

PRESENTAZIONE

Raccolti insieme e riletti di seguito, questi saggi che una giovane studiosa ha composto in oltre dieci di tenace lavoro parallelo alla quotidiana fatica dell'insegnamento scolastico ci rivelano il maturarsi di un personale coerente metodo di lettura di testi letterari. È subito da chiarire che, se si tratta di una lettura di testi letterari, non si tratta di una lettura letteraria nel senso che un'autorevole tradizione ha affermato, ma linguistica. Sarei tentato a dire stilistica, perché la lingua nell'uso dello scrittore diviene stile; ma insisto su quell'attributo perché è alla lingua come materia prima, come mattoni e calcina della costruzione scrittoria, che l'autrice si rivolge, pur conscia degli effetti d'arte delle scelte materiche e non aliena dal suggerirli o dal dichiararli. A definire con precisione quegli effetti si richiede un apprezzamento della qualità delle materie prime messe in opera e un'indagine dei modi con cui sono state adoperate; senza di che un'analisi letteraria salta a piè pari la prima soglia della lettura di un testo, pregiudica la seconda - della lettura retorica o stilistica - e s'introduce di colpo nella terza - delle strutture narratologiche e dei contenuti - senza domandarsi se della letterarietà di un testo non sia per caso partecipe e responsabile anche la lingua. Troppe volte mi è accaduto, leggendo un autore commentato, di stupire che il commento oltrepassasse incurantemente parole la cui presenza mi arrestava sulla loro novità o qualità; parole che erano frutto e premio di una intensa elaborazione.

Ho parlato, a proposito di questi saggi, di «parole», perché la lettura dell'autrice, attentissima alla sintagmatica, si allarga solo occasionalmente all'architettura sintattica. Muove dalla cellula «parola» presa nel suo tuttotondo formale e semantico, e da essa sale alle sue associazioni e figure e organismi, sempre tenendosi dentro una linea lessicologica; e lessicologica l'autrice stessa definisce a buon diritto la propria lettura. Di una lessicologia però tridimensionale, quale impone la lingua letteraria italiana, dove la dimensione assolutamente sincronica è resa impossibile tanto dalla sua percettibile stratificazione storica quanto da una tradizione scrittoria compiaciuta di escursioni verticali che un lettore critico deve, prima di motivarle, individuare. Di una lessicologia, infine, contestuale, che considera la cellula nel tessuto in cui vive e da cui trae motivazione e valore.

L'apprendistato dell'autrice si compie nel confronto - analogicamente «contrastivo» - del bilinguismo individuale pirandelliano all'interno della commedia *Liola*, pubblicata nel 1917 in due testi, l'uno scritto nel dialetto di Girgenti, l'altro in una traduzione italiana «che vuol serbare fin dove è possibile un certo colore, un certo sapore del vernacolo nativo», come dichiarava lo stesso Pirandello; traduzione d'autore che, più volte ritoccata, ha finito col ripensare e riplasmare l'opera. La *Salibra*, pur rendendosi conto del grave problema della traduzione e in particolare di quella d'autore, si tiene dentro un'analisi linguistica, rilevando sia le divergenze dei due testi sorte dall'autotraduzione, sia le difficoltà frapposte dalla differente struttura lessicale e sintattica del siciliano e dell'italiano, giungenti talvolta, nel campo della espressività lessicale e suffissale, alla intraducibilità. Il confronto strutturale, condotto con sensibilità stilistica, porta alla conclusione di uno spostamento dell'opera dalla chiave «etnica» ad una chiave borghese, dal colore e dalla istintività del dialetto alla lingua «neutra e raziocinante» del teatro italiano e internazionale di Pirandello. Nel misurarsi degnamente con studiosi precedenti la *Salibra* mostra già il senso della complessità diacronica, diatopica e diatonica della lingua italiana, distinguendo tra dialettismo e sopradialettismo (toscano), tra elementi panitaliani e toscano-letterari, tra italiano della borghesia siciliana e alicismi da vocabolario.

L'essere nata e cresciuta in Sicilia e aver fatto gli studi universitari ed esercitato l'insegnamento a Firenze hanno agevolato l'autrice a discernere negli scrittori siciliani i toscanismi di tradizione letteraria e quelli del parlato, ovviamente evitando di identificare la situazione odierna del parlato fiorentino con quella del secondo Ottocento e del primo Novecento. A cansare l'anacronismo sia positivo che negativo aiutano gli strumenti lessicografici, specialmente il Tommaseo-Bellini e il Giorgini-Broglio, che rispecchia la situazione dell'uso di Firenze alla fine dell'Ottocento. Ma anche al di fuori del puntuale problema del toscanismo il dizionario è lo strumento principe per la critica linguistica della *Salibra*. Consapevole della tradizione libresco di gran parte della nostra letteratura e della prassi dizionaria dei nostri scrittori, invischiati nel problema della lingua e legati da un rapporto di odio-amore al Vocabolario della Crusca, l'autrice ha cura di ricercare con quali dizionari lavoravano, sia italiani sia, nel caso di scrittori non toscani, bilingui, e come li usavano e

ne traevano colori alla propria tavolozza. Il saggio, ad esempio, sulle costanti e le varianti dell'*Esclusa* dimostra, attraverso un'accorta cribratura del lessico, che le tre edizioni, nello spazio di 27 anni, si tengono fedeli a «una lingua dotta, con una propensione per il termine raro, arcaico, e per il neologismo, e con qualche apertura al dialetto siciliano». Nonostante infatti che lo studio delle varianti riveli tanto il fastidio del «toscanismo spicciolo» che la tendenza ad una minore letterarietà (*acetire* mutato in *inacidire*, e *ferrugini* [capelli] in *grigi*, *ruvidi*; *ciuffagno* [uccello] e *cespugliute* [ciglia] soppressi ecc.), gli arcaismi *ilarato*, *intanfato*, *oppressura*, *reluttare*, *sbaldo*, *pompaticamente*, *frumentazione* e simili permangono. Talvolta poi in uno scrittore linguisticamente curioso e laborioso come Pirandello non si sa se ci troviamo di fronte ad un arcaismo, pur risemantizzato, o ad un neologismo; e di tale incapacità di decidere è causa la insufficienza degli strumenti lessicografici di cui disponiamo. Se è facile constatare che questo o quello scrittore dipende dal Vocabolario della Crusca o dal Tommaseo-Bellini, non è facile documentare la fonte e il valore di parole che in quei lessici non compaiono e che sono state attinte da letture dirette di testi poco rappresentati o non rappresentati affatto nei dizionari, specialmente dei secoli XVII-XIX; per i quali fortunatamente viene a darci man forte il progrediente «Battaglia». Perciò una critica lessicologica come quella esercitata dalla *Salibra* presuppone, oltre alla familiarità coi dizionari storici e dialettali, monolingui e bilingui, e magari con gli atlanti linguistici, una serie di letture testuali sia anteriori che coeve al testo analizzato ed una buona scorta di memoria verbale.

Il vivo e immaginoso ingegno dell'autrice non si appaga (già lo abbiamo accennato) di una lessicologia istologica. In un modo o in un altro essa tende a superare la spigolatura cellulare; e qui lo fa riportando il gusto pirandelliano, comune al romanzo e alla novella, per la lingua diacronicamente e talvolta filologicamente impreziosita a un antimanzonismo coerente con la teoria ascoliana e con la tradizione glottoplastica dei nostri scrittori (gusto peraltro cimentato dal lievito dialettale e da quella attrazione al dialogato e al gesticolato che porterà il narratore alla creazione di una lingua teatrale). Nel saggio semantico sulle metafore delle *Novelle per un anno* la *Salibra* cerca invece una motivazione interna alla dinamica del contesto, nei campi magnetici della sua aggregazione verbale, precisamente nei due campi metaforici «classici» dell'antropomorfismo e dell'animalizza-

zione, in Pirandello complementari; classicità che le consente di ricostruire trafilie generazionali e di segnalare precedenti carducciani, pascoliani e dannunziani che possono avere avuto influenza sul noveliere, e al tempo stesso d'indicare, all'opposto, l'originalità di certe invenzioni. Un terzo campo metaforico è quello sinestesico, più specificamente degli altri due prodotto dall'incrocio di ordini diversi di percezione. Anche qui l'ampia casistica consente di costruire catene di trasmissione, pur senza attutire l'originalità pirandelliana, che non è solo qualitativa ma quantitativa, perché uno dei caratteri della sua fantasia consiste nella memoria di sé e nella conseguente ripetizione o compresenza di figure. Più che il ricorso alla funzione narrativa o lirica dei tipi di metafora e al decadentismo e all'erotismo verbale, giovano secondo noi a superare la frammentarietà dei prelievi le costanti percettive e ideative, la loro frequenza e attrazione, la loro ricorrenza intertestuale, l'orditura delle letture e preferenze, ossia della rete memoriale, su cui si tesse la trama di Pirandello. Più insomma che le generalizzazioni e le categorie della sistematica letteraria hanno valore oggettivo e conoscitivo i risultati concreti di uno scavo paziente, agguerrito, minuto, i quali da sé stessi si ricompongono a tracciare le vie maestre del concepire e formare una prosa che non espone ma incarna.

A salire sopra il frammento e l'episodio concorre, nel vasto saggio sul «nome etichetta» nelle *Novelle per un anno*, il criterio narratologico. Dopo una premessa metalinguistica (una teoria del nome proprio di persona qua e là formulata o accennata dallo scrittore stesso) l'uso del nome proprio viene colto in tutte le sue combinazioni, allomorfe, apparizioni, richiami in funzione della epifania, caratterizzazione, rievocazione del personaggio e, parallelamente, dell'avvio, sviluppo e conclusione del racconto. Due piani - della figura umana e dell'intreccio - che nel nome personale stringono via via nodi d'incontro e di motivazione; e un «segno ostinato» che con la sua presenza o assenza, varietà o monotonia (nominazione - anonimie, uninominazione - plurinominazione) regola la deissi e modella l'essenza stessa del personaggio. Anche in questo caso la Salibra, movendo da spunti a lei precedenti, li potenzia esplicandone, con adeguata strumentazione lessicologica, tutte le implicazioni non individuabili da una critica inesperta delle metamorfosi e clonazioni della sostanza materica (meglio sarebbe dire organica) in un autore linguisticamente dotto e fuciatore come Pirandello. Dalla sincronia

stilistico-narratologica dei singoli componenti emerge una tipologia intertestuale e diacronica della nominazione, che fornisce un importante paragrafo della grammatica poetica e della sintassi narrativa dello scrittore.

Non più con la lautezza e i sapori e colori della lingua di Pirandello si misura l'ultimo saggio, ma con la povertà e lo squallore della lingua di Svevo, cercando costanti e varianti aggettivali nella *Coscienza di Zeno*. Di fronte a una lingua che non adesca il linguista ma si sottrae alla sua presa, la ricerca della chiave di lettura lessicologica può diventare un serio problema. Quella chiave l'autrice la trova nella combinazione sinergica dei tre criteri da lei sperimentati con successo: il criterio semantico dei campi di percezione, il criterio narratologico della ritrattistica del personaggio dalla sua epifania alle successive apparizioni, il criterio del mezzo linguistico, nel caso in questione il più rispondente alla rappresentazione introspettiva e giudicante di Svevo, l'aggettivo. Per somma cautela l'indagine si restringe al personaggio femminile come il più esteriorizzato e scolpito, oltre che prediletto. I pochi, ricorrenti e per lo più usuali aggettivi di Svevo, correlati alle parti e funzioni del corpo, vengono considerati nel loro valore oggettivo o soggettivo, percettivo o assiologico, nell'ampiezza del loro spettro semantico (totalizzante o specificante), nelle loro reciproche relazioni sinonimiche, nella diversa intensità predicativa della loro collocazione; e se ne configurano precise costellazioni della simbologia sveviana, con un affinamento teorico della stessa semantica e sintassi dell'aggettivo. Né sono trascurate le connessioni o coincidenze intertestuali coi romanzi che hanno preceduto *La coscienza di Zeno*, utili anche all'accertamento del mutare dell'archetipo femminile e delle modalità di rappresentazione del femminile; mire, al solito, ultralinguistiche di un'analisi linguistica condotta col vivissimo senso che la lingua dello scrittore, ricca o povera, naturale o artefatta che sia, si pone sulla pagina per costruire e significare una realtà che senza di essa non può sussistere.

Presento dunque questi saggi di puntuale ricognizione della nostra lingua letteraria come un valido contributo alla sua storia, che in tanta parte è ancora da fare.

Giovanni Nencioni