rock
She maketh answer to the clock,
Four for the quarters, and twelve for the hour;
Ever and aye, by shine and shower,
Sixteen short howls, not over loud;
Some say, she sees my lady's shroud.

(vv. 6-13)

Il deittico sociale di persona, l'appellativo "sir", che definisce il rango di Leoline, seguito dal nome proprio, consente una identificazione, una determinazione alla quale, specularmente a quanto accade per la classe dei *determiners* nel linguaggio poetico, fa eco l'uso dell'indeterminativo per presentare la cagna e di un successivo pronome per definirne il genere. Dallo sfondo del mondo indeterminato della prima strofa passiamo ad un primo piano rappresentato dagli abitatori del castello sir Leoline e *the mastiff*, per giungere alla posizione occupata dal narratore, mediante l'uso di un possessivo con valore indicale, "My lady's shroud", il sudario della mia signora, probabilmente la dama del castello². Nel dare profondità alla scena, questo movimento verso il narratore coinvolge quest'ultimo direttamente nella modalità congiuntiva, facendone il cardine della relazione fra dentro e fuori, col suo essere egli un narratore in terza persona eppure intrusivo. Il suo statuto è apertamente richiamato nei versi che seguono:

Is the night chilly and dark?
The night is chilly, but not dark.

(vv. 14-15)

Il distico rielabora uno stilema tipico della ballata (ovvero il narratore che procede per interrogazioni e successive spiegazioni), ma crea

² Anche nel caso "My lady" sia una variante dell'appellativo 'Milady', la connotazione del sostantivo, più familiare ad esempio del titolo "Sir" destinato a Leoline, produce il senso di un 'avvicinamento' deittico alla prospettiva del narratore.

anche uno sdoppiamento rispetto alle categorie narratologiche, attraverso la possibile entrata in scena di un narratario – un N2 – il quale ascolta e partecipa *emotivamente* al racconto fornito da N1. N1 e N2 esistono solo in rapporto reciproco: la scena sembra svolgersi dinanzi ai loro occhi, è celata al lettore, al quale giunge solo in modo rifratto, filtrata dalle parole di N1 e dalle reazioni di N2.

Tornando invece all'analisi stilistica, il distico è caratterizzato da ripetizione e parallelismo e presenta una variante della logica congiuntiva, attraverso l'inserimento della avversativa + negazione “but not” parallela a “and”, due sincategorematici che potrebbero indicare un'antitesi ma che, collocati nella struttura quasi fissa del verso ripetuto, ancora una volta esprimono congiunzione, come avviene di norma nelle figure dell'ossimoro e del chiasmo, e spesso della metafora. Ed è anche significativamente il *pattern* metaforico sotterraneo a esprimere il sistema pervasivo di correlazioni congiuntive.

Prendendo in prestito da Lakoff e Johnson (1980) la categoria delle metafore di orientamento – le più arcaiche nella formazione della nostra cognitività perché collegate agli schemi corporei del dentro/fuori e del sopra/sotto e di conseguenza veri e propri organizzatori del pensiero strutturato – possiamo identificare nel distico una forma di modellizzazione dello schema *in/out*, definita da un movimento di *inclusione* (and) ed *esclusione* (but), che delinea un perimetro spaziale e una soglia da superare, a cui si affianca la relazione dinamica e problematica tra superficie e profondità, ancora una volta conflittuali ma non disgiungibili:

The thin grey cloud is spread on high,
It covers but not hides the sky.
The moon is behind, and at the full;
And yet she looks both small and dull.
The night is chill, the cloud is grey:
'Tis a month before the month of May,
And the Spring comes slowly up this way.
(vv. 16-22)

Parallelismo e ripetizione si polverizzano in questi versi in una serie di rime, rime interne, nella creazione di una fitta maglia di lessemi appartenenti al campo della visione e dell'oscurità (notte, luna ecc.). L'elemento più interessante sul piano formale è proprio la tematizzazione del conflitto *up/down* come gioco tra superficie e profondità. La nuvola che copre il cielo ma non lo nasconde allude alla intellegibilità ma anche, per converso, alla misteriosità di ciò che ‘sta sotto’ il diaframma

di una superficie spesso ingannevole. Fin qui, abbiamo rintracciato un *pattern* logico e cognitivo che presiede all'organizzazione delle parti del testo, caratterizzato dall'esposizione di una instabilità ermeneutica, fondata sulla compresenza o continua correlazione tra opposti logici.

4. *Oltrepassamenti*

Le categorie della 'soglia' e del 'profondo', dell'esclusione e dell'inclusione, metaforicamente rielaborate, presiedono, in relazione ai codici narrativi (il terzo aspetto in analisi), a una serie di atti simbolici tipicamente fiabeschi legati alle azioni di Christabel: la fanciulla si allontana – l'allontanamento, ricordiamolo, è la prima funzione della fiaba individuata da Propp – e incontra una sconosciuta; la conduce con sé all'interno del castello, cioè simbolicamente la include nella propria soggettività. Nel viaggio di ritorno verso casa, l'oltrepassamento di soglia è presentato ossessivamente da Coleridge: "They crossed the moat" (v. 123), "Over the threshold of the gate" (v. 132), "they crossed the court" (v. 144), "They passed the hall" (v. 154), "And now they pass the Baron's room" (v. 170).

Agli attraversamenti corrispondono più codificazioni dei personaggi. Christabel possiede tratti tipici dell'eroina di una fiaba, paradossalmente però ne incarna altri propri dell'eroe maschile di un *romance* gotico, perché si imbatte in una fanciulla, Geraldine, che in prima istanza si configura come 'fanciulla perseguitata' (Geraldine racconta di essere stata rapita da cinque cavalieri e poi abbandonata nel bosco), si spinge a soccorrerla fino al limite consentito dal decoro, offrendole i servigi della casata paterna, prendendola in braccio, quando la giovane ha un mancamento, per portarla oltre il primo cancello del castello come uno sposo solleva la sposa sull'uscio di casa – «The lady sank, belike through pain / And Christabel with might and main / Lifted her up, a weary weight / Over the threshold of the pain» (vv. 129-132) – e infine conducendola a dormire presso di sé per proteggerla. Questi modelli letterari, assimilabili a unità semantizzate come opposte, divengono elementi collocati in continuità, senza che vi sia alcun imbarazzo di natura psicologica o motivazionale. Le uniche definizioni che restano fisse riguardano la prima descrizione che il narratore fa delle protagoniste. Christabel è definita "lovely", bella; Geraldine, "exceedingly beautiful", sublime. La congiunzione, fisica e simbolica, tra questi opposti avviene nella camera da letto di Christabel dove si arresta la sequenza di oltrepassamenti e dove si conclude di fatto la prima parte.

Nella camera da letto di Christabel si svolge questa scena:

Beneath the lamp the lady bowed,
And slowly rolled her eyes around;
Then drawing in her breath aloud,
Like one that shuddered, she unbound
The cincture from beneath her breast:
Her silken robe, and inner vest,
Dropt to her feet, and full in view,
Behold! her bosom and half her side—
A sight to dream of, not to tell!
O shield her! shield sweet Christabel!
(vv. 245-254).

Geraldine si spoglia e offre alla vista di Christabel un corpo non rappresentabile a parole, una visione da sognare, impossibile da raccontare. Tuttavia, l'esclamazione che immediatamente segue, "O shield her! shield sweet Christabel!" (v. 254), da attribuire a N2, segnala il senso di un pericolo indeterminato eppure imminente. L'appello alla intercessione del cielo e della Vergine Maria scompagina la calma della superficie e lascia trasparire, come il cielo velato dell'*incipit*, l'esistenza di una profondità ben più minacciosa, inducendo nel lettore la sensazione che qualcosa di terribile può – o sta per – accadere, precludendo così alla seconda parte, ma anche alla immediata scoperta di un misterioso marchio sul corpo di Geraldine, il punto che toccato da Christabel attiverà su di lei l'incantesimo del silenzio:

'In the touch of this bosom there worketh a spell,
Which is lord of thy utterance, Christabel!
Thou knowest to-night, and wilt know to-morrow,
This mark of my shame, this seal of my sorrow.

Facile attribuire a questo pericolo la scoperta della sessualità, resa ancora più scabrosa dal desiderio lesbico che essa esprime. Sul piano di una lettura stilistica, però, la *censura* operata discorsivamente dal narratore – e simbolizzata nel 'marchio' posto sul petto di Geraldine – ancora una volta, da un lato, interdice la scena al linguaggio ma, dall'altro, potenzia le possibilità interpretative del testo, nella misura in cui Geraldine assume il valore di un significante vuoto che il lettore è chiamato, se vuole, a riempire.

5. Intervalli

La seconda parte si apre con una narrazione 'storica' in cui centrale

diviene la triangolazione tra Geraldine, Leoline e Christabel, che asurge a protettrice del padre in pericolo. L'affermazione del narratore secondo la quale per sir Leoline ogni giorno è un giorno di morte dalla scomparsa della madre di Christabel³ sancisce l'ingresso dei personaggi in un mondo segnato dal tempo cronologico, il tempo della parabola della vita e della morte, della saga familiare celebrata dal bardo di corte Bracy (che entra in scena proprio qui) perché il ricordo non si perda. È a questo punto che Geraldine viene assimilata al serpente e a una genealogia letteraria del male ben riconoscibile (da Medusa a Duessa di Spenser):

A snake's small eye blinks dull and shy,
 And the lady's eyes they shrunk in her head,
 Each shrunk up to a serpent's eye,
 And with somewhat of malice, and more of dread,
 At Christabel she looked askance! –
 One moment- and the sight was fled!
 But Christabel in dizzy trance
 Stumbling on the unsteady ground
 Shuddered aloud, with a hissing sound; [...] *...*
 The maid, devoid of guile and sin, [...] *...*
 Passively did imitate
 That look of dull and treacherous hate!
 (vv. 583-591; 599; 605-606)

L'ingresso nella dimensione temporale, allora, sembrerebbe voler sollecitare una rilettura della prima parte in grado di risolvere la sospensione di giudizio imposta dalla struttura del testo. Il mistero del corpo di Geraldine è parzialmente svelato e il Male che esso veicola appare come un contagio dal quale Christabel non avrebbe potuto difendersi.

L'assimilazione di Christabel a una vittima sacrificale è suggerita implicitamente anche dallo strano sogno che ha tormentato il bardo Bracy quella stessa notte, sogno nel quale un serpente verde e lucente soffoca una colomba bianca:

³ «Each matin bell, the Baron saith, / Knells us back to a world of death. / These words Sir Leoline first said, / When he rose and found his lady dead: / These words Sir Leoline will say / Many a morn to his dying day!» (vv. 332-337); «Ogni campana mattutina, disse il Barone, / è il rintocco di un mondo di morte. / Queste parole pronuncerà Sir Leoline / quando si alzò e trovò sua moglie morta: / queste parole pronuncerà Sir Leoline / molte mattine fino alla sua morte!» (vv. 332-337).

For in my sleep I saw that dove,
 That gentle bird, whom thou dost love,
 And call'st by thy own daughter's name- [...]
 When lo! I saw a bright green snake
 Coiled around its wings and neck. [...]
 I woke; it was the midnight hour.
 (vv. 531-533; 549-550; 555)

Se la colomba è Christabel, il serpente è chiaramente Geraldine. Tuttavia, l'equazione non è così limpida, dal momento che ancor prima di ascoltare il sogno, sir Leoline aveva dichiarato di voler vendicare l'offesa arrecata a Geraldine dai cinque cavalieri in termini che richiamano apertamente la metafora del serpente come simbolo del male, ma attribuendolo agli sconosciuti aggressori:

'And if they dare deny the same,
 My herald shall appoint a week,
 And let the recreant traitors seek
 My tourney court- that there and then
 I may dislodge their reptile souls
 From the bodies and forms of men!'.
 (vv. 438-443)

La natura reptante degli aguzzini di Geraldine è ancora richiamata dal vecchio barone per chiosare il sogno di Bracy: «Sweet maid, [...] beautiful dove, / With arms more strong than harp or song / Thy sire and I will crush the snake!» (vv. 569-571). Sir Leoline, dunque, legge il sogno come rappresentazione della violenza subita da Geraldine, una colomba assalita da immonde serpi, offrendo una diversa interpretazione rispetto a quella di Bracy che invece associava la colomba a Christabel.

Se per un verso, allora, la seconda parte della ballata corrisponde al tentativo di riempire il significativo vuoto del marchio di Geraldine stabilendo un paradigma riconoscibile di attribuzione di significato, è ugualmente vero che la corrispondenza tra metafora e referente oscilla di continuo. Geraldine e Christabel sono entrambe sia colomba sia serpente, così che invece di fornire una spiegazione definitiva alla prima parte – chiarendo una volta per tutte la natura della straniera misteriosa, liberando Christabel dalla colpa di aver desiderato il male – la seconda parte non fa che ribadire gli stessi inquietanti interrogativi.

Allora, riprendendo quanto abbiamo detto in principio, anche il rapporto fra le due parti che formano il poemetto, assunte come unità discorsive, reitera il modello congiuntivo, in quanto l'apparente dicotomia tra linguaggio simbolico/onirico e racconto cronologico si

smarrisce nel vuoto ermeneutico rappresentato dal marchio/corpo di Geraldine nella prima parte e dall'ambiguità interpretativa del sogno di Bracy nella seconda. Il rebus che la ballata propone, quindi, non attiene al contenuto delle interpretazioni, ma al modo in cui, in virtù della sua natura congiuntiva, interroga il «modello stesso della significazione» (Pagnini 1992: 195-222).

Riferimenti bibliografici

- Bottiroli G. (1993), *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Bottiroli G. (1997), *Teoria dello stile*, Firenze, La Nuova Italia.
- Bottiroli G. (2005), *La semiotica alla luce del conflitto*, in *Guerre di segni. Semiotica delle situazioni conflittuali*, Atti del XXX Convegno dell'AISS, Torino, Centro Scientifico Editore.
- Bottiroli G. (2007), *Polemosemia. Le relazioni oppositive si dicono in molti modi*, in G. Dalmasso (a cura di), *A partire da Jacques Derrida*, Milano, Jaca Books, pp. 93-107.
- Bottiroli G. (2009), *Il solo oggetto della passione*, in F. C. Papparo, B. Moroncini (a cura di), *Georges Bataille o la disciplina dell'irriducibile*, Genova, Il Melangolo, pp. 29-44.
- Coleridge S. T. (1997) [1978-1816], *Christabel*, in *The Complete Poems*, London, Penguin Books.
- Semino E. (1997), *Language and World Creation in Poems and Other Texts*, London-New York, Routledge.
- Hazlitt W. (1972) [1816], *Christabel*, in D. H. Reiman (ed.), *The Romantics Reviewed*, New York, Garland, pp. 530-531.
- Lakoff G., Johnson M. (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago, Chicago University Press.
- Montini D. (2020), *La stilistica inglese contemporanea*, Roma, Carocci.
- Pagnini M. (1992), *Christabel di S. T. Coleridge. Prefazione per un'edizione immaginaria*, in "Strumenti Critici", 7, 2, pp. 195-222.
- Wales K. (2006), *Stylistics*, in K. Brown (ed.), *Encyclopaedia of Language and Linguistics*, Amsterdam, Elsevier.