

1. Quando io ero ragazzo, le opere letterarie, tratte da un canone di testi molto ristretto, venivano studiate nelle loro « fonti » storiche, interpretate nei loro contenuti obiettivi, valutate nel loro valore estetico. Quei contenuti erano assai limitati, perché spesso aderenti al significato letterale, quei giudizi di valore poggiavano su dei predicati ambigui. L'orizzonte critico si è poi ampliato e articolato: il canone dei testi letterari si è accresciuto in forza di un concetto meno retorico dell'opera letteraria; la ricerca delle fonti ha fatto luogo ad un senso non deterministico della tradizione culturale, il significato dell'opera letteraria è divenuto uno dei problemi cruciali della ermeneutica (o scienza dell'interpretazione); quanto ai predicati, cioè a tutte le parole contenenti un fattore di valutazione, di giudizio, ci si è astenuti dall'applicarli prima di essersi resi conto della precisa portata di quel fattore. Il *nolite iudicare* evangelico si è insomma trasformato — sul piano della critica letteraria — nel comandamento di non giudicare senza avere attentamente verificato i criteri di giudizio: bisogna poi ricordare che, risorgendo in Italia, dopo la seconda guerra mondiale, una libera vita politica, la letteratura ha sentito il bisogno di una più profonda motivazione culturale e di una maggiore partecipazione sociale. È sorta, non soltanto in Italia, la letteratura impegnata e, corrispondentemente, una critica letteraria attenta all'impegno etico e sociale delle opere; critica a tendenza cristiana, o marxista o comunque sociologica. In questo tipo di critica (a parte certi eccessivi schematismi ideologici che, specialmente se applicati alle opere del passato, condussero a valutazioni astratte e quindi astoriche) si affermò la tendenza alla ricerca di criteri e metodi non soggettivi, e al riferimento a situazioni concrete. Quanto tale saggistica risenti della sociologia, tanto si rivolse alla psicologia un altro genere di critica; non però alla psicologia empirica di cui avevano fatto scialo la narrativa ottocentesca e la critica relativa, ma alla psicanalisi di Freud e dei suoi seguaci o dissidenti.

Se procedessi nella esposizione degli orientamenti critici moderni, che si sviluppano in connessione coi programmi e manifesti arti-

stici, così numerosi negli ultimi decenni, giungerei fino alle posizioni estreme di chi contesta la tradizionale nozione di opera d'arte, il rapporto tra l'opera e l'individualità creatrice di un autore, o il concetto stesso di arte. Ma, oltre tutto, non è questo il campo della mia competenza. Perciò, giustificandomi con la mia professione di linguista e con la conseguente inevitabile « deformazione professionale », mi limiterò a dimostrare come anche per l'analisi e l'interpretazione dei testi letterari la linguistica sia sempre opportuna, e talvolta necessaria.

2. La prima tendenza della critica letteraria a uscire dal vago e dal soggettivo di certi apprezzamenti estetici si affermò nella volontà di prendere in esame la materia dell'opera e la tecnica con cui la materia stessa è elaborata. La rivalutazione della tecnica fu il primo passo verso la obiettivazione e scientificizzazione della critica letteraria. Nel caso dell'opera letteraria, la sua materia essendo la lingua, apparve chiaro che non si poteva leggere correttamente un testo senza conoscerne sufficientemente i valori linguistici; conoscenza che per la lingua antica poteva presentarsi laboriosa, in quanto il lettore, che della propria lingua naturale ha una « competenza » (come oggi dicono i linguisti) diretta, cioè spontanea, deve farsi, per gli stadi antichi di quella stessa lingua, una competenza riflessa. Qualche semplice esempio di genere lessicale: allorché Dante (Inf. XII, 76) chiama i centauri « fiere snelle », dobbiamo intendere quell'aggettivo come indicante soprattutto la velocità con cui si muovevano quei mostri; quando leggiamo il notissimo sonetto della *Vita Nuova* « Tanto gentile e tanto onesta pare / la donna mia... », dobbiamo (ci insegna Gianfranco Contini, il più autorevole rappresentante della critica stilistica) restituire a quelle parole, che oggi risultano assai depotenziate, la carica semantica del tempo, e cioè interpretare come se fosse scritto « Tanto nobile e tanto dignitosa appare / la signora mia... ». Facciamo due esempi moderni e in qualche modo più sottili: leggendo nel *Cinque maggio* che il « genio » del Manzoni « di mille voci al sònito / mista la sua non ha », non dobbiamo credere che sònito sia una parola presa dal vocabolario latino per comodità metrica, cioè per avere un sinonimo di 'suono' sdrucciolo, come occorre alla fine di quel verso; « sònito » significa « strepito, fragore », non è quindi un sinonimo di 'suono'. E quando nel poemetto *L'Ètèra* di Giovanni Pascoli leggiamo che « un'alba Myrrhine si spense / la molto cara », è ragionevole pensare che, trattandosi di un'etèra, « la molto cara » non significhi « la molto, la intensamente amata », ma « la cara a molti, la amata da molti », sulla filigrana del greco *πολυφιλος*. Ora un esempio sintattico: Petrarca comincia il so-

netto 302 così: « Levommi il mio penser in parte ov'era / quella ch'io cerco, e non ritrovo in terra ». Orbene: non si possono fare apprezzamenti stilistici sull'avvio « levommi », come se il Petrarca avesse potuto scegliere tra « levommi » e « mi levò ». La lingua del tempo non consentiva al Petrarca una scelta simile, giacché, quando il verbo era in principio di frase, imponeva l'enclisi delle particelle pronominali; egli avrebbe, invece, potuto scrivere « Il mio penser mi levò in parte ov'era... », e tra questi due diversi costrutti possiamo supporre una scelta stilistica. Il concetto di 'stile', cioè di linguaggio personale, implica infatti una scelta fra diverse possibilità consentite dal sistema della lingua.

Ma talvolta anche la competenza diretta della propria lingua rischia di essere messa dura prova dal testo letterario, le cui scelte possono essere così sottili da passare inavvertite. Quando, ad esempio, Pascoli nel poemetto *Il ritorno di Odisseo* scrive « Vedrai la terra dei tuoi ricordi, / del tuo patire dolce e remoto », il lettore deve essere pronto a percepire che la congiunzione *e* sta invece della congiunzione « perché », indicando un nesso causale anziché addizionale « dolce, quel tuo patire, proprio perché remoto » (il ricordo del dolore passato e lontano si trasforma in dolcezza). E quando, nel poemetto pascoliano *Alessandro*, l'eroe Alessandro giunge, nella sua ansia di conquista, al fiume Oceano, che gli impedisce di andare oltre, e constata dolorosamente « Ma questo è il fine, è l'Oceano, il niente » l'ultima parola non è il terzo membro di una enumerazione in crescendo, ma una qualificazione delle due precedenti: « cioè il niente ». Qui il rapporto è indicato da un elemento zero, che va integrato dall'intelligenza del lettore. Un caso di *understatement* lessicale può essere quello del Petrarca nel sonetto 293, quando dice che, morta Laura che lo ispirava, egli non ha più capacità di fare versi belli come un tempo: « Morta colei che mi faceva parlare.. ». Ci aspetteremmo il più rituale ma, appunto perché prevedibile, più banale « cantare ». Il poeta ha usato una parola più generica, e direi iposemantica, invece della specifica, ottenendo un effetto che colpisce la sensibilità del lettore accorto ai valori contestuali.

Trasferiamoci un istante nel tempo verbale, che noi usiamo spontaneamente con molta agilità. Si sa bene che il tempo verbale non corrisponde al tempo cronologico, il quale ha come punto di riferimento un ancoraggio esterno. Il tempo verbale è interno ad un testo e indica le precedenze e le successioni reciproche di ciò che è esposto dentro di esso. Il tempo grammaticale serve inoltre ad esprimere l'aspetto dell'azione, presentandola nel suo durare o nel suo esaurirsi istantaneamente, e spesso anche la modalità, cioè l'atteg-

giamento soggettivo del parlante: come quando si usano l'imperfetto o il condizionale di cortesia (« Volevo un favore », « Vorrei un favore ») o il futuro concessivo (« Sarà, ma non ci credo ») o il condizionale di disimpegno (« Lo Stato colmerebbe il deficit »).

In un racconto, ad esempio, c'è di solito un tempo passato che indica la continuità, cioè lo sfondo degli elementi permanenti su cui si svolge la vicenda (è l'imperfetto, tempo durativo) e un tempo, sempre passato ma non continuativo, anzi istantaneo, che indica, di volta in volta, il verificarsi puntuale di eventi che segnano il progresso della vicenda; è il passato remoto, tempo puntuale, il tempo, per così dire, del proscenio. Ci sono poi dei tempi che, articolando in profondità il racconto, indicano stati o fatti che precedono o seguono il tempo di sfondo o quello di proscenio, e sono il trapassato prossimo, il trapassato remoto, il condizionale con valore di futuro. Prendiamo i *Malavoglia* di Verga, all'inizio del Cap. I: « Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza... », 'erano stati' indica un tempo passato durativo, anteriore però al tempo passato durativo che costituisce lo sfondo della vicenda; eccolo poco dopo: « Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni », tempo passato sì, ma più vicino al momento in cui si immagina che l'autore scriva, il cosiddetto tempo dell'enunciazione. Ebbene, continuando a leggere ci si accorge che il tempo prevalente in questo capitolo è l'imperfetto, tempo eminentemente descrittivo e che appunto serve al Verga per analizzare minutamente e rappresentare nella sua staticità la piccola società del villaggio di Trezza. I trapassati prossimi servono ad aprire qualche *flash-back* e i pochi passati remoti indicano sì lo scattare di avvenimenti nuovi, ma dentro quella cornice durativa, subordinatamente ad essa. L'azione del romanzo si metterà in moto alla fine del capitolo, con un passato remoto che veramente segna, nella sua autonomia e novità propulsiva, la svolta decisiva, l'evento catalitico: « La Provvidenza partì il sabato verso sera... ». Poche righe dopo, il capitolo termina con un altro passato remoto, che chiude, con sinistro presagio, la vita di Bastianazzo: « e questa fu l'ultima sua parola che si udì ».

Se proseguissimo nella lettura del romanzo, continueremmo a constatare il predominio dell'imperfetto e, nei pochi eventi decisivi il passato remoto. Insomma, tra l'uso di questi tempi verbali e la natura del romanzo c'è una stretta connessione, la quale può condurre il lettore che possieda l'italiano, e che abbia una normale conoscenza della sua grammatica, ad una comprensione più profonda.

3. Ma una conoscenza della fenomenologia linguistica più speci-

fica di quella di cui ha fatto finora usa la critica stilistica, cioè una preparazione di linguistica teorica, sarà ancor più fruttuosa per la penetrazione della tecnica letteraria; giacché non solo consentirà, come la buona conoscenza storica e grammaticale della lingua, di entrare nell'officina dello scrittore e individuarne gli strumenti e le scelte, ma di porsi il problema stesso della genesi e strutturazione di un testo, non importa se letterario.

Un recente ramo della linguistica studia come nasce, come si sviluppa, che cos'è un testo: si chiama appunto « linguistica testuale ». Essa rovescia, non senza ragione, il punto di vista della analisi tradizionale, che parte dai fonemi per passare alla parola e alla frase; giacché essa afferma che non si parla per fonemi o parole isolati, i quali sussistono solo nella astrazione del linguista, ma per frasi, e che tanto nella lingua parlata quanto nella scritta non esistono neppure frasi isolate, ma loro sequenze ed intrecci i quali danno luogo a unità più ampie, rette da un coerenza interiore e da precisi confini, che si chiamano « testi ». Anche i testi poi, a loro volta, sono inseriti in un « contesto » culturale se scritti, in un contesto pragmatico se orali, sono cioè — come si dice — contestualizzati, e non possono essere interpretati con sicurezza al di fuori di essi. C'è, ovviamente, un problema del testo a livello letterario, dove regna un forte e spesso remoto condizionamento di elaborazione formale (il cosiddetto « genere »), e c'è un problema del testo a livello praticamente comunicativo, dove il condizionamento è dato dalla situazione concreta ed effimera in cui si trovano l'emittente e il destinatario del messaggio. Linguisticamente interessante, comunque, è ricercare ciò che costituisce la coerenza interna di un testo, sia sotto l'aspetto semantico, sia sotto quello dei fattori morfologici e sintattici. Ogni parola può essere analizzata in componenti semantici che agiscono all'interno della tessitura testuale, provocando connessioni e sviluppi, arresti o deviazioni nel corso semantico; ed alcuni elementi grammaticali di natura eminentemente funzionale, quali gli articoli e i pronomi, servono a ricollegare un segmento del discorso a ciò che lo precede o a ciò che lo segue, hanno cioè funzione anaforica o cataforica: se, ad esempio, raccontando io dico: « L'ingegnere non ritenne possibile di procedere subito alla demolizione », l'articolo determinativo ci rivela che quello stesso ingegnere è già stato nominato prima, oppure è l'ingegnere di un'impresa ben nota ai parlanti e alla quale il discorso si riferisce. Se invece dicessi « un ingegnere », inserirei nel discorso un elemento nuovo, da meglio identificare. L'articolo determinativo insomma ha valore anaforico, cioè rinvia a cosa già nota agli interlo-

cutori o generalmente nota (il sole, la luna, l'uomo), l'articolo indeterminativo ha valore cataforico, cioè introduce una nozione nuova, almeno per uno di essi. « Quel giorno [si noti l'anaforicità di « quel », che assomma in sé l'articolo determinativo e un componente indicativo della distanza del parlante, nello spazio o nel tempo] c'era un sole ardente ».

Quando uno mi affida un messaggio « Digli di venire », usa il pronome *gli* riferendolo a persona già nominata fra di noi; altrimenti il suo messaggio non potrebbe arrivare a destinazione. Ci sono poi delle parole (congiunzioni, avverbi) che non contengono nozioni rilevanti (cioè quei contenuti concettuali che ci paiono inseparabili dalla parola) e tuttavia costituiscono per il flusso del discorso come delle cerniere o dei timoni: un « dunque », ad esempio, ci avverte che si tirano le conseguenze e ci si congeda da un argomento, un « inoltre », ci annuncia un argomento aggiuntivo, cioè non privo di connessione col precedente, un « perché » o un « affinché » propongono rapporti motivanti, un « ecco » presenta istantaneamente, direi interiettivamente, qualcosa di nuovo o di decisivo. Giustamente è stato parlato di interanimazione delle parole nel discorso: ogni parola si proietta in avanti e talvolta anche all'indietro, esercitando una efficacia che promuove e condiziona il progresso del discorso, e cessa se neutralizzata da altra parola, ma può risorgere a distanza; analoga efficacia ha un costrutto sintattico, il quale tende, salvo casi di interruzione o deviazione motivata, a realizzarsi compiutamente. Nella più matura tecnica teatrale di Pirandello, ad esempio, accade che un personaggio, aprendo un discorso, lanci un costrutto, e che altri personaggi, rubandogli le parole, cioè subentrando a lui, lo continuino e se lo passino l'un l'altro fino a portarlo a regolare compimento. Questo di Pirandello è un caso esemplare di concertato sintattico, ma il fenomeno è proprio della conversazione comune, dove il costrutto proposto da un parlante può essere rotto e sostituito dall'interlocutore, ma anche accettato e proseguito. Ovviamente una analisi di questo tipo deve anche tener conto dell'ordine delle parole, giacché il loro spostamento, entro i limiti consentiti dalla tipologia sintattica, implica una modificazione dell'informazione, ossia della notizia che il messaggio reca all'ascoltatore: la frase: « Giovanni è arrivato » intende comunicare l'arrivo di Giovanni, cioè informare del fatto dell'arrivo; la frase « È arrivato Giovanni » intende invece informare sulla persona che è arrivata. La prima frase risponde alla domanda « È arrivato Giovanni? », la seconda alla domanda « Chi è arrivato? ».

Esempi così saltuari e banali come quelli che ho fatto non bastano a mostrare come sia complicato, delicato, vivente il tessuto di un testo; ne danno appena un'idea. Bisogna poi aggiungere la « prosodia », cioè quei fenomeni di accento e di intonazione che sono stati trascurati sia dalle vecchie grammatiche, sia dalla linguistica moderna. L'intonazione distingue la frase interrogativa dalla affermativa e dalla imperativa, specie nelle lingue, come la nostra, in cui l'interrogazione non è grammaticalizzata, cioè non ha forme grammaticali distinte; ma tutto il discorso procede per unità melodiche, che spesso coincidono con unità sintattiche, e hanno grande importanza per caratterizzare emotivamente il parlato. All'intonazione è infatti in buona parte affidata la rivelazione dello stato d'animo del parlante nei suoi aspetti affettivi, ironici, ingiuntivi.

4. Sembra che abbiamo divagato dal tema dell'analisi del testo letterario. In realtà abbiamo fatto, a volo d'uccello, una ricognizione di strumenti utili a quell'analisi. Certo, il testo letterario, e in particolare il testo poetico, hanno, insieme coi caratteri comuni a testi di altra natura, caratteri propri, peculiari, che escono dalla sfera della linguistica. Eppure anche per questi il sussidio della linguistica può essere prezioso. Penso, ad esempio, al metro poetico, che di solito viene studiato come uno schema sillabico e ritmico: il verso endecasillabo, decasillabo e via decrescendo, inserito in strutture strofiche come l'ottava, la sestina, la quartina ecc., o più ampie, come la canzone, la ballata, il sonetto ecc. Ma se di qui si risale al problema dell'essenza del verso, le cose si complicano: bisogna spiegare come una struttura chiusa per numero di sillabe e con ritmo astrattamente determinato dalla accentuazione di certe posizioni sillabiche, qual è quella del verso italiano, possa conciliarsi con la misura aperta, con l'accento grammaticale e con l'intonazione naturale del nostro discorso. Un esame attento mostrerà che l'opera del poeta consiste nel fondere le due strutture, sentendole egualmente attive entro la propria « competenza » e traendo partito proprio dalla loro divergenza e conflittualità.

Già gli antichi avevano visto che la lingua della poesia e anche della prosa d'arte ha istituti e norme suoi propri, e li avevano descritti nei trattati di poetica e di retorica. I risultati delle loro analisi sono stati accettati fino al romanticismo e tuttora conservano una certa validità. Ma la linguistica moderna, precisando le funzioni della lingua e individuando gli elementi di essa indispensabili alla comunicazione ordinaria, ha portato un contributo cospicuo alla distinzione e individuazione degli elementi pertinenti alla composizione poetica. Ci si è resi conto, soprattutto, che mentre pochi e determinati ele-

menti entrano funzionalmente in quello che si dice l'atto di parola, e il resto è ridondante ai fini della comunicazione e del suo contenuto, il poeta può rendere pertinente, cioè essenziale al significato della sua opera, qualsiasi elemento linguistico. Qualche esempio: la rima, che nel discorso ordinario non ha alcun valore, lo ha invece nel discorso poetico, e in modo diverso da autore ad autore e da testo a testo; il fonosimbolismo, cioè la funzione imitativa o allusiva dei suoni di certe parole (come nella onomatopea) che nella lingua e nel discorso comune ha scarsissimo rilievo, può assurgere nella poesia ad una vera partitura timbrica, come nella strofa di Pascoli:

S'udivano sussurri
cupi di macroglosse
tra le peonie rosse
ed i giaggioli azzurri.

Lo stesso può dirsi di particolari effetti del ritmo e dell'intonazione non solo entro gli stampi del verso, ma dentro l'aperta compagine della prosa. Insomma, nella lingua d'arte tutto può acquistare valore, tutto può concorrere al significato; il testo d'arte è quindi pansemantico o, visto nei confronti col testo comunicativo, ipersemantico. Ciò stabilito, il linguista fornito di esperienza letteraria può essere tentato non solo di tracciare i confini tra il fatto linguistico e il fatto artistico, ma di vedere se dentro le manipolazioni cui il poeta sottopone la lingua e dentro gli effetti speciali che ne trae vi siano dei principi, delle costanti, dei tipi meglio fondati e definiti di quelli dell'antica retorica, cioè sussumibili in un quadro di teoria linguistica comprensivo tanto della lingua d'uso che della lingua d'arte. Un grande linguista russo, Roman Jakobson, ha infatti parlato, a questo fine di « grammatica poetica ».

5. Ho citato un russo, e precisamente uno dei fondatori di quella scuola russa filosofica, letteraria e linguistica che fiorì tra la prima guerra mondiale e il 1928 ed ebbe i suoi centri nella Società per lo studio della lingua poetica (Opojaz) di Leningrado e nel Circolo linguistico moscovita. Fu la scuola definita « formalismo », perché studiò a fondo l'opera letteraria come pura forma. Conosciuta in occidente con ritardo, questa scuola ha molto contribuito allo studio della tecnica letteraria, confluendo in certi orientamenti e risultati della critica stilistica occidentale. Con ritardo si è diffusa in Europa anche la conoscenza di un altro metodo di analisi del testo: il metodo funziona dell'etnologo russo Vladimir Propp. La geniale opera di questo studioso, il volume *Morfologia della fiaba* (1928), confrontando tra loro cento fiabe di magia russe, ha dimostrato che esse

hanno una struttura monotipica. In parole più esplicite, il loro intreccio è costituito dal susseguirsi di elementi costanti in numero limitato e in successione identica; tali elementi sono le circa 30 funzioni dei personaggi, che sono tra loro combinate in modo che dalla violazione di un divieto, che produce una sciagura e una vittima, attraverso l'intervento di un eroe salvatore, magicamente aiutato, si giunge alla vittoria delle forze maligne e, con varie peripezie, al lieto fine nuziale. L'analisi di Propp è meramente funzionale, cioè strutturale, e non ha riguardo alla forma linguistica della fiaba, la quale, essendo folclorica, è assai ripetitiva e monotona. Il suo immenso successo in Occidente si spiega col fatto che la tardiva traduzione e diffusione, dell'opera ha coinciso con l'affermarsi dello strutturalismo linguistico e con la ricerca di modi più obiettivi di lettura dell'opera letteraria; ricerca che è sfociata nella costituzione di una « semiologia letteraria », facente parte di una semiologia o scienza dei segni più vasta, comprendente tutti i sistemi segnici, naturali e artificiali, ivi compresa la lingua. Il settore della semiologia letteraria più legato all'insegnamento di Propp è quello denominato « narratologia », che trasferisce l'analisi proppiana dalla fiaba folclorica al racconto letterario (romanzo o novella). Si possono qui fare i nomi dei francesi Claude Bremond, Roland Barthes, Gérard Genette.

La denominazione di « semiologia » ha una forte intenzione polemica: intende separare la tradizionale critica letteraria, intuitiva e soggettiva, cioè empirica, da un nuovo metodo di interpretazione, più vicino a quello della linguistica moderna, cioè positivo, rigoroso, scientifico. Tuttavia ad un certo punto il campo della nuova critica letteraria di ispirazione formalistica e strutturalistica si è trovato come diviso in due partiti opposti: l'uno mirante a perseguire la letterarietà come forma linguistica elaborata letterariamente, l'altra a ridurre la singola opera ad una macchina funzionale, fatta di giunture, di articolazioni e di tendini, senza alcun riguardo alla polpa linguistica, cioè alla forma. L'opera d'arte è invece unica, fatta di materia linguistica e di contenuti, cioè di significati a cui concorre essenzialmente tutta la forma. Ad esaminare e interpretare il testo d'arte in tutti i suoi aspetti, nessuno escluso, si è posta la semiologia letteraria italiana, rappresentata principalmente da Cesare Segre, Maria Corti e d'Arco Silvio Avalle, la quale costituisce, nei confronti del formalismo, un recupero del condizionamento storico della forma, e, nei confronti della narratologia, un recupero del condizionamento formale dei contenuti.