

RUGGIERO STEFANELLI

*L'ESPRESSIONE
LETTERARIA*

SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE
ANNO ACCADEMICO 2007-2008

Premessa

Avvertiamo la necessità di premettere alla particolare scelta antologica contenuta in questo volume una breve esposizione, in forma volutamente problematica, degli argomenti che caratterizzano ai nostri giorni la questione del rapporto fra i compiti assegnati alla *comunicazione* e le esigenze della *letteratura*. Poiché tale esposizione ha lo scopo di sostenere l'impegno dei nostri studenti durante il corso delle lezioni e fino al giorno del relativo esame, abbiamo cercato di evitare il carattere serio della trattazione specialistica e di adottare una discorsività che consenta una lettura più agile, ci auguriamo proficua, senza però rinunciare alla discussione scientifica delle categorie, oggi ritenute alla base del problema e imprescindibili per chi voglia tentare un approccio dialetticamente corretto. Perciò riteniamo di aver agito opportunamente impostando un discorso che, a nostro avviso, vuol mantenersi equidistante così dalle ardue analisi della semiologia come dalle appassionate rivendicazioni della critica stilistica e, semmai, inclinare ad una contemperanza delle rispettive pregiudiziali, che possa conseguire l'ambito risultato di dimostrare conciliabili, almeno sul piano teoretico, i mezzi e forse soprattutto i fini di entrambe le competenze. *La letteratura e comunicazione* (che riteniamo comunque preferibile a *La comunicazione letteraria*) non è un titolo che induca a sancire una separatezza di fatto, ma la spia di un'ipotesi metodologica intenzionalmente disponibile alla scientifica problematizzazione di un rapporto ancora molto da esplorare. Di qui la speranza che l'effetto delle nostre considerazioni non si esaurisca entro i confini dell'*esame* ma che procuri ai nostri studenti lo stimolo a conservarne lo spirito ben oltre il territorio culturale cui questo lavoro è destinato.

Forse occorrerà riflettere sull'opportunità di riconoscere *comunque* un valore categoriale, sul piano gnoseologico, ad un sintagma ("comunicazione letteraria") che si presenta sul mercato intellettuale come una moneta dal corso legale assicurato, ma il cui conio offre all'osservatore attento alcune imperfezioni che ne rendono la circolazione cara soprattutto ai collezionisti, specialisti della signficanza ad ogni costo, e agli speculatori, azionisti dell'azienda "intrattenimento librario" in perenne scalata all'impero della comunicazione-informazione. Del resto l'appetibilità sul piano della fruizione sembra essere prerogativa di entrambi i monemi. Di qui l'ovvio interesse suscitato reciprocamente nei consumatori e nei produttori, pur al limite di un fascino enigmatico

esercitato da una moneta di cui si conosce l'antico corso ma su cui pesa oggi non poco il rischio inflattivo: cioè se ne comincia a parlare troppo confusamente, sicché il suo ruolo-valore non trova, sul campo del dibattito culturale relativo, uno stabile e affidabile *fixing*. Fuori dalla prolungata metafora (sorridente diremmo: nuova di zecca) c'è tuttavia la necessità di proporre un discorso 'economico', che vada cioè al nocciolo della questione senza indulgere al richiamo di facili ma inopportuni sconfinamenti e pervenga, se possibile, a qualche chiarimento o almeno ad una seria mediazione.

1) *Espressione e comunicazione*

“In ogni atto linguistico riconosciamo a prima vista due aspetti, che non esistono però – né sarebbe legittimo considerare – distinti: il bisogno di estrinsecare liberamente un pensiero o sentimento, dando forma a un moto che è in sé ancora vago e indistinto, e la necessità di farci intendere, che ci costringe entro limiti precisi. In realtà il pensiero o il sentimento che vogliamo esprimere, e che per noi costituiscono un fatto nuovo e unico, non possono venire formulati – se vogliamo riuscire comprensibili – se non con certi mezzi tradizionalmente fissati, cioè mediante costrutti, vocaboli, suoni familiari a noi come ai nostri ascoltatori [...] chiamiamo linguaggio l’espressione verbale di una intuizione, ottenuta mediante l’atto di un soggetto, che rielabora una materia tradizionale, a lui pervenuta quale prodotto di infiniti atti creativi precedenti, sì da renderla capace di manifestare un momento della sua spiritualità. Le forme che tale elaborazione può assumere sono infinite e dipendono da molti e diversi fattori”.¹

A quarant’anni di distanza, questa definizione dell’atto linguistico attraverso le sue funzioni fondamentali, dell’*espressione* e della *comunicazione*, ha conservato intatta la sua efficacia e non ha bisogno di spiegazioni né di commenti e neanche di essere messa alla prova in tempi di tecnologia avanzata, di proliferazione dei linguaggi, di velocità e confronto delle informazioni. Sostanzialmente essa era riferita al linguaggio verbale, sia orale sia scritto, per cui chi parla o scrive *esprime* e, nel contempo, *comunica*, o tenta di farlo, selezionando tanto i contenuti quanto le forme di ciò che intende dire. Ora, nessuno può negare che i linguaggi sono davvero tanti,² e vedremo brevemente perché, e che quello letterario è uno di essi cui spetta da sempre una particolare attenzione per il concentrato di individualismo e di cultura che è in grado di contenere, ma resta implicito e scontato che esso, come e forse più degli altri, abilita le funzioni suddette sia pure in un quadro generale di preparazione e di finalizzazione cui non è mai estranea, e non potrebbe esserlo, la storia con le sue mutevoli vicende.³ Chi si accinge a scrivere con intenzione letteraria sa bene di dover mettere in atto certi meccanismi grazie ai quali cercherà di stabilire un contatto con i suoi lettori e, in genere, sa anche che tale contatto sarà comunque *indiretto*, poiché le *cose* che scriverà dovranno significare il suo pensiero, il suo sentimento, le sue emozioni attraverso cui

¹ C. SCHICK, *Il linguaggio*, Torino 1960, pp. 26-27.

² G. BARBERI SQUAROTTI, *Il codice di Babele*, Milano 1972, *passim*.

³ G. CORSINI, *L’istituzione letteraria*, Napoli 1974, pp.7-15.

il lettore si sforzerà di avvicinarsi il più possibile a lui e alla sua individualità; ma egli sa pure che potrà ricorrere, quando e se lo vorrà, ad un contatto *diretto* che lo porrà, senza volontà d'equivoco, di fronte a quel suo lettore, per offrirgli giustificazioni palesi del suo operare letterario in forma espositiva e critica, fuori dalle sue opere letterarie. Tuttavia egli sa pure che ha a disposizione un'altra possibilità di contatto che può chiamarsi *semidiretta* e che consiste nell'abilità di inserire nelle sue opere letterarie forme e modalità variamente simulate o dissimulate di giustificazione del proprio lavoro, le quali possono in un certo senso guidare il lettore attraverso il labirinto della sua lettura. Di questa tipologia di *contatti* offriremo un'ampia esemplificazione nella seconda parte di questo lavoro, la quale terrà necessariamente conto dello svolgimento storico delle forme e delle istituzioni letterarie, della posizione culturale dei protagonisti, gli scrittori, chiamati a confrontarsi e talvolta a scontrarsi, o uniformarsi, con le condizioni della società, con l'influenza dei poteri politici, culturali, religiosi e, non ultimi, coi gusti, le mode, le tendenze, le tradizioni e quant'altro rende sempre travagliata, ma al tempo stesso affascinante, l'attività letteraria di tutti i tempi. Il nostro percorso si limiterà ovviamente ai momenti e agli scrittori più significativi della storia letteraria italiana e sarà rivolto essenzialmente a mettere in luce quanto quelle forme di *contatto*, di cui si è detto, abbiano espresso comunque e dovunque il bisogno del linguaggio letterario di garantirsi un alto grado di *comunicabilità*, quindi la certezza di porsi come veicolo di messaggi da far giungere ai destinatari, cioè ai lettori. Prima tuttavia di dare principio alla ricognizione storica, intendiamo precisare alcuni concetti che riguardano il *comunicare*, la *lingua*, i *linguaggi*, la *scrittura* e la loro interazione: essi ci consentiranno di mettere meglio a fuoco la problematica che qui ci interessa, cioè il rapporto tra *letteratura* e *comunicazione*.

2) Elementi e caratteri della comunicazione

Comunicare significa far passare un'informazione o una notizia o un qualsiasi contenuto mentale da un individuo ad un altro; è indispensabile perciò che:

- a) un *emittente* emetta l'informazione;
- b) un *ricevente* desideri e possa riceverla comprendendone il senso;
- c) un *referente* denoti la 'cosa' da comunicare (idea o sensazione o emozione);
- d) un *codice* (o sistema di segni, nel caso le parole) noto all'emittente e al ricevente consenta di concretizzare l'idea, o altro che sia, dell'emittente;
- e) l'idea sia trattata nei segni di tal codice, costituisca perciò un *messaggio*;
- f) un *canale* (nel nostro caso la scrittura) permetta al messaggio di raggiungere il ricevente.

Superfluo aggiungere che, parlando di letteratura, l'emittente è lo scrittore, il ricevente il lettore e che il tracciato logico ipotizzabile è il seguente: lo scrittore vuol comunicare al lettore il suo pensiero, usando il codice comune ad entrambi, per passargli un particolare messaggio tramite la scrittura.⁴ Perciò si può affermare che anche la scrittura letteraria è un *linguaggio*, cioè un particolare sistema di comunicazione consapevole, *organizzato* in un codice di segni che lo scrittore e il lettore conoscono bene. Quello della scrittura letteraria è dunque un linguaggio verbale e come tale deve possedere alcuni imprescindibili caratteri; innanzitutto quello della *creatività*, che consiste nella capacità di pronunciare cose mai dette prima né mai udite, combinando in modo originale parole e immagini o inventandone di nuove; quello della *accuratezza*, che significa *scegliere* con cura le parole più adatte a trasmettere le idee per comunicare correttamente e appropriatamente, cioè *specializzare* il più possibile i termini; quello della *semantività*, che consiste nel predisporre parole e frasi che indicano consapevolmente aspetti, soggetti e sensazioni, di cui cioè esprimono il significato con corrispondente pregnanza; quello dell'*arbitrarietà* che consente, all'interno di una comunità di parlanti, di adottare liberamente la designazione di oggetti e sensazioni col solo limite della *discrezione*, cioè col consenso che rende funzionante il processo stesso della comunicazione; quello della *distinzione* che permette comunque di differenziare tra loro le parole provviste di un significato,

⁴ S. CHATMANN, *La struttura della comunicazione letteraria*, in "Strumenti critici", n. 23, pp. 1-40.

cogliendolo così immediatamente ed escludendo sfumature intermedie; quello dell'*evocatività* o *distanziamento* che consente di riferire a cose lontane nello spazio e nel tempo le parole usate per indicare oggetti situazioni o persone in determinati contesti; quello, infine, della *tradizione*, cioè la capacità di conservarsi e trasmettersi nel tempo da una generazione all'altra proponendosi facilmente all'apprendimento e all'insegnamento, pur modificandosi perché legato soprattutto all'uso.⁵

Naturalmente, quel che si dice del linguaggio verbale in generale, che cioè rispetto agli altri linguaggi non verbali è *efficace* (comunica infatti ogni tipo di informazione) ed *efficiente* (cioè comunica con *economicità* e *pregnanza*), a maggior ragione si può dire del linguaggio letterario (con l'esclusione dell'*economicità*), il quale ha in sé il pregio, diremmo la facoltà, di poter contenere, o rappresentare, tutte le funzioni riconosciute al linguaggio verbale, seppur non tutte insieme: da quella *strumentale* ('chiedere per ottenere', frequente nel linguaggio diretto e quotidiano) a quella *informativa* ('parlare per sapere o per far sapere'), da quella *espressiva* ('parlare per partecipare', indispensabile per accrescere la solidarietà nel consorzio umano, per stabilire contatti interpersonali ecc.) a quella *convenzionale* ('parlare per dovere', in tutte le forme attraverso cui rendiamo ufficiale un servizio o una presenza o un incontro tra persone). È ovvio che, dietro il riconoscimento di tali funzioni, tanto il linguaggio verbale in genere quanto quello letterario in ispecie fanno presupporre la necessità di una condizione: che l'abilità combinatoria nell'uso delle parole non possa esercitarsi se non quando la comunità dei parlanti ha accettato di servirsi di un unico 'codice' ch'è la *lingua*, da considerarsi come un serbatoio, o contenitore, cui gli umani appartenenti ad una particolare comunità attingono unanimemente quando desiderano stabilire tra loro contatti *comunicativi*; la scelta dei termini e la loro combinazione rispondono, dunque, alle diverse e infinitamente molteplici esigenze del comunicare che la linguistica del primo Novecento, dopo il De Saussure, ha ritenuto opportunamente di fissare con la distinzione tra *langue* (codice generale a disposizione di tutti) e *parole* (risultato della selezione). La consapevolezza di tale distinzione, come una sorta di regola universale, è ormai patrimonio culturale di tutti coloro che, in qualche modo, esercitano

⁵ Per tutte queste attribuzioni rimandiamo ai canoni generali sull'argomento riscontrabili in quasi tutti i trattati di linguistica o di semiologia o di didattica della lingua; segnaliamo R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, Milano 1960, capp. I-II e *Elementi di semiologia*, Torino 1966, parte I; E. COSERIU, *Teoria del linguaggio e linguistica generale*, Bari 1971, pp. 25-40; U. ECO, *Trattato di semiotica generale*, Milano 1965, *passim*; G. FANO, *Origini e natura del linguaggio*, Torino 1973, capp. III-IV; R. SIMONE, *Fondamenti di linguistica*, Bologna 1989, parte I; E. G. TANTUCCI, *Codice lingua*, Bologna 1990, parte I, pp. 19-37; J. KRISTEVA, *Il linguaggio, questo sconosciuto*, Bari 1992, *passim*; oltre a C. SCHICK, *cit.*, cap. III.

o praticano la scrittura letteraria.⁶

È opportuno, inoltre, sottolineare che la selezione individuale delle “parole” è sorretta dalla necessità primaria che esse, inserite e assemblate in un contesto qualsiasi, contengano un *significato*, del quale oggi riconosciamo almeno tre livelli: il primo è comunemente indicato come *denotativo*, quando il significato espresso da una determinata parola è riferibile alle caratteristiche fondamentali, e perciò stesso generiche, di un oggetto individuato col suo nome distintivo (es. ‘sgabello’ o ‘scanno’), al quale potrà eventualmente aggiungersi qualche altra nota strutturale funzionale nel caso di ulteriore denotazione (es. ‘sedia’ o ‘poltrona’ o ‘panchina’); il secondo è indicato come *connotativo*, quando il termine, oltre a trasmettere l’informazione-base, tende a suscitare un insieme di sensazioni emozioni e sentimenti che coinvolgono in qualche misura il nostro mondo interiore (es. ‘mamma’); il terzo livello è detto *indiziario*, quando nel modo di parlare di una persona (scelta particolare dei termini, articolazione delle frasi nel discorso ecc.) possiamo rilevare ‘indizi’ che ci permettono di risalire alla sua mentalità, alla classe sociale di appartenenza, alla cultura, all’attività professionale e sociale, all’età ecc. Per la rilevazione e trasmissione del *significato* resta comunque fondamentale la valutazione, tanto per l’ascoltatore quanto per il lettore (insomma il *ricevente*), del contesto in cui il termine è utilizzato, della sua posizione in tal contesto, dell’intonazione ch’esso può assumere.

Per completare il quadro degli elementi che caratterizzano il linguaggio verbale e in particolare quello letterario, occorre sottolineare ancora il fatto che la scelta delle parole dà luogo necessariamente ad *espressioni*, le quali in modo anche estremamente vario possono tuttavia contenere un medesimo *significato*; ciò vuol dire che un significato può essere espresso più volte, a seconda delle circostanze, ma in maniera linguisticamente diversa e perciò siamo soliti distinguere tali espressioni secondo il *registro* utilizzato. Pertanto si può impegnare quello di tipo *familiare* (‘Perché non state altri due giorni con noi?’), quello di tipo *colloquiale* (‘Perché non vi fermate altri due giorni con noi?’), quello di tipo *medio* (‘Perché per altri due giorni non restate ospiti nostri?’), quello di tipo *formale* (‘Perché non soggiornate ancora due giorni in casa nostra?’), quello di tipo *colto* (‘Perché non prolungate ulteriormente di due giorni presso di noi la permanenza?’), quello infine di tipo *aulico* (‘Avete considerato la possibilità di prolungare ulteriormente la vostra momentanea permanenza in casa nostra per un periodo di due giorni?’). La comunicazione che sta alla base del linguaggio letterario punta molto sulla scelta o sulla

⁶ Rinviamo a F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari 1972, ma già Wiesbaden 1968-74.

commistione di tali *registri* e più avanti vedremo anche come.⁷

⁷ Cfr. E. G. TANTUCCI, *cit.*, p. 37. Per la classificazione dei livelli e dei registri rimandiamo ai testi di cui alla nota 5, in particolare C. SCHICK, *cit.*, p. 149 ss. e R. SIMONE, *cit.*, cap. 12.

3) *Il linguaggio letterario*

Comunque lo si voglia considerare, il linguaggio letterario non può non riconoscere le proprie radici nel linguaggio verbale, di cui, pur distinguendosi nettamente, è costretto ad assumere le potenzialità espressive che elabora poi in modo assolutamente indipendente, anche se non completamente libero da legami. Poiché la sua base è certamente la scrittura, esso non può prescindere dal linguaggio verbale scritto che a sua volta risponde ad esigenze produttive e funzionali sul piano della comunicazione e tuttavia se ne distingue, proprio perché non germina da necessità informative, anche se nel suo farsi può riconoscere tutte o alcune di quelle esigenze servendosi però come mezzi tecnici e non come fini, come invece accade nell'uso comune della scrittura. Il linguaggio letterario ha dunque origine in quello verbale scritto ma, come nel caso della metaforica costola di Adamo, esso dà luogo ad una forma nettamente diversa la cui sostanza, per così dire genetica, va però sempre riferita al linguaggio verbale. Le teorie e le analisi conducibili su questo punto sono in verità molte, ma non crediamo che una netta separazione fra linguaggio verbale e linguaggio letterario aiuti a spiegare lo statuto, per così dire, ontologico di questo e la sua intrinseca finalità; alla base di qualsiasi argomentazione va tenuto sempre presente il fatto che entrambi hanno necessariamente in comune la lingua, la parola.⁸

È facile rendersi conto che non si può prescindere, nel considerare tale questione, dalle pertinenze della linguistica generale, ma il rischio è che la linguistica se ne appropri totalmente e la confini nel territorio specifico della stilistica come, in pratica, fin qui è stato, salvo chiedersi continuamente se quest'ultima sia in fin dei conti una disciplina autonoma applicata al testo letterario o se, fingendo paradossalmente che esso non esiste, sparisca essa stessa. A ben guardare non viene da chiedersi se sia nato prima l'uovo o la gallina e se, quindi, sia o no il caso di demandare il tutto al filosofo del linguaggio, ma un fatto è certo, che il linguaggio letterario costituisce un *fenomeno della lingua* tale che dalla sua *fenomenicità*, cioè dal suo apparire e materializzarsi entro le coordinate della storia (spazio tempo tradizione), si può dedurre ch'esso è non solo un *unicum* ma anche il più complesso dei *fenomeni* legati all'esistenza della lingua⁹ al punto che, variamente e a turno intervenendo, ora l'estetologo,

⁸ Si veda C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Milano 1985, pp. 9-20.

⁹ Cfr. A. SCHAFF, *Filosofia del linguaggio*, Roma 1969, cap. I e A. PONZIO, *Interpretazione e scrittura*, Verona 1986, *passim*. Inoltre troviamo oggi appropriata e chiarificatoria, proprio sul piano della distinzione fra linguaggio letterario e linguaggi pratici, la prima parte del recente saggio di M. PAGNINI,

ora il sociologo, ora il critico letterario, ora lo psicologo, ora lo storico, ora il pedagogista, ne piegano gli aspetti al loro punto di vista e tendono a farne privilegiato territorio di indagine. Occorre pertanto che, per un approccio meno accademico e sostanzialmente più epistemologico, ci si chieda per quale ragione tutti gli specialisti del sapere vantino plausibili diritti di esercitazione ermeneutica su di esso; molto probabilmente perché, ed è qui il nodo, proprio per il fatto che il linguaggio letterario si colloca immediatamente e al di là di qualsiasi discorso finalizzato, esso partecipa comunque e prima di tutto del bisogno di *comunicare* dell'individualità *produttrice* con le individualità *recettrici* oltre tutte le convenzioni e oltre tutti gli statuti che quotidianamente impegnano gli individui di una determinata società a comunicare tra loro ed anzi si pone come comunicazione *tout court*, in cui però, se la figura dell'*emittente* è quella di un individuo ben preciso, la figura invece del *ricevente* resta indistinta, generica e casuale. Dunque, emerge naturalmente un altro elemento che caratterizza il linguaggio letterario: esso si pone come *comunicazione non necessaria*, poiché alla base non vi sarebbe l'esigenza di soddisfare un determinato bisogno, né informativo né burocratico né economico né pubblicitario né politico ecc.¹⁰

Bisogna tuttavia intendersi: se il *ricevente*, nel nostro caso il *lettore*, è destinato per forze di cose a rimanere vago, non perciò sarà condannato all'anonimato, se è vero che l'insieme di tutte queste vaghe individualità può determinare la popolarità e il successo di un'opera letteraria, ma è anche vero che successo e popolarità non sempre costituiscono gli ingredienti della vera *grandezza* d'un prodotto letterario e che qualsiasi discorso sul rapporto opera-pubblico non riuscirà, tuttavia, a dare mai un vero volto ad un'anima così collettiva se non nei termini piuttosto sfuggenti di un'individuazione culturale o sociale. Del resto, è poi assolutamente vero che la figura dell'*emittente* è quella di un individuo ben preciso? Certo, essa ha un nome e un cognome (ma come la mettiamo con le opere rimaste anonime?), eppure è abbastanza difficile che un lettore, anche ben preparato, possa con sicurezza risalire dall'opera a quel nome e cognome e dica che l'autore non poteva che essere *lui*, ciò perché l'*io* che scrive non coincide necessariamente con l'*io* che narra o con il soggetto

Letteratura ed ermeneutica, Firenze 2002, in cui sono anche le premesse per la successiva riflessione sulla prassi della lettura e dell'interpretazione dell'opera letteraria.

¹⁰ Non condividiamo in proposito le intenzioni "sistemiche" e generalizzanti di quanti (come p.e. G. WIENOLD, *Semiotik der Literatur*, Frankfurt a. M., 1972, pp. 41-50) hanno sostenuto che il vero scopo dell'analisi semiologica è di condurre ad una sicura *scienza* della letteratura, dal momento che l'opera letteraria sarebbe un "sistema segnico informativo e comunicativo". Occorre invece chiedersi: "A che cosa serve questo bene immateriale che è la letteratura? Basterebbe rispondere [...] che è un bene che si consuma *gratia sui*, e dunque non deve servire a nulla" (U. ECO, *Sulla letteratura*, Milano 2002 p. 8).

dell'azione, anzi sembra con ogni mezzo dissimularsi, ch'è poi il frutto dello 'straniamento' dell'autore di cui hanno, in molti, variamente teorizzato, da Bachtin a Barthes a Eco e così via.¹¹ In tal caso il nome e il cognome vogliono dire quasi nulla, non costituiscono la *carta d'identità letteraria* di cui abbiamo bisogno per far corrispondere a questo autore *qui* quest'opera *qua*. Se allora il rapporto causa efficiente-effetto scrittura non si colloca, o meglio non si istituzionalizza, lungo il riconoscibile asse *emittente-messaggio-ricevente*, siamo di fronte ad una soluzione dialetticamente paradossale: l'opera letteraria ha sì un autore ed è destinata sì a un pubblico ma, da riscontro, sembra possa fare a meno del primo, perché si nasconde, si dissimula o si mimetizza in essa, e altrettanto del secondo, perché di fatto sfugge ad una completa e inequivocabile identificazione.

In realtà ci muoviamo su un terreno che, sul piano dell'accertamento epistemologico, corrisponde ad una brughiera attraversata di sera in mezzo alla nebbia (ci si passi una similitudine così banale); infatti, riassumendo, il prodotto della scrittura letteraria è un atto *comunicativo non necessario* (attraversare la brughiera non è obbligatorio) di cui non è mai evidente il produttore (chi ci ha spinto nella brughiera?) e di cui il destinatario è ancora meno individuabile (chi dobbiamo veramente incontrare di là dalla brughiera?). Tuttavia, resta ben fermo che la *comunicazione*, o la volontà di effettuarla, sta lì e consiste nella sua *scrittura* che, proprio per la presenza (o assenza) degli elementi finora considerati, definiamo comunemente e unicamente come *letteraria*. Ecco perché, dunque, tanti specialisti di approcci critici diversi si affannano a indagare i contenuti, i significati, le motivazioni, la forma e quant'altro; in realtà ciascuno vi può trovare qualcosa di importante e la caccia è sempre aperta, coi rischi però che essa comporta, giacché tutte le difficoltà risiedono nell'inafferrabile *proprium* ch'è la sua scrittura. Ma perché il *proprium* della scrittura letteraria è questa inafferrabilità?

¹¹ Per un riepilogo di questa posizione critica si veda A. PONZIO, P. CALEFATO, S. PETRILLI, *Fondamenti di filosofia del linguaggio*, Roma-Bari 1999, pp. 181-187.

4) *Lingua linguaggi e letteratura*

S'è detto che quello letterario è il fenomeno linguistico più complesso che si conosca, pur se distinguibile in generi, sottogeneri, strutture, stile ecc. Alla sua base, diremmo nel suo *dna*, c'è che non può prescindere dalla lingua. Il Novecento, con la sua abbondanza di scuole e di indirizzi di pensiero linguistico, ha fissato con certezza un concetto scientifico ch'è il fondamento di qualsiasi riflessione ulteriore sull'universo linguistico della letteratura: la lingua è un grande indistinto serbatoio da cui i linguaggi attingono liberamente le loro potenziabilità comunicative; tali potenzialità presiedono alla produzione dei diversi *discorsi* fattibili (cronaca sportiva, frasario pubblicitario, bollettino sindacale, relazione politica, analisi economica, indagine sociologica, denuncia morale ecc.), i cui autori si impegnano, secondo le possibilità di ciascuno, a rispettare alcune caratteristiche *tecniche* tipiche del discorso: chiarezza dei presupposti, scelta coerente delle argomentazioni, congruità logica delle deduzioni, validità della tesi, proprietà lessicale e così via. Ma proprio in virtù di tali caratteristiche ogni *discorso* deve essere 'lavorato' sulla lingua intesa come contenitore di potenzialità comunicative in cui scegliere fonemi lessico e sintassi, dall'insieme dei quali assumere quella cifra di significatività ch'è sempre riconducibile ad un autore e a quello soltanto. La presenza delle caratteristiche tecniche fa sì che i *discorsi* si presentino come *oggettivi* e che la logica interna ai loro ambiti specifici ne renda riconoscibile non solo l'ideologia sottesa, ma anche, ed è ciò che più importa, l'autore. Possiamo perciò dire che i *discorsi* così concepiti occupano la sfera dell'extraletterario, da intendersi non come categoria *tout court*, cioè in senso aristotelico, ma come spartiacque prescientifico e, al tempo stesso, come pregiudiziale per tentare di comprendere meglio ciò che è il letterario.

Dunque, il discorso extraletterario, dovendo determinarsi sulla base di ragioni ideologiche, si pone come *oggettivo* e *necessario*, inquantoché la sua produzione risponde essenzialmente al criterio della funzionalità e per questo il suo autore fa apertamente il suo gioco, nutrendolo di tutti gli enzimi, culturali morali sociali politici, che formano la sostanza del suo vissuto, cioè la sua personalità; in una parola si può dire che al discorso extraletterario è attribuibile una *finalità conoscitiva* e che il linguaggio in esso usato è al servizio del significato, di una tesi da dimostrare, di un punto di vista da sostenere. L'affermazione del Barthes, secondo cui chi produce un discorso funzionale al significato compie solo opera di 'trascrizione' e può pertanto definirsi 'scrivente', più che curiosa era

innanzitutto icastica, perché lasciava immaginare un soggetto che scrive come sotto dettatura, cioè autorizzato dal suo impegno, dalla sua responsabile coscienza della verità e dunque costretto a non cadere in contraddizione e ad esporre scientificamente il suo pensiero. La conseguenza inquietante della sua affermazione, cui per altro il Barthes non approdò (o a cui forse rinunciò per una sorta di pudore intellettuale) è, o sarebbe per meglio dire, che lo ‘scrivente’, dovendo ‘trascrivere’, cioè scrivere sotto dettatura, non è veramente libero linguisticamente parlando, giacché il linguaggio da lui costruito si muove tra materiali di significazione abbastanza vincolanti, obbedienti a quelle *caratteristiche tecniche* di cui s’è detto; forse il guadagno di oggettività e scientificità è garantito e con esso il grado di *comunicazione*, ma si tratta pur sempre di pensiero, per così dire, parametrato.

Se quella dello scrivente è attività di trascrizione e concerne la comunicazione extraletteraria, secondo Barthes quella dello ‘scrittore’ è veramente attività di ‘scrittura’ e sembra poter contenere gli elementi della ‘creatività’, termine che tuttavia egli non pronuncia, ma che è largamente sottinteso. Dunque ‘scrittura’ è solo quella letteraria e va da sé che è esattamente l’opposto della ‘trascrizione’, se è vero che, a dispetto della categoria culturale dell’intellettuale-scrittore ‘impegnato’ (*engagé*) o, come negli anni cinquanta dello scorso secolo si usava dire, ‘realista’, vero ‘scrittore’ è colui che almeno sul piano linguistico compie uno sforzo di deresponsabilizzazione, di disimpegno rispetto ai materiali impiegati, di deidentificazione. Laddove lo scrivere proprio della ‘trascrizione’ è un verbo che Barthes definisce ‘transitivo’, lo scrivere della ‘scrittura’ è verbo ‘intransitivo’ e vuol dire che, mentre l’autore del discorso funzionale extraletterario tende a raggiungere il fine proprio del suo impegno, utilizzando il linguaggio come mezzo, la parola come strumento, l’autore della ‘scrittura’ letteraria ha come fine il linguaggio stesso, la rappresentazione oggettivata di materiali desunti dalla vita; quello *transita* verso un pensiero ch’è il suo ma messo a disposizione delle istituzioni del sapere, della politica, dell’economia ecc., questo invece *non transita* ma deposita, o distilla se si vuole, le potenzialità del linguaggio cui spetta il compito di *esprimere* la vita (quindi non solo di *comunicare*), di iconizzarla. Si può continuare all’infinito, ma la sostanza che distingue la ‘transitività’ dall’‘intransitività’ è che lo ‘scrivente’ è identificabile in ciò che scrive, lo ‘scrittore’ no.¹²

In pratica, il discorso letterario non è un discorso o, meglio, è un linguaggio che, pur attingendo al comune serbatoio della *lingua*, non cerca

¹² Per tutto ciò si veda R. BARTHES, *Saggi critici*, Torino 1964, *passim*.

e non vuole diventare un discorso, ne evita anzi accuratamente tutte le caratteristiche e per prima l'identificazione con l'*io* dell'autore, con le sue ragioni, con il suo vissuto. La scrittura letteraria (ma dovremmo barthesianamente dire solo la 'scrittura') poggia sulla intenzionale deidentificazione, sulla rinuncia pressoché totale alle *caratteristiche tecniche*, sulla più indipendente *deregulation* linguistica che si possa immaginare e si fonda sulla separazione tra l'*io* dell'autore e gli altri innumerevoli *io* che, all'interno dell'opera, conducono le fila di discorsi diversi. L'autore dunque non solo non cerca di invadere la scrittura col suo *io*, ma si sforza di tenersene fuori dando vita, tramite un lavoro sul linguaggio, alle voci che dal di dentro rendono polifonica l'eventuale storia; si dirà che il vissuto dell'autore, le sue inclinazioni morali, la sua partecipazione sociale, il suo credo politico ecc. non possono essere esclusi dal mondo di quelle voci e dunque che l'atto di separazione è postulato e virtuale, ma il nocciolo non sta nel diniego di tale sospetto o obiezione, si piuttosto nell'ammettere che, come sostiene Bachtin, l'autore si 'trova fuori' rispetto a ciò che nell'opera si rappresenta, pur non potendo prescindere da un'influenza o da un'insinuazione del suo vissuto personale.¹³ Egli 'è fuori' perché la forma ch'egli intende dare all'opera contrasta sempre naturalmente con la concretezza dei materiali che in essa si plasmano e rappresentano la vita stessa e quella *forma* è appunto il *linguaggio* in cui risiede da ultimo quel valore che dobbiamo chiamare artistico.

La bachtiniana "exotopia" dell'autore è un punto su cui molto ancora si discute e perciò riteniamo di lasciare ancora aperto questo discorso, ancorché sia giusto richiamare l'attenzione sugli altri termini che l'accompagnano, 'distanziamento' e 'alterità'. Scaricando tutta la tensione sul linguaggio e costituendo questo stesso l'unica garanzia assoluta di letterarietà, l'autore si distanzia dai contenuti dell'opera ma anche dalla loro stessa forma (il *linguaggio* appunto) proprio nella misura in cui questa rappresenta lo sgretolamento del discorso logico, la frantumazione delle barriere argomentative e si traduce in un *di più* che non si contiene, ma eccede in una complicazione che non è funzionale a nessun fine cognitivo. La rappresentazione di probabili o improbabili vissuti, di credibili o incredibili scenari presuppone l'*alterità* dello scrittore rispetto ad essa, la realizzazione di uno 'straniamento' che può così spiegare per quale mai motivo un'opera possa vivere tanto a lungo oltre il suo tempo. Lo scrittore si rende indipendente da ciò che il suo linguaggio raffigura proprio perché egli è naturalmente slegato dall'obbligo di contemporaneità con l'opera,

¹³ Per il problema dell'*exotopia* si veda M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe*, Torino 1988, *passim*, in particolare pp. 15-51.

ma il perfezionamento di tale condizione risiede nel fatto che la *parola* data a tutte le voci interne all'opera è una *parola oggettivata*, è data come la parola dei protagonisti che con quella dell'autore non ha più nulla a che fare e rispetto ad essa si colloca come *indiretta*. Quanto più è *indiretta* e *oggettivata*, tanto più se ne può valutare l'esteticità o l'artisticità, cioè la sua capacità di resistere oltre il tempo, pur conservando gli orizzonti della sua moralità, socialità, cultura, religione ecc. Il lavoro sul linguaggio non deve compromettere lo scrittore che, pur quando rappresenta la vita nella sua più ardua drammaticità, morte inclusa, trova le sue misure di 'distanziamento' nell'ironia o nell'autoindulgenza, differenziandosi sempre rispetto all'eroe e conferendo perciò all'opera quella vera *autonomia* ch'è il primo elemento di una sua dichiarabile artisticità.¹⁴

A questo punto non resterebbe che concludere che il *linguaggio letterario*, ponendosi, per l'alterità e lo straniamento dell'autore, come autoreferente e vivendo autonomamente nella rappresentazione-raffigurazione dei significati che iconicamente richiamano la vita o mondi possibili, non produce *comunicazione*, in quanto manca di un fine cognitivo e, al di fuori della autoreferenzialità, si dichiara *infunzionale*. Certo, *comunicazione* vuol dire rendere comuni certi significati e quindi, non producendo comunicazione, si dovrebbe dedurre che il linguaggio letterario non ha significati da comunicare, senonché non è il sillogismo il ragionamento in grado di risolvere questa preoccupante ipotesi. Se il linguaggio letterario consiste nella rappresentazione-raffigurazione distanziata di vissuti possibili e quindi si risolve in una speciale iconicità da cogliere nel suo insieme, allora essa in realtà *comunica* tutti i significati che l'insieme dei significanti contiene in quella sua oggettivata e perciò irripetibile iconicità linguistica: semplicemente, la *comunicazione* che ne scaturisce non può essere univoca né regolata dai criteri delle caratteristiche tecniche proprie dei discorsi funzionali e perciò le riflessioni e le critiche che suscita impegnano gli specialisti di varia provenienza in un inesausto lavoro di smontaggio e di analisi. Potremmo scomodare nel nostro caso la definizione di *comunicazione totale*, però ridimensionandola a misura del nostro limitato orizzonte e nel senso che l'opera letteraria, non essendo chiamata a fornire una comunicazione univoca e non essendo quindi orientata unidirezionalmente, di fatto comunica se stessa come *universo* di segni, veicolanti infiniti significati: come rilevato dalla Corti, l'immagine era già in Tasso che individuava nell'opera letteraria, più che un esercito o una città, appunto un universo pieno di collegamenti interni e costituzionalmente dinamico. La

¹⁴ Su tutto ciò ancora A. PONZIO, *Tra linguaggio e letteratura*, Bari 1983, pp. 34-39, in cui il passaggio, a questo punto logico, al concetto di "autonomia" non viene però affettuato.

comunicazione di sé che l'opera offre è prima di tutto una percezione di *sensò*, di molteplici *sensi* che nel loro vario intrecciarsi propongono tuttavia una sorta di unità plurivoca la quale può solo rimandare alla pienezza della vita, sia pure colta in un particolare momento e in un particolare spazio, senza però impedire agli individui destinatari il piacere o il rovello di una scomposizione, di una destrutturazione fatta a propria immagine e somiglianza, poiché ciascuno di essi non potrà sottrarsi alle proprie pulsioni (lettore 'basso'), compartecipazioni (lettore 'medio') o specializzazioni (lettore 'alto').¹⁵

In genere, l'alta densità segnica dell'opera letteraria invita a *comunicare* innanzitutto il senso *totale* (o *globale*?) di tale densità ch'è l'essenza stessa della reale vitalità e ciò la rende unica e irripetibile, giacché l'autore medesimo, ove si proponesse di riscriverla, la riscriverebbe facendone un'opera diversa e perciò altrettanto irripetibile: questa irripetibilità dell'universo segnico dell'opera marchia a fuoco la stessa percezione che ne ha il lettore, il quale a sua volta può ricavarne una serie di letture diverse l'una dall'altra e delle quali l'ultima parrà ai suoi occhi la più soddisfacente. Si potrebbe dunque dire di un'opera: tante letture tante opere, ma qui il problema si sposta sensibilmente consentendo di affermare che l'anonimato del destinatario impone pur sempre, e curiosamente, qualche altra riflessione.

¹⁵ Per l'*infunzionalità* si veda C. SCHICK, *cit.*, pp. 52 ss. e R. BARTHES, *Il piacere del testo*, Torino 1975, *passim*; per la *totalità* A. PONZIO ..., *Fondamenti ecc.*, *cit.*, p. 175 (ma con sfumatura diversa dalla nostra); il *sensò* accennato non è quello di Barthes (*Saggi critici III. L'ovvio e l'ottuso*, Torino 1985, pp. 50 ss.) né quello di Blanchot (*L'infinito intrattenimento*, Torino 1977, *passim*) ma è più vicino a quello di E. LEVINAS, *Il senso e l'opera*, "Athanos", I, pp. 5-10; per il *piacere* si veda R. BARTHES, *Il piacere del testo*, Torino 1975, pp. 19 ss. Ma sta di fatto che "in una funzione comunicativa il linguaggio è orientato verso il significato, in una funzione poetica è orientato verso il significante" (cfr. G. ZACCARIA - C. BENUSSI, *Per studiare la letteratura italiana*, Milano 2002, p. 62).

5) Il lettore-destinatario

Un'opera letteraria, tanti lettori, tantissime letture (oggi); la stessa opera, tanti lettori, tantissime letture (ieri); tanti lettori, tantissime letture (avantieri) e così via. Se l'opera letteraria comunica innanzi tutto se stessa, cioè si autocomunica attraverso un primo sintetico approccio che abbiamo detto speciosamente *totale*, la sua lettura fa i conti con i tempi, sicché non si può dire dei lettori d'oggi quel che si può dire dei lettori del Medioevo o, per esempio, del Rinascimento: le stratificazioni sociali in termine di partecipazione culturale sono altre, altre le tecniche di lettura e le modalità di fruizione. Se nel Medioevo prevaleva una lettura finalizzata alla cura, preservazione e conservazione di un sapere trasmesso per formule pressoché immutabili e quindi l'interesse per una ritualizzazione elitaria della scrittura, non così nel Rinascimento in cui pian piano prevalse l'attenzione al valore artistico individuale dell'opera letteraria sul formulario tecnico-sapientziale e meno ancora in età moderna e ai giorni nostri, in cui la base sociale si è enormemente allargata rispetto a quella aristocratico-borghese di otto secoli fa, ma si è pure allargata la forbice tra lettore 'alto' e lettore 'basso' che non consente ai due livelli di interagire nella lettura se non attraverso altro linguaggio traspositivo (cinema, televisione e, molto meno, teatro). In pratica, sul piano semiologico, le tantissime letture di un'opera letteraria si presentano come *varianti* rispetto a un'*invariante* ch'è l'opera col suo testo ed è lecito dedurre che a produrre ciò sia la complessità o polisemia del testo stesso che provoca nei lettori un'iniziale tentativo di percezione sintetica del messaggio, cui seguono (o possono seguire) vari livelli di approfondimento o di analisi (e non il contrario come sostiene lo specialista di semiologia) che variano da capacità a capacità, da metodo a metodo. Su tutto questo influiscono quattro elementi di valutazione: la visione del mondo proposta dall'opera, il suo contesto sociale di riferimento, la visione del mondo dei lettori e il loro contesto sociale di riferimento, il che impone sempre un rapporto complicato, in cui a rischiare di più è il testo che può venire a trovarsi nelle condizioni di non essere fruito perché venuto tra le mani di lettori non in grado di adeguare la loro cultura (somma di visione del mondo e contesto sociale di riferimento) al suo spessore segnico, il quale può tuttavia anche avvantaggiarsi perché l'aumento delle letture individuali tende ad accrescerlo indirettamente.¹⁶

Dunque, c'è un lettore che soggettivizza il testo, lo ripensa e lo

¹⁶ Cfr. in proposito M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano 1976, pp. 53-71.

reimmagina dall'interno, in pratica lo interpreta cogliendo in sintesi la sua sostanza *comunicativa*; poi c'è un lettore che, procedendo al contrario, cioè dall'esterno verso l'interno del testo, lo oggettivizza attraverso un lavoro di analisi che comporta comunque operazioni di smontaggio, di destrutturazione; c'è quindi un altro lettore che legge il testo come se lo riscrisse e tale *riscrittura* lo pone come produttore del testo in parallelo con l'autore, piuttosto che come fruitore. Per i primi due lettori l'opera letteraria si offre come un testo *chiuso*, appunto come un universo monadico la cui comunicazione verso il 'fuori da sé' è interdotta dalla sua complessità segnica, dalla sua indipendente *invarianza*, ed è percettibile solo attraverso un oneroso impegno psico-intellettuale; nel terzo caso l'opera si presenta come un testo *aperto* nel quale il lettore entra comportandosi da co-autore e disseminandolo con personali apporti insinuativi che lo rendono produttore o ri-produttore del testo originale e il cui risultato, per così dire scientifico, è un'indiscutibile "espansione del processo di semiosi dell'opera",¹⁷ laddove, nei due casi precedenti, il lettore collabora *con* lo scrittore alla continua rivitalizzazione del tessuto polisemico del testo, nel quale cerca anche di rinvenire le tracce di un modello formale che non gli facciano perdere il contatto colle sue origini e, nello stesso tempo, tende ad arricchire il patrimonio delle codificazioni. Ogni persona di buon senso accredita quest'ultima figura di lettore come quella in grado di condurre un più sensato approccio semiologico all'opera, la quale resta comunque e solo proponibile come sistema di segni e segnicamente funzionale a se stessa,¹⁸ il che è ancora più vero se pretendiamo di identificare, fra i tre proposti, il cosiddetto lettore 'medio'; probabilmente è quello che resta invischiato o nella forma o nel contenuto, nel senso che gli riesce alquanto difficile desuggestionarsi dalle scelte della tipologia narrativa e della trama tematica e ciò tanto più quando egli si trovi dinanzi ad un'opera fortemente innovativa, cioè alla rottura degli schemi imposti dai modelli formali di riferimento. Ma è lecito chiedersi: il lettore 'medio' è quello che fa testo quando si giunga a dover definire la chiarezza, la densità e il valore della comunicazione implicita nell'opera letteraria, cioè la sua qualità? In altre parole, potremmo chiederci per quale lettore decida di scrivere l'autore quando imprende l'opera e se durante la

¹⁷ *Ivi*, p. 64.

¹⁸ Si veda l'interessante argomentazione proposta da M. PAGNINI, *Critica della funzionalità*, Torino 1970, *passim* e le sue sparse osservazioni sul problema nel saggio *La critica formalistica*, in *I metodi attuali della critica in Italia* (a c. di M. Corti e C. Segre), Torino 1970, pp. 275-291. Mukarovsky sottolineava che i dati storici e sociologici intervengono mediamente nell'opera, non avendo un'influenza motivazionale diretta nella produzione del testo letterario (v. *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino 1971, pp. 20 ss. e *Il significato dell'estetica*, Torino 1973, pp. 150 ss.).

scrittura sia libero di immaginare un cambiamento di destinatario e se poi effettivamente sia capace di farlo, ma il problema è come lo svincolo che ci porta su un'altra strada.¹⁹ In realtà definire la qualità di una comunicazione letteraria è quanto mai arduo, perché impone l'adozione di molteplici punti di vista, quello puramente linguistico, quello sociologico, quello semiologico, quello ideologico, quello stilistico, quello tematico ecc. e ce n'è abbastanza per inferirne la pluralità dei messaggi veicolabili, ma la qualità non può rinvenirsi nella glacialità perfetta di un algoritmo, bensì scaturire dall'inimitabile equilibrio dei vari livelli della scrittura che neppure il semiologo più abile può pretendere di portare al massimo ed esaustivo grado di percettibilità, senza trascurare il fatto poi che la qualità comunicazionale di un prodotto letterario rimanda sempre alla misteriosità delle vere intenzioni dell'autore: chi ci dice quanto egli abbia voluto rendere *comunicabile* la comunicazione? È proprio la *comunicabilità* della comunicazione che, a livello letterario, rende l'impresa dello scrittore perennemente plurivoca e quindi non controllabile nella sua *totalità*; è il sistema ipersegnico della scrittura cosiddetta creativa che rimette sempre in discussione la capacità di qualsiasi lettore di recepire il *totum* di quella comunicabilità.²⁰ Per questo lo stesso autore, spesso sospettando l'eccessiva complessità della sua scrittura, sceglie la strada della *comunicazione* per contatto diretto e sceglie di spiegare al suo pubblico le ragioni delle sue scelte attraverso documenti teoretico-argomentativi che in cuor suo forse ritiene scientifici, poiché egli esercita la logica, la volontà teoretica di un'*explanatio mundi* e però sa bene di farlo pur sempre *sub specie poesis*: allora solo in questi casi si può parlare di comunicazione letteraria? Probabilmente sì, perché in effetti lo scrittore che teorizza si sforza di comunicare, cioè di *rendere comune* col pubblico certe sue convinzioni sul fare scrittura (nel senso *transitivo*) e quindi di comunicare, cioè di mettersi in comunicazione con esso (nel senso assoluto, *intransitivo*). Ma perciò oseremmo anche chiederci se egli faccia questo perché non fiducioso degli esiti *comunicazionali* della sua opera? Ebbene sì, e siamo perciò costretti a ipotizzare che il desiderio di comunicare 'oltre' l'opera prefiguri in lui uno stato di insicurezza che può condurlo a temere un insuccesso della sua opera. E tuttavia neanche in questi casi le cose stanno semplicemente, giacché certi interventi molte volte affiancano e sostengono opere di pregio e successo, sono, come dicevamo all'inizio,

¹⁹ Rinviamo perciò a G. WIENOLD, *cit.*, cap. III e a A. ZAMBARDI, *Per una sociologia della letteratura*, Roma 1973, pp. 25 ss., ma anche a G. CORSINI, *cit.*, *passim*.

²⁰ È sempre assai interessante rileggere in proposito P. ZUMTHOR, *Langue, Texte, Énigme*, Paris 1975, *passim*, ma anche G. GENETTE, *Critica e poetica*, in *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, 1986², pp. 3-6.

contatti col pubblico (anche dei critici) che gli autori tentano di aprire o mantenere proprio quanto più sono o hanno consapevolezza della loro grandezza.

A questo punto il *comunicare* della letteratura somiglia sempre di più al classico cane che si morde la coda, dal momento che l'opera letteraria sembra davvero prescindere, per la sua costituzionale polisemia, e dalle originarie intenzioni del suo autore e da quelle interpretative del suo lettore e la sua condizione 'esistenziale' discendere da una connaturata inclinazione al 'tradimento', da intendersi proprio come un consegnarsi a chi offre di più, cioè a chi è disposto a sfruttarla meglio e sino in fondo ad ogni possibile percorso sentimentale e cognitivo, magari per ricominciare subito dopo. Dunque un'infinita e inesausta *comunicazionalità* sembra essere il documento riconoscitivo della scrittura, soprattutto se tale passaporto viene da lontano ed è destinato ad andare lontano,²¹ interiore disposizione a reinventarsi continuamente e però sempre nella conservazione della propria monadica e turrata fortificazione. Il lettore vuol certo cogliere i significati di quella porzione di spazio-tempo che l'opera gli apre dinanzi, ma essa si difende interdicendo o almeno dissimulando gli accessi, sicché la *comunicazione* cui dà luogo è fascinosamente frammentaria e perfidamente intermittente come un faro sul mare di notte e, proprio come abbiamo fatto noi ora, si propone sempre come una gigantesca similitudine, anzi proprio come un'implicita metafora, di cui afferrare visceralmente l'allusione, il rimando all'altrettanto sconcertante contraddittorietà della vita. Non si può pertanto pretendere che la comunicazione messa in atto dal linguaggio letterario sia chiara e inequivocabile: nessuna metafora lo è o non sarebbe una metafora, la quale, sebbene smontata e notomizzata dal linguista, alla fine rimane al suo posto come un piccolo inconquistabile universo e se ciò vale per la scrittura prosastica tanto più per quella poetica, il cui *ipersegno* è espressione di una grandissima potenzialità informativa. Le informazioni vanno però cercate in questo sistema ipersegnico, collegate fra loro o disintersecate e perciò non è detto che al complesso delle informazioni corrisponda necessariamente un esito comunicazionale scontato, perché si può dire che più consistente è lo spessore del sistema, più folto cioè l'insieme delle informazioni, meno pervia è la *comunicazione* che ne risulta.²²

²¹ Cfr. C. SEGRE, *Le strutture e il tempo*, Torino 1974, cap. II.

²² Alcune belle pagine in proposito si trovano in J. KRISTEVA, *cit.*, *passim*.

6) *Il testo*

Per quanto l'autore progetti la sua opera col massimo grado di consapevolezza strutturante, essa ben difficilmente corrisponderà *in toto* al progetto o all'idea di esso, anche se si gioverà certamente di una simile chiarezza impostativa che al lettore riuscirà in qualche modo utile, per districarsi nel processo di comprensione; figuriamoci poi se, come spesso avviene, l'opera assume la sua forma non da una salda strutturazione iniziale ma da un processo di trasformazioni che ne ridimensiona l'assetto lungo l'asse della sua composizione-creazione: come potrà facilmente il lettore ricavare da questo *farsi* dell'opera la sua struttura costitutiva e soprattutto il quadro relazionale delle significanze in essa implicite? Per non parlare del caso non infrequente, in cui l'opera conosce più redazioni! Ben si vede come, tra idea progetto strutturazione e quindi fruizione, la catena che tiene avvinto il lettore sia davvero troppo lunga per pretendere che il testo realizzi pienamente la sua potenzialità comunicazionale e diciamo perciò che, tanto per esemplificare, il lettore di Dante può trovare nel saldo progetto della *Commedia* un orientamento che, malgrado la selvosa complessità del sistema segnico, è certamente più affidabile di quello rinvenibile nella gaddiana *Cognizione del dolore* nonché, ed è il terzo caso ipotizzato (cioè di una pluriredazionalità), di quello derivante dall'*Arcadia* sannazariana. Insomma, il testo comporta sempre un approccio problematico che sul piano della comunicazione può dare risultati insoddisfacenti o inadeguati e comunque vari se non addirittura innumerevoli. Vediamo perché.

Decenni di strutturalismo ci hanno insegnato che un testo letterario è il risultato di una "strutturazione" a più livelli rappresentati dai *temi*, dai *simboli*, dalle *ideologie*, dallo *stile*, dalla *morfosintassi*, dal *lessico*, dai *suoni*, dai *ritmi* e ciò vale tanto per la poesia quanto per la prosa. Pur comprendendo che l'opera è comunque un prodotto creativo di fondamentale natura unitaria e che la sua scomposizione è tentabile, con qualche arbitrio, solo dal critico specialista e che con essa il lettore medio ha poco a che fare, riconosciamo che il tentativo è da fare anche se, come vedremo, darà luogo ad una riserva di fondo su tutto l'argomento. L'analisi dei diversi livelli dà luogo alle cosiddette *isotopie orizzontali e verticali*: sulle prime vengono individuati e allineati gli elementi che svolgono la loro funzione lungo uno stesso livello, sulle seconde quelli che collegano più livelli e li tengono in relazione fra loro. L'analisi può portare alla luce il gioco degli equilibri o delle prevalenze, cioè spiegare se su un livello, mettiamo quello *simbolico*, si determinano delle microstrutture costanti che

lo caratterizzano (p. e. un'opposizione tra valori) e ne fanno un livello dominante sugli altri, sui quali esse si ripetono espandendosi e mettendoli poi tutti in relazione verticale; sul livello *tematico* il ripetersi della stessa microstruttura può dare luogo ad oggetti o persone regolarmente contrapposti che ad essa corrispondono; sul livello *stilistico* è possibile che si verifichino figure che evidentemente la richiamano, come antitesi o parallelismi; su quello *sintattico* essa può generarsi in blocchi di frasi o di proposizioni che orientano manifestamente lo scorrere del discorso narrativo, il che con molta probabilità può ripercuotersi sul livello *lessicale* per quel che riguarda la qualità rappresentativa di tale opposizione e finanche sul livello *fonico* o *ritmico* o *metrico*. Il critico ha dunque la facoltà di individuare una trama che tenga insieme gli elementi strutturali e dia conto dell'unitarietà dell'opera, una sorta di piano con assi cartesiani capaci di rappresentare la sua organizzazione *orizzontale* (su un livello) e insieme quella *verticale* (su più o su tutti i livelli), ma il lettore medio non è il critico; da lui ci si attende al più una lettura che gli consenta di percepire simultaneamente l'orientamento dei diversi livelli, di intuire la presenza di alcuni denominatori comuni anche perché l'organizzazione di un testo non si presenta spesso così come l'abbiamo ora ipotizzata, anzi sovente lo stesso critico deve faticosamente esercitarsi per rinvenirne una meno compatta o una qualsiasi, dal momento che le figure dei livelli puramente formali (suoni, ritmi, timbri, metri) nella maggior parte dei casi si rivelano non semantici e quando invece sono semantici interessano i veicoli della comunicazione non esplicita, cioè l'inconscio, l'emozione, la sensibilità ecc.²³

Il testo quindi, tanto per mettere a fuoco la questione, non può pretendere una completa comprensione (cioè pari alle attese del progetto) perché esso, per veicolare i contenuti o i significati della comunicazione, attiva meccanismi formali e non formali che l'analisi dello specialista non sempre è in grado di evidenziare e che, a maggior ragione, mettono in difficoltà il lettore medio, ch'è poi quello che popola più numeroso i territori della civiltà social-culturale di oggi. Né tornano più utili altre operazioni di spiegazione che in genere finiscono per restare al di qua o per andare al di là del testo, come la *parafrasi* o la *transcodificazione* che gli stessi analisti evitano o sconsigliano in quanto realizzate con linguaggi

²³ Per questi temi di carattere strutturalistico rimandiamo agli studi di D'ARCO SILVIO AVALLE, *Critica e strutture formali in Italia*, in "Strumenti critici", n. 4, 1967 e nn. 6-7, 1968, (ora in *L'analisi letteraria in Italia*, Milano - Napoli, 1970); C. SEGRE, *I segni e la critica*, Torino 1969; *Avviamento ecc.*, cit.; *Strutturalismo e critica*, Milano 1985; di G. CONTINI, *Altri esercizi*, Torino 1972 e *Esercizi di lettura*, Torino 1974; nonché di AA.VV., *Che cos'è lo strutturalismo?*, Milano 1968 e S. AGOSTI, *Il testo poetico. Teoria e pratica d'analisi*, Milano 1972; AA.VV., *Teoria della ricezione*, Torino 1989; M. FERRARIS, *L'ermeneutica*, Roma-Bari 1998.

non artistici, non creativi. La comunicazione del linguaggio letterario, cioè il rendere *comuni* certi significati, dovrebbe perciò consistere nella trasmissione di messaggi essenziali e fondamentali per la sopravvivenza di un testo: se essi mancano o non riescono a farsi ricevere, il destino dell'opera è segnato. Del resto, abbiamo già detto che il pubblico dei lettori è individuabile a strati, che a ogni strato corrisponde un diverso grado di sensibilità e di cultura e quindi di comunicazione. Ma, per rimanere nel nostro ambito (la letteratura italiana), ciò era già ben noto a Dante e Boccaccio otto secoli fa: gli indotti, cioè i non acculturati, si accontentano della storiella così com'è; i dotti che possiedono cultura e insieme intelligenza vanno alla ricerca dei significati sottesi alla trama;²⁴ che il concetto di una 'scala semantica' sia poi stato sottolineato nello scorso secolo da scrittori (Eliot per esempio) e da formalisti è soltanto una scontata conferma del fatto che la scrittura letteraria può comunicare, e *comunicar-si*, a più livelli o, meglio, che offre più traccati di significazione e che la sua intellegibilità, sempre a livello di lettore medio, dipende meno dall'interazione variamente combinata dei livelli tra loro che dalla più evidente prevalenza o dominanza di uno sugli altri. È chiaro che quanto più si eleva il grado di lettura tanto più si allarga, o cresce, la prospettiva di una comprensione interlivellare e, di conseguenza, che il testo rivela, via via che la prospettiva si dilata, un sempre maggiore grado di comunicazione. Ecco perché si parla di comunicazione *stratificata*, senza dubbio dal basso verso l'alto se pensiamo all'arricchimento intellegenziale, dall'alto verso il basso se collochiamo più in profondità i valori di una significanza che investe ideologie e simboli; ma non è men vero che il testo corrisponde col suo lettore proponendosi comunque come un complesso sistema di rapporti tra i particolari e l'*insieme* e che quel lettore, più o meno o nient'affatto consapevolmente, punta a cogliere quella che i semiologi amano chiamare la *macrostruttura* del testo, ovvero sia la sua significazione *globale* che da sola può risiedere, *transfrasticamente*, nella fusione unitaria di significanti e significati. È in questa dimensione, nella *macrostruttura*, che il lettore può trovare gli elementi che gli consentono di percepire la coerenza profonda del testo, la ragione intrinseca per cui esso si è costituito, per cui semplicemente è.²⁵

Altro non meno delicato problema è quello dei rapporti del testo letterario col lettore non contemporaneo; infatti, se il lettore

²⁴ Rinviamo al nostro *Boccaccio e la poesia*, Napoli 1978, capp: I-II.

²⁵ Per i livelli e la coerenza testuale si vedano T.A. VAN DIJK, *Some aspects of text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*, The Hague-Paris 1972, pp. 184-188 e 273-304; S. AGOSTI, *cit.*, pp. 22-45; e M. CORTI, *Metodi e fantasmi*, Milano 1969, pp. 283 ss. e *Principi ecc.*, *cit.*, pp. 125 ss.; ma anche R. DIODATO, *Decostruzionismo*, Milano 1996, *passim*.

contemporaneo si relaziona al testo sulla base di referenti, oltreché culturali, sociali e politici e prima di tutto linguistici, per i quali egli tende a *sincronizzarsi coll'autore* (e tuttavia anche ciò non lo esime dal tentare differenti gradi di lettura per la migliore comprensione e non gli evita del tutto mortificanti delusioni), il lettore non contemporaneo incontra difficoltà crescenti mano a mano che la garanzia di quei referenti diminuisce per distanza di tempo: *diacronicamente* quindi gli effetti della comunicazione letteraria sono sottoposti ad attività decodificatorie sempre più impegnative per via dei *distanziatori* già detti che chiedono analisi e comparazioni molto accurate, le quali tuttavia non evitano tutti gli ostacoli per una, non si dice totale, ma almeno corretta interpretazione e comprensione. Il primo degli ostacoli è la lingua: bisogna un attimo riflettere sul fatto che quella che noi chiamiamo *lingua italiana*, fuori dall'adozione di un modello letterario, si estende per un arco di tempo di quasi nove secoli e copre uno spazio che solo da poco corrisponde a quello dell'intero territorio peninsulare, sicché per gli inevitabili mutamenti diacronici è stata rappresentata dalle sue *facies* secolari, una diversa dall'altra, perché ciascuna frutto di una faticosa e lenta selezione operata sul *corpus* della precedente e, nello stesso tempo, sul *corpus* di tutte le precedenti. Ora, si pensi che il linguaggio letterario non è che il frutto di naturali selezioni eseguite sul *corpus* di ciascuna di quelle *facies* e che, a sua volta, ogni scrittore lavora sul linguaggio letterario con l'esplicita o implicita intenzione di operare le scelte che portano alla *parola* personale, cioè ad una personale distinzione e che ciò avviene, nei fatti, in ciascuna delle sue opere e talvolta addirittura più volte entro una sua stessa opera; si capisce allora quanto duri la fatica di comprendere una *scrittura* via via da noi più lontana nel tempo e, fenomeno tutto italiano, distante anche nello spazio territoriale, e quanto tutto questo sia reso più difficile dai mutamenti delle civiltà intese come 'insiemi' di cultura politica economia, rispetto ai quali tutti i linguaggi artistici rappresentano a loro volta il risultato di una distillata serie di esperimenti selettivi concernenti la forma, l'estetica, i generi, il gusto e così via.²⁶ Insomma, se la comunicazione letteraria *sincronicamente* intesa appare in qualche modo più pervia grazie ai fattori di *sintonia* che abbiamo indicato, quella intesa *diacronicamente* è sicuramente impervia a causa dei fattori di *distonia* che abbiamo ora specificato, pur se certamente tutt'altro che impossibile. Il testo letterario è dunque portatore, oltre che di significati comunicabili, anche di tutti i fattori *sintonici* o *distonici* che implicano tipologie diverse di

²⁶ Per tutta questa complessa problematica si rimanda a C. SEGRE, *Strutturalismo e critica*, cit., cap. II; R. SIMONE, cit., parte II; *Letteratura e strutturalismo* (a c. di L. Rosiello), nella serie zanichelliana "Letteratura e problemi" e L. ROSIELLO, *Stilistica e strutturalismo*, in "Sigma", IX, 1966, pp. 5-23.

comunicazione, a seconda che prevalgano quelli di natura linguistica o quelli di natura sociologica o gli altri di natura politica o ancora quelli di natura estetico-formale ecc.

Abbiamo detto, parlando dei livelli, che la semiologia cerca di rinvenire in ciascuno di essi quelle unità microstrutturali cui si deve la relazione segnica che lo individua e caratterizza e che, ricadendo su altri livelli, lo rende magari dominante; ma la semiologia in questi ultimi decenni si è spinta più in là cercando di dimostrare che i livelli dei temi, delle ideologie, dei simboli possono essere considerati livelli del *contenuto* e che i livelli della morfosintassi, dei suoni, dei ritmi possono essere considerati livelli dell'*espressione* e ancora: poiché lo scrittore si muove, che lo voglia o no consapevolmente, nell'ambito di un genere, egli è portato a scegliere e combinare temi ideologie e simboli in modo tale da proporre un suo individuale modulo contenutistico che appunto per quell'individualità assume una determinata *forma* (intreccio di temi, combinazione di simboli, esposizione di ideologie); ugualmente avviene per i livelli dell'espressione che lo impegnano in selezioni sofferte di tutti gli elementi che confluiscono nella dimensione stilistica in modo che ne scaturisce anche qui una determinata *forma*. Nell'opera devono dunque rinvenirsi una *forma del contenuto* e una *forma dell'espressione* (o *forma della forma*) che assumono, rispettivamente, il ruolo di superiore *significato* del testo e superiore *significante* di esso, nel rispetto dunque della classica dicotomia categoriale della linguistica novecentesca.²⁷ Secondo il semiologo, l'interazione tra le due *forme* viene a costituire quel *quid* individuante l'opera all'interno di un 'genere', la sua legge costruttiva o, meglio, l'*invariante* dell'opera stessa che (e qui non si sa come e perché!) lo scrittore concepisce dapprima sinteticamente e poi elabora innovando nell'applicazione combinatoria *in itinere* a ciascun livello: dobbiamo perciò ipotizzare che se *epos* ed *esametro* sono contenuto ed espressione del genere del poema epico, la loro interazione può, variando individualmente, costituire l'*invariante* dell'opera nell'*Eneide*, nella *Pharsalia*, nell'*Africa* ecc. che rivelano poi, sul piano della medesima interazione interlivellare, ulteriori cifre distintive. Il semiologo non ha tuttavia ancora spiegato se la comunicazione letteraria è quella che sortisce il suo effetto dalla percezione della *forma del contenuto* (*superiore significato dell'opera*) o dalla *forma dell'espressione* o dalla loro interazione, come par più logico; diciamo chiaramente che permane un forte dubbio: come fa il lettore medio a percepire sinteticamente tale

²⁷ Sulla questione dei livelli e delle *forme* v. ancora M. CORTI, *Principi ecc.*, cit., pp. 125 ss. e 138 e il precedente G.L. BECCARIA, *L'autonomia del significante*, Torino 1975, pp. 25 ss.; poi M. SCHLICK, *Forma e contenuto*, Torino 1987, pp. 60 ss.

interazione, cioè questa *invariante*, quando lo stesso semiologo per scoprirne i segreti combinatorii non può fare a meno di laboriose ed elaborate analisi? Piuttosto difficile pensare che la comunicazione letteraria s'affidi, per risultare efficace, a tali sottigliezze.

7) Linguaggio della comunicazione letteraria o comunicazione del linguaggio letterario?

Non v'è dubbio che la letteratura, se comunica, lo fa attraverso un linguaggio; dunque ha un linguaggio che noi usiamo chiamare appunto letterario. Il vero problema nasce quando ci chiediamo come sia fatto, in che consista, il linguaggio letterario e se ve ne sia uno che vale per tutti gli scrittori o se sia possibile che questi scelgano fra molti. Apparentemente è come se cominciassimo tutto da capo, in realtà è un tentativo di dare qualche risposta plausibile ai tanti dubbi che ha suscitato quel che siamo venuti dicendo, con l'ammissione che qualche dubbio è anche nostro e lo è legittimamente.

Quando parla un sindacalista noi diciamo spesso che lo fa in 'sindacalese', quando parla un politico diciamo che si esprime in 'politichese', quando un economista diciamo in 'economese' ecc., sottolineando un modo un po' troppo specialistico e difficile da capire pienamente da parte dei non addetti ai lavori, ma riconoscendo che tutto sommato essi comunque attingono a linguaggi (in verità dovremmo dire sottolinguaggi) che hanno piena cittadinanza nella nostra società civile. Tale riduzione, peraltro un po' ironica e dalla connotazione alquanto negativa, va riferita certo alla qualità della comunicazione che evidentemente, nei casi suddetti, non è perspicua per l'ascoltatore o il lettore. Quando scrive un autore di letteratura noi, però, non ricorriamo mai a definizioni simili (dovremmo dire 'letterariese' o cosa?) ma a circonlocuzioni che cercano di esprimere il nostro disagio di lettori, il che o vuol dire che diamo per scontato che gli scrittori attingono anch'essi a un linguaggio codificato nella società, che chiamiamo letterario, o vuol dire che, non avendo mai sentito il bisogno di coniare un termine denigratorio che esprima la cattiva qualità comunicativa dell'opera letteraria, dobbiamo convenire che la letteratura non ha un suo riconoscibile linguaggio. Può sembrare un pretestuoso paradosso sofisticato che non porta a nulla, ma se riflettiamo un po' non possiamo non ammettere che tutti i linguaggi (quelli che abbiamo nominato e tutti quelli nominabili) esistono in quanto esistono esigenze concrete di scambio, di tutela, di regolamentazione, di convivenza, di ricerca, di culto e via così, che la società standardizza e riconosce e difende attraverso codici comunicativi sui quali si esercitano continuamente aggiornandosi diversi linguaggi, l'uso dei quali determina e specializza il colloquio umano. Così, il linguaggio medico-sanitario, quello sportivo, quello militare, quello radiotelevisivo, quello giornalistico ecc. sono, per così dire, ontologicamente garantiti da altrettante aree di scambio

umano cui la società non può rinunciare;²⁸ ma, ci chiediamo, la letteratura a quale area di scambio può mai essere riferita che appaia necessaria sul piano dell'organizzazione sociale? Come tutte le altre arti essa non è l'emanazione diretta di un'esigenza di confronto interindividuale o intergruppo o interclassista o altro che sia, ma la rappresentazione di una realtà esistente o inesistente o possibile e dunque è escluso che possa sviluppare un suo linguaggio, giacché esso, non provenendo da un codice comunicativo di primaria necessità, non può essere sottoposto ad alcun processo di standardizzazione e quindi, al limite, non comunica o, per meglio dire, non è *comunicazionale* nel senso che adottiamo parlando di tutti gli altri linguaggi; ancora paradossalmente possiamo dire che la letteratura non ha un linguaggio, ma che, essendo rappresentazione, essa è un linguaggio e che dunque in quanto tale esiste. Si vuol dire che, mentre il linguaggio commerciale esiste perché espressione del commercio e quello politico espressione della politica, il linguaggio letterario esiste non perché sia espressione della letteratura ma, semmai, perché espressione solo di se stesso; la politica ha generato il linguaggio della politica, il commercio quello commerciale, la giustizia quello giuridico e non il contrario, ma la letteratura non può e non poteva generare il linguaggio letterario perché non può e non poteva preesistergli, essendo essa stessa già, e soltanto, linguaggio. Tuttavia bisogna chiedersi: allora, che linguaggio è la letteratura se, destinato com'è alla rappresentazione, è praticamente funzionale solo a se stesso? E quali sono le radici giustificative della sua esistenza, cioè chi e che cosa rende necessario, visto che esiste, la rappresentazione?²⁹

A questo punto ci toccherebbe di sconfinare nelle teorie di filosofia del linguaggio, ma non ci compete e sappiamo bene che rispondere alla seconda domanda è come avventurarsi nel labirinto delle esigenze non primarie dell'essere umano e cercare da un lato di non cedere a tentazioni idealistico-spiritualistiche, dall'altro di non restare impaniati nello scientismo linguistico; del resto, qualunque risposta non sarebbe centrale nell'area del nostro discorso. Limitandoci perciò alla prima domanda, ci conviene ripartire dall'organizzazione strutturale del testo letterario nel quale abbiamo ipotizzato la presenza di livelli di *contenuto* e di *espressione* la cui interazione costituirebbe l'*invariante* del testo, riconducibile alle norme genetiche del genere cui esso appartiene; ora, se i livelli del contenuto sono occupati dai temi dalle idee e dai simboli e quelli di espressione dalla loro organizzazione formale, ne viene che ai primi

²⁸ Per tutto questo è sempre utile consultare E. COSERIU, *cit.*, e R. SIMONE, *cit.*, cap. I. Rimandiamo però anche a C. CASES, *La critica sociologica*, in *I metodi attuali ecc.*, *cit.*, pp.21-40.

²⁹ Riflessioni utili a proposito in A. PONZIO, *Tra linguaggio ecc.*, *cit.*, pp. 21-41.

afferiscono gli interessi provenienti dalle sfere della politica, dell'economia, della giustizia, della guerra, dello sport ecc. e, naturalmente, i loro linguaggi, mentre ai secondi afferiscono le scelte formali, in pratica gli interessi legati al cosiddetto *stile*. Pensiamo ad un'opera letteraria (un romanzo se si vuole) in cui i temi siano numerosi ma un paio prevalenti sugli altri, per esempio la politica e la guerra: certamente la loro presenza si concretizza nei rispettivi linguaggi così come accade per tutti gli altri, solo che questi linguaggi non seguono il filo di un'esposizione tecnica e lineare come avviene di solito in un discorso da comizio o da aula parlamentare, ma soggiacciono a opzioni combinatorie che dipendono dal cosiddetto estro dello scrittore e tuttavia, pur scombinati e redistribuiti all'interno della struttura narrativa, non possono non conservare certe peculiari caratteristiche legate a un lessico, a un tono, a una sintassi che si ritrovano nella realtà vissuta; questi linguaggi entrano di diritto nell'opera letteraria e ne impolpano l'ossatura, la innervano cogli elementi stessi della vita, diventando *ipso facto* il suo linguaggio, il suo proporsi come rappresentazione. Il fatto eccezionale è che tale rappresentazione, ancorché prodotta dall'autore in un clima-rapporto di straniamento, come si disse, di alterità, ne è certamente un'emanazione e pertanto costituisce una delle infinite rappresentazioni possibili, perché infinite sono le combinazioni ch'egli può realizzare e soprattutto perché la sua personale impronta deriva dalla capacità di plasmare la *forma* lungo tutti i livelli dell'espressione (fonico-timbrico, morfosintattico, ritmico, retorico ecc.). Dunque la letteratura *non ha* un linguaggio perché vive di tutti i linguaggi realmente esistenti e se ne appropria con atti di violenza ripetuti dall'autore nella millenaria ritualità della scrittura, con una voracità inestinguibile ma non cieca, anzi selettiva e in un certo senso raffinata; essa porta dentro di sé i segni di quella speciale violenza ch'è il travaglio linguistico-formale del suo autore, di tutti gli autori, le cifre dominanti della sua *unicità*.³⁰ Perciò abbiamo detto che la letteratura è *il suo linguaggio*, questo linguaggio *qui* di quest'autore e di nessun altro, questa scrittura che parla con le parole della vita ma le sopravvive, che la rappresenta non in funzione di un destino altro dalla vita ma perché di esso può essere solo un'insondabile metafora.³¹ Questo linguaggio, proprio in quanto è la rappresentazione possibile di ogni altro vero linguaggio, non

³⁰ Qualche interessante spunto in tal senso è in A.J. GREIMAS, *Del senso, II, Narrativa, modalità, passioni*, Milano 1985, pp. 49 ss. e in M. CORTI, *Principi ecc.*, cit., pp. 142 ss. (d'accordo sulla *unicità*, ma non sulla *funzionalità*), ma anche in C. SEGRE, *Intrecci di voci*, Torino 1985, *passim*.

³¹ Cfr. N. BONNET, *L'écriture métaphorique et la migration du sens*, "Atharor", 4, pp. 43-44. "Le opere letterarie ci invitano alla libertà dell'interpretazione, perché ci propongono un discorso dai molti piani di lettura e ci pongono di fronte alle ambiguità e del linguaggio e della vita" (U. ECO, *Sulla letteratura*, cit., p. 11).

può considerarsi altro che garante di sé, della propria autenticità, è insomma *autoreferenziale* e quindi *comunica*, anzi cerca di comunicare, solo se stesso cioè la rappresentazione individualissima di cui è attore.

Potremmo allora dire che, non essendo funzionale ad altro che a se stessa, l'opera letteraria non comunica nulla se non il suo microcosmo (o macrocosmo, dipende!), ma poiché *comunicare* è termine del discorso logico-diretto e consiste nell'oggettivazione di un messaggio determinato, dovremmo concludere che esso non può riguardare *l'autofunzionalità* della scrittura letteraria e che dunque non si può parlare di *comunicazione letteraria*, almeno non se ne può parlare se non risemantizzando completamente il sintagma, il che è ovviamente operazione molto rischiosa e perciò non conveniente. Sembra però che in tal modo sia difficile uscire da un'*impasse* abbastanza penosa, a meno che si ammetta che, quantunque manipolata, la lingua letteraria può contenere un alto grado di realtà alla quale sappiamo che si affianca e di cui sa bene adeguare l'altissima percentuale di reinventività: allora se ne potrebbe ottenere che, data l'alta densità di significazione posseduta dai linguaggi, l'opera letteraria comunica *tout court* questa forte significatività. Ciò permette di riprendere il concetto già affacciato, secondo cui la percezione di tale significatività non può avvenire, da parte del lettore 'medio', se non attraverso un processo di 'immersione' globale nella scrittura che niente ha a che fare con qualsiasi altro percorso gnoseologico. Come si vede, pur volendo evitarlo, abbiamo risemantizzato il termine *comunicare*, giacché c'è sempre da chiedersi come sia possibile percepire la comunicabilità attraverso un'*immersione* e come sia possibile unificare i risultati di tale percezione.³² Non pare tuttavia che ci sia altra strada, anche se a questo punto non crediamo sia evitabile il rimando all'intervento del lettore 'alto' che, entrando nell'opera da conoscitore dei meccanismi dell'interazione interlivellare, può tentare di dare della *comunicazione* letteraria, una qualsiasi, un'analisi più pertinentemente dettagliata con cui darà conto delle peculiarità che la distinguono da altre comunicazioni letterarie. L'individuazione della cifra stilistica (questo è infine l'approdo) non può determinare però il grado di apprezzamento o di successo di un'opera, giacché è meno facile spiegare perché essa non ha incontrato il favore dei lettori (se si immagina che invece lo meritasse) piuttosto che indicare le precise ragioni della sua fortuna, il tutto dopo che essa è stata diffusa; ma questo è un altro problema.

Autofunzionalità del testo è dunque, per noi, l'opposto di quanto gli strutturalisti hanno sempre sostenuto e cioè che la complessità di un'opera

³² Interessanti alcuni spunti della riflessione sulla *comunicabilità* del senso in E. LEVINAS, *Il senso e l'opera*, in "Athanos", 1, pp. 5-10.

si rivela altamente funzionale nel senso che ciascun livello risponde pienamente alla funzione cui è chiamato e finisce col determinare il grado di artisticità dell'opera stessa; se così fosse moltissime opere dovrebbero essere definite capolavori ed invece sappiamo bene che non lo sono e di ciò anche il lettore medio è consapevole, dunque non può accettarsi che la comunicazione letteraria sia tanto più efficace quanto più alta è la funzionalità livellare del testo. Prendiamo ad esempio il livello tematico: il fatto che in un'opera esso risulti denso di scelte combinatorie al punto da apparire molto complesso non significa che, di conseguenza, rappresenti meglio la problematica del reale, giacché è sufficiente che lo scrittore assuma un solo tema ed offra una piccola serie di fenomeni ad esso interni dai quali il lettore ricava il messaggio ideologico capace di rappresentare la vita sia in un momento particolare della storia sia oltre la storia.³³ Perciò siamo soliti poi apprezzare un'opera tanto da definirla *unica*, ma sappiamo bene che tale qualità deriva proprio dall'essere *infunzionale* o, meglio, *autofunzionale*, in quanto non può determinarsi se non in conseguenza di una rottura o distanziamento da certe regole generali che hanno condizionato il genere cui conveniamo che essa appartiene; solo l'autore può aver fatto questo, anzi lo fa, tutte le volte che registriamo la trasformazione, nell'opera, delle convenzioni socio-culturali che caratterizzano una certa epoca (livelli del *contenuto* e relativa forma) oppure tutte le volte che registriamo la trasformazione delle modalità del linguaggio impiegato (livelli dell'*espressione* e relativa forma). È il sistema segnico dell'opera che garantisce, nel suo complesso, di essere e apparire funzionale a quelle trasformazioni, dunque a se stesso. Ma tutto ciò vuol dire anche che più numerosi sono i fattori della trasformazione, più il messaggio che scaturisce dal sistema rischia di essere imprevedibile e dunque ad un alto grado di *autofunzionalità* può corrispondere (ecco ancora l'incubo del paradosso semiologico)³⁴ un basso grado di *comunicabilità*.

³³ Cfr. G. KRESS-R. HODGE, *Language as ideology*, London 1979, pp. 35 ss.

³⁴ Si veda E. GARRONI, *Senso e paradosso*, Roma-Bari 1986, *passim*.

8) Letteratura come linguaggio dei linguaggi

Qui giunti, dobbiamo convenire che fra scrittura letteraria e comunicazione non c'è un rapporto diretto e se un'equazione è possibile, essa è rovesciata, del tipo $S^n = C^m$; attraverso quale canale può allora svilupparsi la comunicazione? L'autofunzionalità si traduce in incomunicabilità? La logica dice sì, ma essa di cui si dice che staziona sempre davanti alle caserme e non vi entra mai, non governa gli organismi della scrittura letteraria, la quale in un certo senso somiglia ad una caserma all'interno della quale funzionano perfettamente strutture di cui l'estraneo non afferra però il senso, per lo meno non lo afferra subito. La ragione di ciò risiede nel fatto che quelle strutture, ancorché generalmente riconoscibili all'interno di un *codice* (il 'genere') formatosi lungo gli assi cartesiani dell'evoluzione linguistica e della socio-culturalità, non sono affatto semplici, anzi rispondono soltanto all'arbitraria ed individuale manipolazione dello scrittore il quale in quel codice trova comodo collocare la propria inventività liberandola al tempo stesso dall'osservanza di canoni troppi stringenti. Più egli, preferendo un codice agli altri, accetta le regole generali e si identifica in un percorso storico della scrittura letteraria, più è portato, nel caso di forte personalità, a sconvolgerle intricandone le applicazioni nella costruzione di un sistema segnico indipendente e autonomo; nel caso di personalità più debole, lo sconvolgimento di quelle regole è certamente minore e le tracce del codice restano più visibili. La storia di un 'genere' non è che il succedersi di maggiori o minori rotture delle convenzioni in cui una 'tradizione' si riconosce.³⁵

Abbiamo implicitamente detto che più le regole sono manipolate, tanto a livello di contenuti quanto di forma, più la lettura-fruizione dell'opera risulta condizionata da intuibili fattori di sensibilità, abilità, cultura, ma al di là di questo scontato rapporto resta un fatto innegabile: l'opera è il risultato di una complessa fusione o coesistenza di più linguaggi, come abbiamo già visto, nella quale è giocoforza che si ravvisi la sua *forma* unificante. Se, come affermato, è questa *forma* l'attore della rappresentazione e se i linguaggi di cui è fatta sono insieme soggetto e oggetto di essa, allora si può dire che tale rappresentazione è, nella sua *forma*, un linguaggio che sarà definibile transitivamente come *linguaggio dei linguaggi*, anzi come *il linguaggio*, quello per eccellenza che tutti può

³⁵ Oltre a M. CORTI, *Principi ecc.*, cit., pp. 158-176, cfr anche P. ZUMTHOR, *Semiologia e poetica medievale*, Milano 1974, pp. 160 ss., ma soprattutto, J. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Milano 1972, *passim*.

comprenderli e costituire per mezzo loro un sistema *ipersignificativo* e nello stesso tempo *metasemico*, perché permette di registrare i cambiamenti di significato latenti e non ben leggibili nella realtà, ma anche *autofunzionale* in quanto *ipersemia* e *metasemia* diventano le componenti essenziali della sua comunicabilità e della sua apprezzabilità artistica. L'opera infatti, nella sua 'rappresentazione', recita le parti di un codice fissate dal copione della tramandabilità e dunque *comunica* i tratti genetici dell'appartenenza; contemporaneamente recita quelle parti liberamente usando della sua bravura individuale (la *forma* appunto) e della presenza scenica (tenuta complessiva del sistema segnico) e dunque *comunica*, cioè rende percepibile, il suo valore artistico come 'insieme'.

Detto ciò, pensiamo di rendere giustizia così ai lettori comuni come agli specialisti di tutti gli 'ismi', bravi nel metterci a disposizione quella che può considerarsi alta *tecnologia culturale* la quale, come la scientifica, spesso ci affranca coi suoi strumenti dalle più umili fatiche dell'interpretazione e corrobora il nostro metodo, ma non ci esime dal provare e riprovare tutte le possibili vie dell'ermeneutica,³⁶ specie quando si è consapevoli che tentare i labirinti dell'interpretazione equivale a navigare dentro l'opera letteraria dove la bussola di un metodo è indispensabile: *ermeneuta* come *ermenauta*.

Quali sono i lettori comuni? *Comune* equivale a medio? Il lettore alto è lo specialista di cui sopra? Rispondere a tali quesiti vuol dire innanzi tutto fornirsi di parametri sociologici e applicarli alla circolazione libraria e al mercato editoriale di ogni tempo, ma in questo caso del solo nostro paese; tuttavia, poiché non ne abbiamo le competenze e comunque esula dai confini di questo nostro intervento, diciamo che probabilmente basso, medio e alto sono categorie di pubblico che in ogni caso si fa protagonista diretto o indiretto del successo di un'opera letteraria e quindi è la prima e fondamentale cartina di tornasole per la verifica della sua comunicabilità, cioè per la valutazione del suo grado di comunicazione. Protagonista *diretto* quando, spandendosi a macchia d'olio la grande platea di cui fa parte, determina il grado di successo e popolarità di un testo ancor prima che intorno e su di esso si mobiliti la schiera dei critici: successo di lettori e successo di critica, il risultato è garantito ma non contro e oltre il tempo che potrà determinare anche il suo oblio; successo di lettori e insuccesso di critica, chi potrà stabilire se è falso il primo o il secondo? E quando è il successo di critica a trainare quello popolare, vuol dire forse che il valore artistico è più garantito e difficilmente modificabile? Insomma, il destino di un'opera non sempre è nelle mani dei suoi destinatari come non è detto

³⁶ Cfr., fra altri, E. T. HALL, *La dimensione nascosta*, Milano 1968, *passim* e, ivi compresa, la prefazione di U. Eco, ma pure F. MERREL, *Sign, Textuality, World*, Bloomington 1992, cap. I e III.

che sia in quelle dei suoi migliori interpreti, perché le regole del gioco letterario dipendono anche, e forse soprattutto, dalle modificazioni socio-culturali entro lo spazio-tempo di pertinenza dei fenomeni artistici:³⁷ la stessa *Commedia* di Dante ha conosciuto nei secoli alterne fortune che con il valore del testo avevano poco a che vedere! Tutto questo ci induce a pensare che il *linguaggio dei linguaggi* e la sua *ricezione* non possano essere rappresentati su una linea retta, che anzi siano da considerare due grandezze variabili da cui dipende una terza *variabile*, quella appunto della *comunicazione letteraria*.

Chiudendo il cerchio, dobbiamo riprendere i tre modi del contatto fra autore e lettore: *indiretto*, *diretto*, *semidiretto*; tutti e tre convogliano la comunicazione letteraria nella direzione primaria autore-lettore, rispettivamente attraverso l'*opera* come sistema segnico autonomo e autofunzionale, attraverso il *discorso* intenzionalmente chiarificatore dei mezzi e dei fini artistici, attraverso gli *inserti* nell'*opera* di parti denominabili come *cunei* di informazione poetica. Naturalmente la comunicazione non è mai omogenea nei tre canali né mai rigorosamente dialettica, ma consente di raccordare tra loro tre momenti inscindibili della progettazione e dell'azione letteraria, nel secondo e terzo dei quali il linguaggio dei linguaggi viene riproposto in chiave di *metalinguaggio* cui corrisponderebbe in sostanza una *metacomunicazione*, ma qui la problematizzazione dell'argomento richiede un rinvio e una traslocazione. Invece, in direzione lettore-autore si sviluppa sicuramente una diversa direttrice di comunicazione la quale investe da un lato una singola opera, dall'altro influisce in qualche modo sull'*opera* successiva di un autore e, complessivamente, su tutta la sua produzione: un percorso su cui non si è abbastanza indagato e che, a parer nostro, contiene molti elementi che consentirebbero di meglio riscrivere la storia dei generi letterari. Certo nella letteratura teatrale il fenomeno è più evidente, toccando al pubblico più direttamente il compito di decretare favore e successo e infatti abbiamo più di un tentativo critico, soprattutto nel Novecento, di seguire da vicino le vicende del rapporto produzione-fruizione (e si pensi a Pirandello o Rosso di S. Secondo); per la restante letteratura c'è molto poco e l'indagine si presenta via via meno facile quanto più risaliamo nei secoli, anche se per la lirica sappiamo ormai bene quanto il pubblico abbia influito sulla fissazione di determinati parametri e tematici e stilistici. Di solito si dice che ogni scrittore va dritto per la sua strada e che la progettazione e costruzione di un'*opera* si sottraggono in genere a qualsiasi diretta influenza, ma non è naturale, così crediamo, immaginare che il testo,

³⁷ Si veda G. KRESS, *Writing as social Process*, London 1988, pp. 11-19.

specie se *in fieri*, sia un organismo senza occhi, orecchie e naso, insensibile a qualsiasi moto esterno: come si può escludere che, durante la gestazione, l'opera non accolga mai qualche suggestione o suggerimento o consiglio che può provenirle dal più semplice bacino d'utenza ipotizzabile, quello cioè degli amici dell'autore, dei suoi critici più vicini, dei primi occasionali lettori? Più facile pensare che, a produzione ultimata, questo flusso si faccia più intenso e alla lunga finisca col condizionare gli impegni successivi dello scrittore (si pensi alla vicenda del Tasso) e determini perciò una sorta di comunicazione letteraria *à rebours* in cui il terminale è proprio lo scrittore, mentre l'opera in genere resta immutata ma talvolta può essere soggetta a riscrittura. Questa *controcomunicazione* (termine tuttavia molto provvisorio) testimonia del fatto che ad ogni latitudine il lettore preferisce l'opera *aperta* a quella *chiusa*, che la sua fruizione si fa elemento attivo e non passivo della *comunicazione* e che il consumatore di letteratura si propone come produttore.³⁸ I due percorsi, diretto e inverso, si collocano dunque in un rapporto dialettico che in teoria non ha fine, perché le generazioni di lettori si succedono continuamente e la scomparsa dell'autore significa che il terminale non è più lui, bensì l'opera sua.

C'è ancora un'altra considerazione da fare: il percorso che per comodo abbiamo indicato come *controcomunicazione* sta lì a dirci che comunque il primo percorso si è compiuto, che la *comunicazione* è avvenuta o, meglio, che è avvenuta *una* comunicazione la quale, come abbiamo già visto, è quella dell'opera come sistema segnico autofunzionale, come linguaggio che si *autorappresenta* al lettore; orbene, se la comunicazione si è in tal modo verificata come autorappresentazione, come conoteremo la *controcomunicazione*? Il numero certamente plurale dei lettori fa sì che pervengano realmente o idealmente all'autore numerose proposte di varianti del sistema segnico rappresentato dall'opera o che, per cessazione dell'autore, pervengano all'opera stessa, le si sovrappongano dando vita a un *plurisistema* segnico la cui unica funzione resta tuttavia, e non potrebbe essere altrimenti, quella di *autorappresentarsi*, cioè di rappresentare ogni diversa modificazione delle sue strutture intervenuta per spinta dal basso. A ben guardare, la *controcomunicazione* va ad arricchire ulteriormente le possibilità intrinseche della comunicazione, contribuendo all'esistenza e al consolidamento della cosiddetta tradizione e, per riflesso, all'inesauribile processo della storia letteraria, la quale a sua volta sottende anch'essa un'ipotesi di comunicazione che tuttavia non pare possa essere esclusivamente né letteraria né critica, ma rispondere comunque alle esigenze di un sistema segnico ancor più vasto e complesso di un'opera

³⁸ Cfr., R. BARTHES, *S/Z*, Torino 1972, pp. 12 ss.

sola o dell'insieme di più opere. Sappiamo bene di doverci fermare qui perché quella della comunicazione della storia letteraria è appunto un'altra storia, che merita altro spazio che questo.

9) Dalla teoria alla prassi: tipologie di lettura

Il rapporto fra comunicazione e letteratura, fin qui esaminato a livello teorico, è problema che merita qualche risposta anche a livello di prassi, pur ammettendo che qualsiasi risposta, come abbiamo cercato di dimostrare, non potrà essere del tutto rassicurante, ove soprattutto si pensi alla sostanziale solitudine che l'opera letteraria patisce tra il congedo del suo autore che se ne distanzia e la fruizione relativa e parziale che consegue alla lettura del pubblico. La questione va posta sempre in termini di verificabilità, ma è chiaro che troppi sono i fattori che giocano una parte rilevante tanto nell'approccio al testo quanto nella comprensione che il testo consente di sé: perciò stesso chiediamo ai nostri lettori di applicare i concetti acquisiti, ma anche di tener desta la loro attenzione per esercitare il diritto a qualsiasi replica o integrazione. Proponiamo la lettura di *Pianto antico* di Giosuè Carducci.³⁹ Una poesia facile: rime cantabili, contenuto banale sentimenti sorpassati. Ma è proprio così? Vediamo:

L'albero a cui tendevi
la pargoletta mano,
il verde melograno
da' bei vermigli fior,
nel muto orto solingo
rinverdì tutto or ora
e giugno lo ristora
di luce e di calor.
Tu fior de la mia pianta
percossa e inaridita,
tu de l'inutil vita
estremo unico fior,
sei ne la terra fredda,
sei ne la terra negra;
né il sol più ti rallegra
né ti risveglia amor.

Diciamo subito, per richiamare un concetto fondamentale, che il testo, in quanto poetico, non ha alcuna funzione conoscitiva specifica se non quella di far conoscere se stesso, dunque è *autoreferenziale* e, poiché non ha

³⁹ *Pianto antico* è una poesia che più di una generazione ha imparato a memoria nel corso degli studi e sui libri di testo figurava puntualmente dalle elementari al liceo. Oggi è quasi dimenticata e sarebbe opportuno chiedersi perché: qualcuno pensa che è troppo facile, che le sue rime sono troppo cantabili e banalizzano il contenuto, che l'autore non regge al tempo, che le antologie devono praticare una selezione sempre nuova e appetibile anche dal mercato scolastico. Può essere vero, ma forse per tutti questi motivi non è tanto sconveniente riproporne la lettura, che può valere come occasione per un interessante recupero.

riferimenti logici su cui basare deduzioni né ipotesi argomentative di cui dimostrare la validità, è anche *infunzionale*; la sua comunicazione dovrebbe perciò essere pari a zero, ma abbiamo anche detto che il linguaggio letterario rappresenta/raffigura vissuti possibili risolvendoli in una iconicità il cui insieme *si comunica totalmente* al lettore attraverso la percezione sintetica dei molteplici *sensi* in esso contenuti, che in effetti rimandano alla vita reale ovviamente colta in un momento e in uno spazio determinati. È chiaro che questo testo, così com'è, costituisce dal punto di vista semiologico un'assoluta *invariante* e che le letture che se ne possono dare costituiscono invece le sue *varianti*; pertanto esso consente che quella percezione sintetica si tramuti di fatto in molteplici *autocomunicazioni*, il cui solo compito è di contenere il *senso totale* della sua densità segnica. Ora, quale sarà il risultato *autocomunicante* della lettura condotta da un lettore 'basso'? Che tipo di percezione sintetica può mediamente (esiste infatti una 'media' per ogni categoria di lettore) egli conseguire?

Cominciamo col dire che per tale lettore, la cui cultura è certamente da mettere in relazione anche con il suo modesto grado di scolarizzazione, il nome dell'autore è praticamente indifferente, giacché egli può non averlo mai conosciuto o può conservarne soltanto un pallido ricordo scolastico (p. es. tal Carducci era un poeta dell'Ottocento), sicché dobbiamo anche ipotizzare che gli siano sconosciute, quasi o del tutto, le note accessorie che fanno parte dell'*avantesto* (periodo di composizione, motivi dell'ispirazione, contesto intellettuale-ideologico ecc.), figurarsi quelle intertestuali o intratestuali; quindi la già discussa 'exotopia' dell'autore, il suo distanziamento dall'opera sono da considerarsi a tutti gli effetti elevati al quadrato, mentre è ugualmente da escludere che il titolo della lirica gli apra davanti quegli spazi interni che risuonano di sommessa mestizia; al più sarà la parola "pianto" a renderlo vigile in direzione di una situazione di tristezza, mentre "antico" gli richiamerà semmai qualche persona che per qualche ragione ha pianto in un passato molto remoto e c'è da dire che tutto sommato non sarà andato molto lontano dal segno. Dopo una prima lettura si indurrà a rileggere la poesia e probabilmente ne ricaverà subito almeno la duplicità del tema narrativo e la sua scansione in due quadri abbastanza nettamente distinti: da una parte la rappresentazione della vita, dall'altra la rappresentazione della morte; ma quali contenuti coglierà? Certamente l'immagine d'apertura dovrebbe essergli di facile comprensione: dopotutto un albero è solo pur sempre un albero e la mano che vi si protende lo rinvia ad un tempo passato non da molto; beh, qualche difficoltà può venirgli forse da *pargoletta* che non è aggettivo alla portata di tutti (ma la memoria potrebbe accostarglielo tuttavia all'icona sacra del "pargol divin" e condurlo dunque a "piccoletta") o da "vermigli"

che non è proprio nell'uso quotidiano al posto di 'rossi', ma "melograno" non gli creerà grossi problemi, sebbene i suoi frutti non siano ogni giorno sui banchi del fruttiere, perché i vecchi repertori di favole popolari gli avranno reso in qualche modo familiari le mitiche melagrane (o melegranate). Dunque davanti a lui c'è un melograno fiorito nel bel mezzo di un giardino, anche se, a dire il vero, per "orto" egli intende più propriamente un piccolo spazio di terreno coltivato in modo domestico a verdure varie e non quello ornamentale cui oggi siamo più abituati: la sostanza dell'immagine non cambia granché e, semmai, gli fa un po' velo "solingo" che nel senso di 'solitario' non è certo di tutti i giorni, ma non compromette il senso della complessiva visione di un ambiente verdeggianti nel sole di giugno. L'immagine che invece gli rimbalza dal secondo quadro gli procura sicuramente qualche disagio e non già solo perché si presenta con una connotazione cromatica molto più spenta, ma perché all'improvviso gli sembrerà di sentire la voce diretta di questa pianta (ma quale poi?) che evoca umanamente il "fior" come suo figlio ultimo e unico, ma difficilmente gli verrà naturale sciogliere la metafora in cui si mimetizza il poeta-melograno e cogliere nella "terra fredda" e "negra" l'altra metafora del cimitero. In sostanza le due scene gli suggeriranno un confronto fra stagioni, non certo la contemporaneità della vita che continua e della morte che la insidia in una visione, per così dire, consustanziale. La percezione totale di senso che realizzerà si conformerà a questa apparente dicotomia: lo splendore della fioritura goduto nella sua pienezza e la tristezza della sfioritura naturalisticamente sofferta, ch'è pur sempre il risultato di una lettura aderente alla superficie del testo, atteso che molto probabilmente il nostro lettore si è fatto conquistare più dall'insieme ecologico e naturalistico della visione per lui culminante nella sensazione quasi esclusivamente vitalistica dell'"amor". Soltanto per un momento sarà tentato di mettere in relazione la piccola mano con il "tu...sei", ma, non trovando supporti credibili, abbandonerà il sospetto e si lascerà andare sulla gradevole onda sonora della facile rima che gli rende più familiare l'immediatezza dell'ambiente narrativo il quale riassumerà quasi esclusivamente ai suoi occhi la portata comunicazionale della rappresentazione a proposito della quale, peraltro inutilmente, qualcun altro gli suggerirà il termine ' lirica'. Diciamo allora che il sistema ipersegnico è rimasto tale solamente in sé, cioè ha conservato intatte le sue potenzialità significanti, ma per il nostro lettore si è autocomunicato semplicemente come sistema segnico, giacché egli lo ha colto sì nel suo insieme ma soltanto in relazione alla macrostruttura (contenuto-forma) che gli ha rivelato il significato epidermico e la sua appartenenza al genere della poesia. Il che non toglie che egli abbia tratto dalla lettura un suo

personale piacere che è comunque obbligatorio chiamare estetico, perché tale resta qualunque sia il suo grado e che è in gran parte ascrivibile alla visibilità concettuale del testo e alla rotondità misurata del suo impianto fonico-ritmico. E va da sé che stiamo ancora parlando di lettore basso, fermo restando che per questa, come per le altre fasce di lettori, non possiamo che riferirci ad una sola ipotizzabile medietà, poiché chiunque può sostenere che all'interno della categoria esiste sia il lettore "infimo" sia il lettore meno "basso"; la nostra vuole e deve essere soltanto una credibile seppure approssimativa configurazione delle diverse percezioni di senso di un testo poetico come *Pianto antico*.

Passiamo al lettore medio. Bene o male le sue esperienze scolastiche lo mettono in condizioni certo più favorevoli rispetto al lettore precedente, dal momento che ha acquisito in qualche modo alcuni strumenti di lettura che, anche di fronte ad una sua ignoranza del testo in questione, gli consentono un approccio meno casuale. Molto probabilmente ricorda d'aver sentito parlare di questo Carducci ed ha appreso che la sua collocazione storica lo dice poeta della seconda metà dell'Ottocento, noto per il suo antiromanticismo e per il suo spiccato credo classicistico. Nel caso non è detto che conosca altri particolari della sua vita intellettuale né che ricordi alcune vicende della sua vita privata, tuttavia può darsi che sia in possesso di una sensibilità adatta a cogliere non soltanto i margini del testo ma anche di ricavarne plausibili informazioni. Del titolo per esempio può intuire la nota di mesta elegia che promana da "antico", anche se non riesce subito a collegarla con la luminosità della scena d'apertura, della quale coglie però, come di un'istantanea, la particolare sovrapposizione che sembra già contenere il successivo abbassamento di tono della scena seguente con la presenza di "tendevi" e poi "muto"- "solingo", che lo mettono in guardia e certamente gli fanno pensare a qualcuno che non c'è più ora che è tornata la primavera, la quale diventa perciò meno godibile nel momento in cui più trionfa. Fin qui egli non trova consistenti ostacoli nel lessico ove si eccettui forse l'inusuale "solingo" che potrebbe costringerlo alla consultazione di un vocabolario. La seconda scena, data la serie di aggettivi progressivamente catatonici (da "percossa" a "negra"), lo porta a realizzare che quel 'qualcuno' viene direttamente evocato dal "Tu" come persona la cui scomparsa attrista la voce, per così dire, narrante e la mette di fronte ad una delusione esistenziale di forte portata emotiva cui contribuiscono decisamente le due negazioni finali ("né ti rallegra"/"né ti risveglia"); non v'è dubbio che al nostro lettore il contrasto appare assolutamente evidente e le scelte lessicali del poeta orientate a questa significazione: il ritorno della bella stagione non può annullare il vuoto interiore causato dalla morte di una persona cara; a ciò infatti lo conduce il

riferimento interno de “la mia pianta” che si rivela metafora alla sua portata. Probabilmente la sommessata musicalità dell’andamento ritmico non gli diminuisce più di tanto la pregnanza tematica, ancorché gli risulti palpabile che il poeta non sta disperatamente strappandosi i capelli e che dunque nel componimento non spira aria da tragedia. In definitiva questa breve lirica non può non essergli piaciuta e per la relativa facilità del suo telaio grammaticale e per il diffuso senso di accettazione della vita cui sembra indurre la leggerezza della partitura melodica: la resa complessiva del sistema segnico, comprese le tracce genetiche (rime, strofe, tono, ritmi ecc.) che lo instradano verso un qualche alveo della tradizione letteraria, gli fa apprezzare dunque la qualità estetica dell’insieme la cui percezione totale di senso gli lascia la durevole impressione di un linguaggio poetico coerente e iconicamente compatto. Insomma, anche questa è una lettura, il cui prodotto non può che essere un’altra *variante* del testo, ulteriore prova che esso si è *autocomunicato* al lettore, consentendogli una personale comprensione la quale, beninteso come tante altre possibili, non può non trovarci d’accordo, poiché vuol dire che egli ha comunque colto la macrostruttura, ma del suo contenuto è riuscito a mettere in luce pure la corrispondenza fra tema e simboli (vita-morte/fioritura-sfioritura) e il sostegno che a questa corrispondenza dà la cadenza complessiva della versificazione, col risultato di un tono elegiaco che espone il poeta fin quasi al punto in cui sarebbe anche possibile scoprire qualche varco verso la sua interiorità: un punto però oltre il quale al nostro ‘medio’ lettore non è proprio permesso di andare. Non occorre naturalmente sottolineare che la percezione globale di senso scaturita da una lettura del genere ha portato comunque un po’ più in là il processo di *semiosi* del testo, ma solo perché tal processo è contenuto tutto intero potenzialmente nel testo stesso e solo occasionalmente, e ogni volta parzialmente, è affidato alle capacità del singolo lettore il quale può avere alcune chiavi di lettura o può averne solo una, non importa, perché ciò dipende inevitabilmente dalla sua sensibilità e dalla sua cultura, ma certo non può possederle tutte. Altrettanto dicasi della *comunicazionalità* del testo, il cui grado, ancorché pari a zero come abbiamo visto sul piano del ragionamento logico (un sistema ipersegnico non può comunicare alcunché tranne che la sua stessa complessità intesa come ‘insieme’ pressoché inestricabile di segni), nella realtà della sua esistenza semantica è approssimabile nella misura in cui i lettori riescono a quantificare la comunicabilità della sua autorappresentazione, cioè a spiegarselo: questo lettore, di cui abbiamo finora seguito l’avvicinamento al testo, molto probabilmente è consapevole del suo sforzo di quantificazione e resta perciò soddisfatto dal grado di comunicazionalità espressogli dall’opera, pur sospettando legittimamente che esista un grado

superiore.

Il lettore alto parte bene: non ha certo difficoltà lessicali, la struttura formale del componimento non può essergli estranea e in linea di massima i suoi trascorsi scolastici gli hanno consentito di metter su un discreto repertorio di memorie letterarie. Ma anche se non ha alle spalle una regolare carriera scolastica, anzi proprio perciò, è lecito attendersi che si sia formato una cultura abbastanza solida, probabilmente anche più solida della media della sua categoria, alla quale vediamo che appartengono oggi soprattutto quelle figure di professionisti che non hanno mai trascurato il privatissimo amore per la letteratura ed anzi vi hanno dedicato e continuano a dedicarvi molto del loro tempo cosiddetto libero. D'altronde è sempre meno raro incontrare oggi persone del ceto piccolo e medio imprenditoriale (specie artigiani e commercianti, ma anche erogatori e prestatori di servizi specializzati) o impiegatizio, le quali rivelano insospettata vocazione alla fruizione di prodotti culturali in genere e, nel nostro caso, letterari, fino al punto da dimostrare un più che apprezzabile livello di aggiornamento. Il nostro scopo naturalmente non è quello di condurre un'indagine sociologica, ma tutt'al più di indurre gli specialisti del settore a promuoverne una su basi scientificamente attendibili, ammettendo tuttavia che accettiamo con cautela il dato statistico secondo cui nel mondo occidentale i nostri connazionali sono quelli che leggono meno! Diamo dunque per scontato che il nostro lettore alto sia prevalentemente persona dal *curriculum* scolastico soddisfacente e completo: egli non dovrebbe durare fatica ad entrare nella delicata e colta atmosfera annunciata dal sintagma del titolo, se non altro perché la sua concertazione ne attira subito la curiosità; *antico* gli richiama certamente una sensazione, o un valore o una consuetudine o un'eredità, che sussume il significato di durata o perduranza nel tempo di qualcosa che l'uomo riconosce come sua e delle civiltà che l'hanno preceduto. Chi sia stato Carducci, quale la sua statura culturale nel panorama dell'intellettualità italiana del secondo Ottocento, la sua difesa della tradizione classica opposta al romanticismo, la sua posizione ideologica prima e dopo l'unità d'Italia, sono nel suo bagaglio di informazioni, come pure di sua conoscenza è il lutto che ripetutamente e inaspettatamente ha colpito il poeta nell'anno della breccia di Porta Pia: la sua lettura poggia dunque sul possesso di dati importanti. Sicché dobbiamo dare per scontato che gli riesca abbastanza naturale andare un po' oltre la fin troppo marcata partizione della struttura tematico-formale e che sappia cogliere, al di là della facile metafora racchiusa ne *la mia pianta*, la sottile simbologia espressa dall'albero del melograno, cioè la rinata o mai mutata fiducia dell'uomo Carducci nel poeta Carducci, il che gli permette di afferrare che,

sotto la binaria articolazione, il componimento conferma il travaglio interiore dovuto alla presa d'atto che, mentre sono rimaste solide la vocazione e la cultura, sono invece state archiviate le esperienze politiche e sepolti alcuni affetti. Può darsi che il nostro lettore non sappia o non ricordi che nella stagione del componimento è nata tra il poeta e una gentile signora un'amicizia culturale destinata a divenire in breve tempo affettuosa, ma ha i mezzi per spingersi ad acquisire l'informazione che potrebbe completare il quadro referenziale della sua lettura. Egli è peraltro in grado di cogliere l'atmosfera espressa dalla bilanciata dislocazione quantitativa e qualitativa del lessico, l'equilibrato apporto del vocabolario colto (pargoletta vermigli solingo negra), l'avvolgente musicalità del registro rimico, nonché di rilevare qualche modulazione di particolare efficacia (verde vermigli rinverdì / mano melograno muto); difficilmente si lascerà sfuggire la compostezza del chiasmo conclusivo (*né il sol...né...amor*) o l'effetto angosciante del parallelismo che precede (*sei ne la terra...sei ne la terra*). Se ancora non se ne è reso conto, non gli ci vuole poi molto per almeno sentire che la delicata orchestrazione, ben ancorata alla civiltà poetica settecentesca, trova la sua giustificazione non sul piano di un puro e nostalgico recupero formale, bensì nella necessità di sottrarre la lirica al rischio di uno slittamento in direzione morbosamente romantica, il che gli conferma che questo poeta, lungi dal soffocare in sé la vena sentimentale, le ha dato rilievo ma fino al punto in cui il controllo della forma, quasi rivestendo la funzione di freno etico, ne intende raffreddare l'enfasi per ricondurla entro il recinto di una virile consapevolezza. Lettura oltremodo soddisfacente, non solo per lui ma anche per noi che poco avremmo da aggiungere a questa sua percezione totale di senso, in cui ha buon peso l'orecchiabile sintonia fra le coppie di quartine e la fragile semplicità della simbologia su cui si innesta lo sviluppo binario del discorso tematico. In buona sostanza il grado di autocomunicazionalità della breve lirica si è certamente alzato soprattutto in grazia dello spessore segnico di cui la lettura ha saputo essere testimone e in considerazione del fatto che all'interno di questa categoria di lettori si può ottenere ancora qualcosa di più. Se infatti chiamiamo in causa gli operatori scolastici della cultura letteraria è giocoforza attendersi da loro quegli ulteriori contributi che la loro preparazione specifica può offrirci unitamente ad un impegno forse routinario ma sicuramente produttivo come lo è l'allenamento per gli atleti. Il facile ricorso alle informazioni provenienti dall'avantesto (in questo caso la fase di elaborazione mentale o scritta precedente la stesura del testo, implicante la relazione tra le vicende private del poeta, la sua militanza ideologico-politica e l'approfondimento delle fasi redazionali dell'opera e quant'altro), la probabile capacità di analisi del contesto (cioè

l'insieme dei concetti o di parti anche non strutturali dell'opera), la valutazione dell'intratestualità (cioè dei rapporti intercorrenti tra gli elementi interni al testo) e dell'intertestualità (cioè dell'insieme di relazioni fra il testo e altri dello stesso autore oppure di autori precedenti o coevi) possono permettere a costoro di realizzare, e di far realizzare, una più pregnante percezione della totalità del senso e un più consapevole apprezzamento del valore poetico ed estetico del componimento, anche se ci corre l'obbligo di riconoscere che la completezza di tutte queste facoltà è dote abbastanza rara e che dunque quel processo di arricchimento semiotico del testo cui abbiamo sempre fatto riferimento non è mai prossimo ad esaurirsi. Quel che conta è però, dopotutto, che qualsiasi lettura procuri interiore soddisfazione, quale che sia la base di approccio al testo, giacché alla fine (ma ci sarà mai una fine?) quel che deve o può restare della lettura è un convinto *piacere*, ultimo distillato del complesso grado di autocomunicazionalità dell'opera; l'impegno di un giudizio di valore possiamo anche lasciarlo al critico di professione.

10) *La lettura del semiologo*

Dobbiamo convenire a questo punto che quella del lettore alto è in realtà una fascia assai variegata e che al suo interno è estremamente difficile, molto più che per le altre, tentare di rintracciare un fruizione standardizzata del testo letterario e del suo grado di *autocomunicazionalità*, poiché tutto dipende non solo dal possesso di una sensibilità spiccata ma specialmente dalla dimestichezza con le più scaltrite tecniche ermeneutiche. A questo proposito, e forse considerando che possiamo inserirlo praticamente all'apice di questa categoria, siamo costretti a leggere il nostro testo con la lente del semiologo-strutturalista, soprattutto alla luce del fatto che il discorso teorico che abbiamo più sopra proposto ha tenuto effettivamente conto delle esigenze della sua disciplina. Naturalmente il semiologo perfetto ancora non esiste, ne esistono invece parecchi che tuttavia si differenziano per la capacità di applicare diversamente i presupposti tecnici di quello che non è forse mai stato un *metodo* nel vero senso della parola, ma che si pone tuttora come un utile e spesso fascinoso *strumento metodologico* al servizio di una più penetrante comprensione. È probabile ch'egli possa anche contare su un altro non piccolo vantaggio: rispetto al critico militante non è sollecitato da particolari urgenze di schieramento intellettuale e ideologico né da comprensibili ragioni di carattere editoriale, sicché il tempo lavora a suo favore consentendogli di affinare strada facendo i suoi strumenti di indagine al solo scopo di poter pronunciare finalmente un congruo giudizio sulla base di accertamenti accurati, dai quali può anche scaturire che le immediate intuizioni del critico militante erano in realtà ben plausibili oppure che egli dovrà, se lo vorrà, rivederle. E' inteso che non possiamo non tener conto delle altre figure della critica letteraria, che agiscono prevalentemente nell'ambito del mondo accademico, ma neanche pretendiamo di sostenere le tesi o il metodo delle diverse scuole cui esse si ispirano, proponendo altrettante letture del componimento carducciano: in questo caso dovremmo fornire un' interpretazione storicistica e una stilistica e una filologica oppure ancora una sociologica, una estetica e una simbolica e poi un'altra linguistica e una psicanalitica e così via, ma è chiaro che non rientra nei confini di un'operazione corretta (a ciascuno il suo metodo!) e qui esula dall'intento scientifico di queste pagine. Va da sé che dalla propria esclusiva lettura ciascuna delle figure indicate trarrà un *piacere* speciale che può prescindere o corrispondere in parte, mai del tutto, al *piacere* delle altre, ma è tuttavia nostro dovere richiamare quel che abbiamo accennato nelle pagine precedenti e cioè che tutti questi eccellenti

operatori della cultura critica letteraria son destinati per forza di cose ad arricchire il processo di semiosi dei testi, i quali tornano ai lettori di tutte le categorie con un *surplus* di informazione e conseguentemente con un allargamento della base percettiva di senso, il che mette in moto uno stimolante e sempre più sorprendente processo circolatorio di inesausta ermeneusi che ovviamente coinvolge, forse per primi, gli stessi critici e invita a riflettere sulle implicazioni e complicazioni prodotte dalla *comunicazione critica*. Ma qui si apre un altro discorso che rinviemo per necessità ad altra occasione. Ritorniamo perciò al semiologo e al contributo scientifico che la sua analisi del testo ci offre e che, ove formulato in modo completo e corretto, può condurre lui stesso a pronunciare proposte interpretative che i critici di altro indirizzo potranno a loro volta riprendere e approfondire.

Il semiologo-strutturalista vi presenterebbe il suo lavoro probabilmente con questo titolo: *Note per un'analisi semiologica di Pianto antico*; egli infatti vi annuncia uno studio con la modestia di lasciare sempre aperta la porta ad altri successivi esiti critici, pur se in cuor suo spera di essere considerato esauriente, soprattutto in virtù del fatto che con una buona dose di presunzione cercherà molto spesso di suggerire, tramite i suoi rilevamenti tecnici ed essenziali rimandi bibliografici, alcune soluzioni da critico letterario: anche questo fa parte, in via parallela, della *comunicazione letteraria*. Egli preferisce subito entrare in argomento:

“Quattro quartine di settenari con la rima baciata al secondo e al terzo verso e con l'ultimo verso di ciascuna, tronco, in rima cogli altri, schema metrico dell'odicina sopravvissuto al Settecento e tornato in auge proprio in età carducciana tra i classicisti di scuola. Composizione del giugno 1871 a otto mesi dalla morte del piccolo Dante, più o meno nel periodo in cui l'ancor giovane professore di eloquenza italiana conosce la giovane e colta signora milanese Carolina Cristofari Piva, la cui amicizia, dapprima coltivata epistolarmente e poi trasformatasi in amore impetuoso, chiude sicuramente un decennio di insofferenze civili e politiche, di turbolenze ideologiche, di lutti familiari. È probabile che anche questa lirica⁴⁰ sia il segno di un confine tra due momenti della vita del poeta, difficili entrambi ma diversi: qualcosa muore, qualcosa nasce. Possiamo tentare, attraverso un approccio di tipo semiologico, di vedere se il minicomponimento si colloca simmetricamente rispetto alla maturata condizione del poeta oppure no. Quanto al titolo, probabilmente le osservazioni più sagge sono

⁴⁰ Per ogni eventuale approfondimento rinviemo alla più recente bibliografia ragionata della e sull'opera del Carducci (fino al 1994) accuratamente redatta da Mario Saccenti per il primo volume delle *Opere scelte di G.C.*, Torino (UTET), 1996, pp. 77-120, di cui è curatore. Più precisi riferimenti critici a questa lirica trovansi alle pp. 490-493 con un breve commento, già apparso in “Critica letteraria”, a. XVIII, fasc. I-II, N. 66/67, 1990 (dedicato a Giorgio Petrocchi), col titolo *Saggi di commento al Carducci poeta*.

state quelle del Valgimigli, il quale posticipa la sua genesi al 1879 e ne giustifica l'apparizione nell'edizione del 1887 delle *Rime nuove*;⁴¹ a noi importa solo per quanto e in che maniera si integra nel sistema, ma sarà il termine dell'analisi a dirlo.

Poniamo nell'ordine i livelli di contenuto, tematico simbolico ideologico, e cerchiamo di evidenziarli fin dove è possibile, cioè fin dove la verifica lascia il posto alle ipotesi. Per quel che riguarda il livello tematico non pare vi possano essere dubbi: esso è occupato dal contrasto (opposizione-sovrapposizione) vita/morte che scandisce il compatto telaio descrittivo-narrativo in due microsequenze di due quartine ciascuna (sola isotopia): contrasto non nuovo in Carducci,⁴² ma qui icasticamente rifondato sulla dimensione del vissuto personale e orientato, almeno apparentemente, in senso positivo-negativo, cioè da un valore affermato ad un valore negato, senza però che esso implichi un coinvolgimento morale. L'io narrante sostiene l'impalcatura contrastiva, comparando all'inizio della seconda microsequenza tramite il possessivo *mia* per dissolversi subito senza lasciar traccia. L'impianto bitematico sembra essere dunque il seguente: la vita è seguita dalla morte che le si oppone o da essa è compresa come sua parziale *deminutio* nel contesto oggettivato di una rappresentazione biologico-esistenziale.

Per quel che riguarda il livello simbolico, il precedente contrasto si esprime attraverso la raffigurazione linguistica di un limitato e stilizzato ambiente botanico, *orto*, in cui anche l'io narrante assume identità silvana, *pianta* (prima isotopia), deindividualizzandosi e riducendosi a mero soggetto vegetale; in particolare quel che prende rilievo entro l'ambiente è il confronto 'fioritura-sfioritura' impostato sulla duplice presenza di due alberi, un *melograno* da un lato e una *pianta* non identificata dall'altro (seconda isotopia) ma certo metafora del poeta, che occupano le due microsequenze di cui al livello soprastante. Nella prima le coordinate spazio-temporali della fioritura sono rappresentate dall'*orto* e dalla piena

⁴¹ Cfr. MANARA VALGIMIGLI, *Carducci allegro*, Bologna 1955, pp. 42-43: "Nacque nel 1879; e precisamente quando il C. scrisse la elegia *Fuori alla Certosa di Bologna*... Mandando il C. Al Chiarini l'11 settembre del 1879 la elegia della Certosa, scrive: – Ti mando una elegia fatta sur un pensiero antico –. Pensiero antico: pianto antico. Ed ecco il perché e il senso di questo titolo...". Collareta scrisse poi finemente ("Covivium", XXVII, n. s. II, p. 225) del riavvenimento di alcune somiglianze tra il componimento carducciano e due carmi del Pontano con la mediazione tra l'iniziale "pensiero antico" e il finale "pianto antico". Mentre P.P. Trompeo (*I capricci del pedante*, in "Corriere d'informazione", 19-20 settembre 1955) rilevò che "la forma metrica del breve componimento, e con essa alcune movenze e cadenze, fu suggerita al Carducci da un poeta ch'egli amava, Jacopo Vittorelli: del quale egli aveva accolto parecchie poesie nella sua antologia *Poeti erotici del secolo XVIII* (1884).

⁴² "Tale tema centrale è appunto l'essenziale sentimento carducciano dell'esistenza...Poeta del contrasto dell'esistenza terrena...luce e buio, sole e ombra, suono e silenzio...Insomma il contrasto tematico e tonale di *Pianto antico*" (W. BINNI, *Carducci e altri saggi*, Torino 1960, p. 14); vero se ci fermiamo al livello tematico, meno vero se andiamo in fondo alla struttura sistemica.

primavera, *giugno*, nella seconda quelle della sfioritura da un'anonima *terra* e da un anonimo richiamo all'autunno-inverno (*fredda*). Le isotopie orizzontali sono scopertamente marcate: oltre ad "albero" / "pianta", "bei vermigli fior" / "estremo unico fior" per la prima quartina delle due microsequenze; "muto orto solingo" / "terra fredda", "giugno lo ristora" / "né il sol più ti rallegra", "di luce e di calor / né ti risveglia amor" per la seconda. Il registro dell' opposizione è costante ed epidermico tranne che in una sola occasione ("muto orto solingo" / "terra fredda") e si dovrà vedere perché, ma resta questa percezione di un senso bipolarmente bloccato, di una rigida struttura binaria che ingriglia il rassegnato appuntamento col destino di un poeta vigile ancorché provato. Le due microsequenze potrebbero essere anche ulteriormente distinte in due scene con quattro quadri, tanto per ricondurre il componimento alla didascalia tecnica del linguaggio teatrale visto che di rappresentazione si può parlare, seppur saldamente iconizzata e rapportabile perciò ad uno *slow movie* tra i primi piani (il "melograno" e "tu fior") e il "tutto campo" dell'"orto" e della "terra fredda": se ne vedrà il riscontro a livello sia fonico sia ritmico, mentre qui se ne può dedurre un'altra evidente opposizione fra movimento da una parte e stasi dall'altra, riconoscibili il primo nella "pargoletta mano" tesa verso l'albero e nel mutamento di colore ("rinverdi"), la seconda nell'"inutil vita" e nel verbale "sei" icasticamente iterato come si constaterà a livello morfosintattico.

Il livello ideologico è tutto racchiuso nella fermezza con cui lo sguardo filma una realtà lacerata di fatto ma colta in un momento non più conflittuale: vita e morte contemplate e ricomposte come parti di un tutto e necessarie ad esso per il recupero di un'unità dialettica tra e oltre felicità e dolore.⁴³ Il contrasto fra le due coppie di icone fa pensare ai piatti di una bilancia di cui il poeta sta accettando la parità dopo una tormentosa oscillazione; la vita non ignora la morte ma la morte non cessa la vita e i due sentimenti inconciliabili che entrambe suscitano appaiono in sintesi (unica isotopia) come una forte ed equilibrata presa d'atto da parte del poeta, con la quale egli tenta un primo bilancio della sua vita: di là la fine della sua esperienza giovanile, lo spegnersi delle sue ribelli ma mai rinnegate passioni politiche in una cogli ideali rappresentati dal risorgimento, il declino mortificante del mazzinianesimo repubblicano e

⁴³ Qui ci scontriamo con opposte interpretazioni; p. es. Collareta sembra quasi costretto dal confronto colla fonte pontaniana a proporre il forte contrasto: nel poeta "non è difficile cogliere, nella netta contrapposizione della natura rifiorente alla fine irreparabile del figlio, una nota romantica di risentito dolore" (cit., p. 223). Abbastanza impressionistico ci pare il commento di Simonini: "Nel secondo momento del processo i versi 9 e 12 sembrano voler protrarre il predominio della vita; ma in realtà le parti si invertono: prevalgono, e alla fine dilagano, le connotazioni della morte" (*Strutturalismo e critica letteraria. Analisi di <Pianto antico>*, in "Il lettore di provincia", a. II, fasc. 5, giugno 1971, p.46).

giacobino (insomma “l’inutil vita”), di qua l’inattesa infatuazione amorosa, l’orgoglio di una cultura non volgare né imborghesita e soprattutto il libero e appagante esercizio della poesia (“il verde melograno”). Due situazioni pienamente oggettivate, seppur non svuotate di interiore umana risonanza e ridisegnate con sobria virile compostezza: ne è prova ancora l’alternanza delle stagioni avvertita come ragione stessa dello scorrere del tempo ma immobilizzata nella dimensione più ridotta di luce-buio e inscritta nel parametro estensivo offerto dal titolo in cui è racchiuso il senso illimitato di una sofferenza umana che va in sorte a tutti, nel passato nel presente e nel futuro.

Veniamo ora ai livelli della forma, primo quello sintattico: le quattro quartine si dislocano lungo due soli periodi che ne abbracciano due a testa e sono simmetrici seppure in modo dissimulato, con i verbi principali collocati in fondo (prima isotopia); infatti alle due coordinate di cui si compone il primo (“rinverdi” e “ristora”) ne corrispondono sì quattro nel secondo, ma poiché esse sono perfettamente speculari (“sei”/”sei”, ”né”) è come se fossero in sostanza due (seconda isotopia), mentre tanto il primo quanto il secondo ospitano, a copertura di due versi ciascuno, un lungo predicativo del soggetto (“verde melograno” e “unico fior”) dall’architettura chiara e coesa (terza isotopia); l’unica proposizione subordinata è la relativa che apre il componimento, “a cui tendevi”,⁴⁴ ma il cui soggetto è quel “tu” che regge l’intero secondo periodo e che in tal modo si inserisce nella struttura del primo per contrapporsi (quarta isotopia) in *ouverture* all’”albero”, di cui ovviamente non costituisce un’appendice, ma per annunciare sottesamente il protagonista grammaticale delle seconde due quartine o, meglio, di tutta la lirica. A quel “tu”, infatti, sono pure da ricondurre tre dei quattro complementi oggetto del testo, uno nel primo periodo, “mano”, gli altri due a chiusura del secondo, mentre “lo”, riferito ad “albero”, chiude il primo periodo (quinta isotopia). Significativa anche l’opposizione della coppia di chiasmi che chiudono la seconda e la quarta strofe (sesta isotopia): chiasmo logico il primo (“rinverdi...ristora”), concettuale il secondo (“il sol...amor”). Ma neppure trascurabile il parallelismo dei versi 13-14 (“sei...sei”) e la sua affinità, per contrasto, con “verde...rinverdi” dei versi 3 e 6 (settima isotopia). La dislocazione degli elementi sintattici è, come si può constatare, rigorosamente calibrata, anche se il suo effetto è tutt’altro che rigido, tanto che si può parlare, a nostro avviso, di partitura armonicamente pensata, cioè concepita in una sorta di apriori contemplativo e progettuale al tempo stesso, funzionale alla visione binaria del particolare momento

⁴⁴ *Tendevi* fu scelta tarda. Le redazioni precedenti portano sempre *stendevi*; su questo cfr. la ricostruzione di Saccenti (“Critica letteraria”, cit., p. 318).

ispirativo.⁴⁵

Lo stesso apriori ha certamente presieduto all'organizzazione del livello morfolessicale che infatti registra altre evidenti isotopie sia dal punto di vista quantitativo sia da quello qualitativo. Le due scene presentano un ugual numero di verbi, tre: "tendevi", "rinverdi", "ristora" bilanciano "sei", "rallegra", "risveglia" (prima isotopia), tutti accomunati dal segno positivo se visti in assoluto, ma i secondi tre di segno opposto solo perché riqualeficati, nel contesto, dalla presenza di aggettivi ("fredda" e "negra") e di particelle negative ("né"): una coerenza di significazione che sembra far prevalere, in profondo, una scelta psicologica inconscia, rivelatrice di un io comunque risoluto ad accettare le più gravi antinomie della realtà umana e personale e ricomporle in una visione distaccata sì ma a complessivo vantaggio della vita rispetto alla morte.⁴⁶ Visione che la scelta della rete sostantivale rivela con la stessa sorprendente coerenza: alla corrispondenza quantitativa, otto per ciascuna coppia di quartine (seconda isotopia), si aggiunge anche qui una segnalità fortemente positiva sia in "albero... mano... melograno... fior... orto... giugno... luce... calor..." da una parte, sia in "fior... pianta... vita... fior... terra... terra... sol... amor..." dall'altra (terza isotopia); e non è ovviamente un caso che anche qui la riqualeficazione in senso negativo dei termini 'medi' passi attraverso necessarie espansioni aggettivali che danno luogo a posizioni sintagmatiche di risonante efficacia.⁴⁷ Infatti "fior... pianta... vita... terra..." della seconda serie sono in sé termini positivi ma è il contesto attributivo che li risemantizza sul versante della negazione. I duri contrasti interiori hanno dunque bisogno, per emergere, della griglia dei qualificativi i quali rappresentano veramente la superficie ove si agitano i soprassalti della memoria e la mente confligge col cuore; essi fanno davvero la differenza distribuendosi quasi equamente di qua e di là dal discrimine fra il passato e il presente: da una parte "pargoletta... verde... bei... vermigli... muto... solingo...", dall'altra "percossa... inaridita... inutil... estremo... unico... fredda... negra..." (quarta isotopia). Curiosamente inclinano alla tristezza ben nove su tredici a testimonianza di una lacerazione certamente significativa ma non estrema e definitiva: il poeta

⁴⁵ Simonini: "Simmetrica altresì la <luce> delle volte sintattiche dei due periodi. Ognuno di essi presenta un'arcata maggiore tra il soggetto e il predicato della principale" (cit., p. 44).

⁴⁶ Trompeo dice che: "È la sconfessione, sia pure temporanea e sotto lo stimolo di un immenso dolore, di tutta una concezione ottimistica della vita" (P.P. TROMPEO-G. SALINARI, *Carducci. Rime Nuove*, Bologna 1961, p. 151). Secondo noi la sconfessione è del tutto esterna, perché altro prevale, come l'analisi rivela.

⁴⁷ E pensare che, per Simonini "L'aggettivazione non è soppesata; sono tocchi impressionistici buttati ad orecchio"! (cit., p. 48).

lotta non con se stesso ma con la possibile mitizzazione di una morte⁴⁸ che, sebbene gli appartenga ora come una costola al costato, egli mostra di voler quasi storicizzare esercitando sulla realtà intorno il suo sguardo virilmente rassegnato. Anche la dislocazione di questo agguerrito manipolo di aggettivi dà luogo a corrispondenze isotopiche di marcato effetto: la prima e l'ultima quartina presentano rispettivamente “pargoletta” e “verde” (metafora cromatica della vita) in apertura di verso e “fredda” e “negra” (metafora cromatica della morte) in chiusura (quinta isotopia) a sottolineare, con la posizione nettamente affrontata, l'accentuata divaricazione di senso; altrettanto rilevanti per lo stesso motivo le coppie di qualificativi che occupano due versi nel primo blocco di quartine (“bei”-“vermigli”/“muto”-“solingo”) e due versi nel secondo (“percossa”-“inaridita”/“estremo”-“unico”) (sesta isotopia), pur se ad attenuare delicatamente il chiaroscuro fra l'ultimo verso della strofe iniziale e l'ultimo della terza (che funge in pratica da prima del secondo blocco) ci pensa il comune denominatore “fior” (settima isotopia).

Il livello fonico non è meno interessante. Scontato ma essenziale il gioco delle rime perché concentra nel poco spazio del componimento una serie di risonanze che esauriscono quasi del tutto la ricerca dell'effetto, favorito dal già fin troppo facile schema, in direzione di una discreta cantabilità. Non è difficile individuare anche gli altri punti caldi di questo registro: nelle prime due quartine si sgranano verticalmente due serie di effetti rispettivamente sulla destra e sulla sinistra della partitura sticometrica, per le quali non si può parlare di figure di suono vere e proprie, in quanto non si tratta né di consonanze né di allitterazioni, ma solo di modulazione consonantica vagamente musicale per quella di destra e di *leit motiv* tonale per quella di sinistra; infatti a destra al verso 2 inizia una ‘scala’ che comprende in sequenza “mano... melograno... vermigli... muto... (prima isotopia), scala che digrada trasversalmente passando al centro e finendo a sinistra con una variazione melodica degna di solfeggio: *ma me mi mu* realizza un fine movimento vocalico tuttavia ancorato saldamente alla nasale *m*, psicolinguisticamente legata al meccanismo della memoria che in effetti pare qui sostenere il complessivo disegno della scena e garantire la cucitura fra i due quadri che la esprimono, nei quali il poeta riesce efficacemente a racchiudere il guizzante *flashback* della manina protesa verso l'albero e il desolato sguardo sul giardino. La progressiva chiusura fonica dalla *a* alla *u* interpreta appieno l'incipimento, tuttavia non

⁴⁸ Oggi non ci sembra del tutto condivisibile l'opposta sottolineatura di Salinari: “...eppure in questo *Pianto antico* ogni particolarità biografica è scomparsa, lo strazio si è tramutato in mito senza perdere nulla della sua concretezza” (*Giosuè Carducci*, in *Storia della letteratura italiana*, Milano 1968, VIII, p. 706).

drammatico, determinato dal passaggio al solitario silenzio (“muto”) il cui effetto si prolunga in “orto” attraverso il raddoppiamento fonemico di *to*. A sinistra si allinea invece il cordolo sillabico costituito da *ver* attraverso “verde... vermigli... rinverdì...” (seconda isotopia), che conferisce all’insieme la qualità di una solare istantanea, scattata dalla memoria e sulla quale perdura l’effetto pateticamente struggente dell’eco prodotta, ai versi 4-8, da “or ora” ribattuto come le note regolari di una pendola in “fior... orto... or ora... ristora... calor... (terza isotopia). Meno appariscente ma non certo sfocata la lieve allitterazione di verso 8 ottenuta con *di* raddoppiato e soprattutto con l’inversione della base consonantica in *luc-e/cal-or*. La terza strofe, dopo il complesso reticolo delle prime due, sembra voler favorire una distensione tonale prima di lasciare alla quarta il compito di sigillare la scena con la ripresa di una forte cadenza e infatti si riconosce in essa, proprio per l’assenza totale di grumi sonori, il cuore elegiaco del componimento, una corda mollemente vibrata che mantiene a lungo la stessa nota, come dimostra la larga arcatura aperta e chiusa dallo stesso monema, “fior” (quarta isotopia). Marcato ed anzi icastico il registro dell’ultima scena simile al concitato finale di un’esecuzione sinfonica: il martellamento anaforico prodotto dalla duplice ripresa di due monosillabi, “sei”-”sei”/”né”-”né”, trova la giusta sponda nell’iterazione sorda dello sconsolato sintagma “ne la terra” (quinta isotopia) che prolunga il suo effetto, nella prevalenza rabbrividente delle consonanti liquide, *l r*, in “fredda... negra... rallegra... risveglia...” (sesta isotopia).⁴⁹ Infine, meno banale di quanto in superficie possa apparire si estende sulle coppie di quartine un sinuoso andante che le avvolge delicatamente spingendo fino al limitare del contrappunto che segna l’inversione di senso (dalla vita alla morte): merito di una sottile e raffinata tecnica di utilizzazione del chiasmo, non però di quello canonico che si sviluppa, come è noto, sulla disposizione proporzionale di alcune parti del discorso, ma di quello sillabico o quantitativo che compatta armoniosamente due o più versi per volta; è il caso di “pargoletta mano”/”verde melograno” che realizza da un lato un perfetto parallelismo (aggettivo-sostantativo+aggettivo-sostantivo), dall’altro invece un originale chiasmo (quadrisillabo-bisillabo + bisillabo-quadrisillabo); parallelismo che da un lato va a bilanciare quello dei versi 13-14 e dall’altro, come chiasmo, pareggia quello degli ultimi due versi (settima isotopia).

A livello ritmico non sono notevoli le cose da sottolineare, giacché l’uso del settenario non consente grandi possibilità di variazione e l’oscillazione accentuativa è, com’è noto, ristretta. Il quadro completo della partitura

⁴⁹ Anche per Vicinelli era notevole “il martellare insistente delle ripetizioni e dell’assonanza nelle rime in e che anche il verso riecheggia” (*Le tre corone*, Milano 1959, p. 102).

deve tenere ovviamente conto della divisione bistrofica che, a sua volta, sostiene la distinzione periodale; ebbene, sui primi otto versi soltanto due escono dallo schema prevalente che vede gli accenti cadere sulla seconda e sulla sesta sillaba: fermo sempre rimanendo quello di sesta, al verso 1 l'altro accento cade sulla prima e al verso 6 sulla quarta, segno di forte compattezza (prima isotopia) se si riflette sul fatto che al verso d'apertura il poeta ha riservato una partenza *in levare* perfettamente aderente al contenuto dell'istantanea di cui s'è detto e quindi l'accento di prima ci sta tutto, e se si giustifica quello di quarta del verso 6 che permette un leggero rallentamento all'altezza della zoomata sul melograno che "rinverdì tutto or ora". Anche sui secondi otto versi lo scarto è dei primi due soltanto, ma qui la prevalenza è data dall'accento di quarta che fino alla fine fa efficacemente corrispondere la contemplante cadenza dello sguardo (come da moviola) alla triste stretta del cuore (seconda isotopia), mentre i primi due, con gli accenti di seconda e sesta, aprono pacatamente i quadri finali, in pratica allineandosi al registro precedente come per un più pensieroso indugio sulla cesura sentimentale che le ultime quartine determinano col loro passaggio all'arido vero.⁵⁰

Passiamo ora all'analisi della struttura interlivellare che dovrebbe permetterci il rilevamento di isotopie verticali, quelle che rendono più o meno coeso un testo e garantiscono un certo grado di apprezzabilità poetico-estetica. Non c'è dubbio, e in parte siamo venuti sottolineandolo, che la bistroficità del componimento gli assegna inevitabilmente un andamento binario che ne condiziona sia il contenuto sia la forma; bisogna solo vedere quanto. Il tema del contrasto vita/morte è proposto in condizioni biologicamente rovesciate: con la scomparsa del piccolo Dante si è spezzata la nuova generazione, mentre la vecchia le sopravvive con un sovraccarico di angosciosa delusione,⁵¹ ma tra il passato ("tendevi"/"sei": il "sei" significa chiaramente 'sei ormai') e il presente ("muto orto solingo") si insinua la percezione di una continuità naturale e metastorica rappresentata, a livello simbolico, dal melograno che "giugno ristora" e, a livello ideologico, dalla novità dell'amicizia con la Cristofari che piano risuscita nel poeta il fervore dell'ispirazione confermato dalla ripresa del sentimento della vita e dell'operosità non solo intellettuale. La fioritura/sfioritura, su cui insiste l'evidente isotopia che collega i tre livelli,

⁵⁰ Col *tu*, per Saccenti "muta e sale, di qui alla cupa fine, il tono... E si accelera e diviene martellato e incalzante, in questa terza e nella quarta strofe, il ritmo" (cit., p. 319); discordiamo perché con quegli accenti il ritmo tende a scendere rispetto alle prime due quartine. Vedeva invece bene Vicinelli: "ma poi nella strofe ultima quell'onda ritmica scade...rapidamente giù" (cit., p. 102).

⁵¹ "Sottinteso tremito di ribellione non contro quel fato di morte, ma contro ciò che perfino in quel fato pare talvolta innaturale, ed è la morte dei giovani: - Odio la morte negli anni teneri: non la concepisco; mi ripugna come se cadesser le stelle" (*Ivi*, p. 103).

pur confermando la binarietà del complessivo sistema segnico, riunifica il piano narrativo: infatti, il “muto orto solingo” va a pareggiare la “terra fredda, terra negra” (giardino-cimitero) significando che, sulla realtà desolata, si staglia comunque “il verde melograno”; che l’albero, col suo periodico rinverdire, rappresenti e contenga in sé la “pianta” del poeta momentaneamente “percossa e inaridita”, non par dubbio, ancorché il lettore si accorga solo in un secondo momento della raffinata figura, cioè quando, all’imbocco del tunnel elegiaco (v. 9), si imbatte nella doppia metafora di “fior de la mia pianta” che riverbera e riposiziona il giusto senso della lirica introducendo sottilmente il primo accenno alla distinzione tra il poeta e l’uomo; così come l’”inutil vita” è da riferirsi soltanto a quella precedente ormai definitivamente sfiorita (“muto orto solingo”) e sostituita da questo rifiorito melograno. Insomma, negare che i livelli del contenuto lasciano intravedere, al di sotto della disposizione binaria e oppositiva, un significato che tende a superarla ci sembra semiologicamente scorretto e che tale significato provvede a rendere fin qui unitario il sistema attraversandolo nei due sensi, orizzontalmente e verticalmente, è altrettanto evidente. Da un punto di vista squisitamente poetico la resa non può che dirsi positiva se non addirittura felice, per quello scivolare lentamente dei due piani rappresentativi l’uno dentro l’altro, pur sembrando l’uno di fronte all’altro, e per lo sguardo maturo del poeta che gira tutt’intorno ai due grumi della sua vita con una ferma anche se dolente consapevolezza.⁵²

Un profilo siffatto viene confermato anche dai livelli della forma. Da quello sintattico emerge che, al di là dei due periodi che sembrano richiamare le esistenziali alternative di fondo e si dividono equamente lo spartito garantendo la trasparenza della macrostruttura, alcuni elementi sono impiegati più per ricostituire in profondo una ricongiunzione di sensi che per sancire una già troppo evidente separazione: quel “tu” esplicito che apre infatti il secondo periodo è già presente implicitamente nel “tendevi” che apre il primo, anticipando così nella scena di vita una componente di morte ma piuttosto recuperando a questa, al tempo stesso, la memoria di un lampo di vita; memoria che, sempre al di là dello steccato, resiste magnificamente quando, nel secondo periodo, il lungo predicativo del “tu”, “estremo unico fior”, pur evocando il limite dell’eterno distacco, si ricompatta a distanza coi “bei vermigli fior” del primo periodo, rientrando pienamente nella realtà ‘melograno’ simbolo della sopravvivenza biologica ma prima di tutto poetica. Anche la scelta del chiasmo quale figura sintattica che chiude entrambi i periodi vale di più

⁵² Simonini afferma molto discutibilmente che qui “un contenuto romantico tende in genere ad esprimersi in una forma esuberante, enfatica; soprattutto approssimativa (cit., p. 48).

come isotopia verticale, in considerazione del fatto che questa microstruttura, proprio per la sua interna costituzione, esprime piuttosto il desiderio di indugio che la volontà di frattura e la sua obliqua circonvoluzione piuttosto l'ondeggiamento indulgente verso la morte che la sua drastica ripulsa; la diretta conferma di ciò è ravvisabile a livello morfolessicale, dove la dicotomia positivo-negativo viene attenuata anziché messa in risalto dalla qualità complessiva dell'apporto linguistico. Abbiamo già rilevato che la connotazione decisiva è affidata ad una serie di aggettivi in larga maggioranza inclini ad esprimere disagio interiore, tristezza, angoscia e simili (ben nove su tredici), ma la loro dislocazione è tale che essi sconfinano occupando spazi che sembrano diversamente destinati, cioè contaminando in effetti i reciproci limiti della vita e della morte segnati dalle coppie di quartine, come per esempio nel caso eclatante del "melograno" che si staglia nel bel mezzo di un giardino "muto" e "solingo". Ma la mappa dei sostantivi, pur essa equamente bilanciata (il che costituisce, come s'è visto, isotopia anche verticalmente congrua coi livelli precedenti), è ancor più indicativa e ne abbiamo già sottolineato la caratterizzazione semantica che conduce all'affermazione della luce sul buio, del movimento sull'immobilità e che soltanto l'appoggio di connotazioni dal valore negativo ("né...né" oppure "fredda...negra") sposta effettivamente di campo; dietro l'apparente conflitto si agita dunque una forza che propende per la ripresa della vita, lo testimoniano in maniera decisiva anche i verbi impiegati nel contesto, come "rallegra" e "risveglia" che chiudono significativamente la lirica col rinforzo di "sol" e "amor" i quali è vero che non confortano più il bimbo morto ormai da molti mesi, ma continuano a confortare comunque il poeta che forse vede al di là del padre ch'è in lui. Ecco profilarsi in modo chiaro il già suggerito sdoppiamento della personalità: il poeta contempla le vicende dell'uomo, le colloca in uno spazio spirituale sottraendole in gran parte, se non del tutto, al dominio esclusivo del cuore, lì dove le 'forze operose' agiscono positivamente e spingono verso una sana accettazione dei destini individuali; pure "tendevi... rinverdì... ristora..." si inscrivono in questa sofferta ma pacificata visione del presente in cui luce calore sole e amore predominano nettamente sull'evento privato e rappresentano la maturazione di una nuova fase nella vita del poeta che dalla recente amicizia femminile, da un ritorno imperioso dell'ispirazione, dalla caduta delle idealità giacobine e dalla rassegnata presa d'atto della riunificazione romana dell'Italia nel nome della monarchia sabauda, sembra trarre motivo per riprendere confidenza colle proprie forze fisiche e intellettuali.

A livello fonico le corrispondenze verticali vanno ricercate soprattutto nei due allineamenti consonantici in *vr* e in *m* che costituiscono da un lato

il richiamo della tematica bipartita (*ver* costantemente presente nella tavola cromatica che echeggia il rigoglio della vita e della natura; la cadenzata sequenza *ma me mi mu* che asseconda il mesto ripiegamento della memoria), dall'altro la prevalenza emotiva dello spettacolo della fioritura su quello della sfioritura in virtù del fatto che la terza strofe risulta ovattata per la totale assenza di effetti sonori (perciò ancor più rimarchevole il progressivo affocamento determinato dalla discesa spiritualmente verticale della serie costituita da “percossa... inaridita... inutil... estremo... unico... fredda... negra...”) e dal fatto che la quarta strofe, concitatamente scandita dal ripercuotersi delle liquide (“terra... fredda... negra... sol... rallegra... risveglia... amor...”), dà l'impressione di voler congedare il più rapidamente possibile il sentimento virilmente patito della morte, quasi che al poeta non resti che rimuovere, nella diaccia e reificata tattilità della terra cimiteriale, l'immagine incompatibile di un temuto autunno-inverno, peraltro implicitamente già negata, come s'è visto al livello precedente, dalla solare selezione del *corpus* sostantivale.

Per finire veniamo al registro ritmico. Ciò che lo tiene insieme è, sulla base della verifica condotta, la sequenza fortemente compatta delle cadenze, assicurata dal dominio degli accenti di seconda (sei su otto) nella prima parte e di quarta nella seconda parte (sempre sei su otto), cui è coerentemente affidata da un lato la sostenutezza tonale della visione primaverile e dall'altro la tonale malinconia della visione autunnale: non si dimentichi che il ripetuto *sei* dell'ultima quartina va sentito come un presente durativo riferito al mese (dicembre) del seppellimento del piccolo Dante. Ma sul piano verticale quel che rende questo livello coerente con gli altri, al di là delle isotopie più evidenti che confermano la binarietà dell'impianto poetico-narrativo e il superficiale contrasto della visione esistenziale al bivio tra luce/buio o vita/morte, sta piuttosto nello slargo ritmico che la cadenza di seconda e sesta si procura sconfinando fino ad occupare i primi due versi della terza strofe e creando così una netta prevalenza rispetto alla cadenza di quarta e sesta su tutto il reticolo; il che gioca anche qui a favore del simbolo della fioritura, garantita pure su questo piano dalla maggiore attenzione del poeta che, appunto dall'evidente rallentamento ritmico nella terza strofe e dal martellamento quasi traumatico ma altrettanto lento nella quarta, ricava una risoluta oggettivazione della sua privata sofferenza.⁵³

In conclusione questa lirica carducciana esprime una chiara saldezza di

⁵³ Appare abbastanza preconcetta la domanda che si pone Simonini: “Ma fino a che punto quel metro può accogliere il pianto per un bimbo perduto, il dolore di una <pianta percossa e inaridita>”? Speciosa e inaccoglibile la risposta: “Meglio riportare il tutto al dualismo latente, al dissidio irrisolto” (tra classicismo e romanticismo) (*Ivi*, p. 50), da intendersi dunque sia come dissidio formale sia come dissidio sostanziale.

impianto sia a livello di macrostruttura sia a livello di corrispondenze microstrutturali le quali giocano tuttavia con tale trasparente trasversalità da dissimulare in gran parte la fissità fotografica della narrazione binaria imposta dalle due scene di base: quando tutto sembra immobilizzarsi sul semplicistico confronto tra la vita e la morte e quest'ultima prevalere all'orizzonte di un uomo stanco e sfiduciato, a conferma che pur'egli s'è infine piegato alla cupa pressione dell'eredità romantica, ecco che si insinuano nel doppio tessuto quegli elementi di scambio e disturbo dell'equilibrio annunciato i quali marcano una struttura concettuale più profonda, uno scarto della volontà inconscia che lentamente conduce il poeta a riappropriarsi della vita e a dominare l'istinto di rassegnazione.⁵⁴ La posizione storica del Carducci, la sua determinata avversione per gli ombrosi chiaroscuri del sentimentalismo romantico, la sua propensione ad una visione sobria e coraggiosa del mondo, il suo ripudio di una compiaciuta e fiacca commiserazione, la presa d'atto della chiusura di una parte della sua vita, l'incrollata fede nei valori della cultura classica e della poesia: tutto ciò lascia emergere la smaltata e sottile fibra di questo breve componimento.

Così, crediamo, avrebbe parlato il semiologo e non si può dire che la sua, sebbene ovviamente discutibile in qualche punto, sarebbe stata una lettura inaderente. Egli avrebbe dimostrato che l'iniziale e sintetica percezione globale di senso poteva e doveva ricevere dall'analisi nuova luce e, al di là di certe conferme, anche qualche necessaria e salutare smentita. Avrebbe cioè fatto accettare che del grado di autocomunicazionalità dell'opera letteraria non si può mai essere assolutamente certi (figurarsi se avessimo dato la parola ad un altro semiologo!), che il linguaggio dei linguaggi è fatto per tradire e che, *postremo*, la sua infunzionalità è paradossalmente funzionale soltanto a questo tradimento.

Se, come è legittimamente opinabile, questo sconcertante paradosso può valere in fondo come un postulato, appare chiaro quanto difficile e compromissorio si presenti qualunque tentativo di scrivere una storia della letteratura; infatti, se una sola opera è in grado di impegnare tante persone attraverso innumerevoli letture, cosa accadrà ad un solo estensore di una storia letteraria che voglia dar conto di una diacronia ampia otto secoli e traboccante di migliaia di opere? Ma avendo già detto che la comunicazione della storia letteraria è veramente un'altra storia, è

⁵⁴ È difficile convincersi, come ancora sostiene Simonini, che “il poeta, nella sua globalità rimane oscillante tra un classicismo ed un romanticismo non sempre ben armonizzati” e che “la sua stessa aristocrazia di temi e di linguaggio ha qualcosa di sanguigno, di provinciale”, sicché “In questa prospettiva <*Pianto antico*> diventa indice e testimonianza di un più vasto dissidio, che l'autore stesso nella sua lunga vicenda culturale e poetica, non fu in grado di risolvere” (*Ivi*, p. 49).

opportuno rimandare la risposta. Rimane loro un'altra opportunità: quella di leggere d'ora in avanti le opere letterarie con diversa disposizione mentale e con più matura consapevolezza della problematicità dell'intera questione concernente il rapporto fra letteratura e comunicazione.

11) *La metafora nella comunicazione letteraria*

A metà circa del corso di lezioni di Letteratura italiana per il primo anno di “Scienze della comunicazione”, uno studente mi rivolse la seguente domanda: -- Se un testo letterario, massime quello poetico, pone comunque seri problemi di comunicazione efficace ed efficiente per il solo fatto di esistere come testo ipersegnico, come e quanto se ne potrà fruire in prossimità dei passaggi metaforici? --. Riconobbi, e riconoscemmo poi tutti insieme, che effettivamente quello della metafora è un serio problema, uno dei più seri. In sostanza cos'è una metafora? La parola dice che si tratta di “trasferimento”, di parola “portata” al di là del suo significato. E' un paragone abbreviato, cioè impostato mentalmente ma non espresso, una similitudine privata delle sue congiunzioni correlative; se io dico che tizio “è una volpe”, in realtà intendo dire che tizio è furbo come una volpe e che io lo paragono alla volpe di cui è nota a tutti la furbizia. La retorica classicistica mi ricorda che la metafora è “figura” di parola perché sostituisce o trasferisce significati, da distinguere perciò dalle altre “figure”, di pensiero, di suono o dell'ordine e così via. Insomma è un giochino linguistico che di solito serve a dare più *verve*, più visibilità ad un'espressione qualsiasi, soprattutto se scritta; dire infatti a qualcuno “sei furbo” può risultare abbastanza piatto e banale e molto dipenderà dal tono con cui pronunciamo le parole, figurarsi quando le scriviamo! Siamo perciò spesso portati a ricorrere a qualche trasferimento di senso che renda più efficace il nostro dire, specie in relazione alla persona cui ci rivolgiamo. Dunque “tu sei una volpe” richiama bene il significato della furbizia e, data l'universalità del sostrato linguistico popolare cui l'espressione attinge, possiamo arguire che la stessa, tradotta in altre lingue ove il termine figura, procuri lo stesso effetto e sia compresa allo stesso modo. Già, ma in quale modo? Qui la cosa si complica un po', giacché bisogna riconoscere che comunque l'espressione non dice quanto “tu sei furbo” né come né in quali circostanze tu hai mostrato o potresti mostrare di esser “furbo come una volpe”, ma mi dà soltanto una connotazione da accogliere in senso assolutamente medio e, se ciò vale per il parlar comune, a maggior ragione devo pensare che valga a proposito della scrittura letteraria, nella quale, per estensione, la parola *metafora* si usa per indicare ogni tipo di linguaggio figurato, cioè ogni qualvolta si trasporta un vocabolo dal senso proprio ad un significato che non è il suo e perciò si dice anche *tropo* o *traslato*. Ma come liberarci dalla genericità del senso medio? Ovviamente facendo attenzione al contesto dal quale una metafora non esce certo come un fungo solitario; qualcosa ci aiuterà a cogliere la

particolarità contenuta nell'analogia, dal momento che il passaggio stabilisce di fatto una somiglianza fra due situazioni di solito riconducibili o provenienti da campi semantici diversi. E' il caso infatti di sottolineare che di somiglianza si deve parlare e non di uguaglianza come vuole qualche manualetto di retorica; nessuna persona o nessun oggetto o animale può identificarsi totalmente in un'altra cosa, pena la perdita della propria autenticità e, del resto, in poesia, ma sempre più spesso anche in prosa, l'uso dell'analogismo si traduce in un linguaggio che, sopprimendo i legami sintattici usuali (come, così), istituisce un rapporto di comparazione (che sussiste benché mascherato), il quale opera sul lettore attraverso la *suggestione* o il *suggerimento* che nasce appunto dall'analogia. Tale linguaggio analogico è solitamente considerato strumento fondamentale per esprimere l'essenzialità lirica al di fuori dell'impaccio del linguaggio letterario tradizionale, ma si sa pure che la definizione di "poesia ermetica" contiene qualche riserva di fondo dovuta proprio al fatto che talvolta l'uso dell'analogia ha condotto e ancora conduce al di là della soglia di qualsiasi plausibile comprensione. Pertanto i testi letterari, dai più antichi ai più recenti fino ai moderni, possono presentare, per l'impiego della metafora, aspetti alquanto diversi. Siamo dunque al cuore del problema che è di natura squisitamente comunicazionale, sempre che comprensione e comunicazione siano processi equivalenti ancorché si muovano da punti opposti, l'uno dal lettore e l'altro dall'autore, sul che mi permetto di nutrire qualche dubbio.

Dunque s'è detto che sullo stato di somiglianza influiscono la *suggestione* e il *suggerimento* impliciti nella concentrata espressione: da un lato c'è sempre un primo termine reale o immediatamente identificabile, dall'altro un secondo termine che meglio dovrebbe chiarirlo, ma ci chiediamo perché si pretenda che un termine identificato, quindi noto, debba meglio o maggiormente qualificarsi attraverso l'accostamento figurato con altro termine che spesso non è altrettanto facilmente identificabile. Il mio studente oppose che trattavasi di procedimento perfettamente arbitrario ed io gli aggiunsi che nel linguaggio letterario l'arbitrarietà è la regola generale, cui deve considerarsi estranea la logica, e che comunque il problema non è questo, ma il suo risultato a valle della lettura, naturalmente di qualsiasi lettura. Il linguaggio letterario, proprio perché tale, induce spesso il sospetto che quel che si scrive sia il prodotto di una consapevole superfetazione, cioè la tendenza ad aggiungere senza necessità quel che in ultima analisi si rivela non necessario o addirittura superfluo. Ci rendiamo conto tuttavia che il nostro sospetto è molte volte dettato dal desiderio di incontrare un linguaggio più asciutto, più aderente alla realtà, quasi che la realtà sia in sé univoca e non contraddittoria,

facilmente denominabile: il fatto è che soggiaciamo inevitabilmente al fascino oscuro di un linguaggio che di per sé non ha confini e continuamente se li crea per subito superarli. Cosa ci attendiamo dunque da una metafora?

Una metafora serve a distrarre l'attenzione dalla banalità di un'espressione consuetudinaria e a condurla improvvisamente in uno spazio non più pertinente, oserei dire immaginario ma solo perché all'immaginazione è affidato il recupero mentale di sensazioni emozioni pulsioni; il salto in uno spazio "impertinente" comporta qualche rischio, che per esempio il lettore sia sopraffatto dalla sua immaginazione e che vaghi in quello spazio senza rendersi conto se sta avvicinandosi al punto di contatto con l'autore o se ne sta allontanando. A questo punto sarebbe fin troppo facile obiettare che il bello o il piacevole consistono proprio nella consapevolezza di questa irraggiungibilità oggettiva del linguaggio letterario. Ma allora perché ostinarsi a parlare di *comunicazione*? Se, come abbiamo già altrove sostenuto, *comunicare* significa semplicemente rendere comuni ad altri certi contenuti o certi valori di pensiero, di azione, di vita ecc., che cosa possiamo aspettarci dall'uso di un meccanismo linguistico che, nel mentre sembra intervenire per ampliare, illustrare, illuminare, in realtà spiazza il lettore lasciandolo in balia di se stesso e del suo individuale universo percettivo? Sempre a prescindere dal piacere che si suol chiamare estetico (che nessun algoritmo ci consentirà di determinare in modo plausibilmente definitivo), il vero problema sta nell'accettazione incondizionata del principio secondo cui l'autore comunica col lettore in virtù del suo complessivo registro stilistico, lasciandosi cioè riconoscere tramite le sue scelte linguistiche o, meglio, espressive; sarà vero, ma non si capisce bene se, a questo punto, ciò che si "rende comune" è l'autore o quel che scrive! Prendiamo da *Pianto antico* del Carducci la metafora centrale e qualificante *Tu fior de la mia pianta*. Evidentemente la metafora è doppia: "pianta" sta per la vita del poeta, "fior" sta per suo figlio. Tutto bene per dei lettori allenati, ma quelli che leggono *Pianto antico* sono tutti lettori allenati? Quanto allenati: per niente, poco, sufficientemente, molto? Come si fa a dire?

Cercai di spiegare che *fior* e *pianta* sono i referenti che marcano il "trasferimento" di significato con l'apertura dello spazio "impertinente" nel quale il lettore, praticamente "deportato", comincia ad aggirarsi alla ricerca del punto di contatto; egli è stato involontariamente soggetto ad un salto logico, ad un *blackout* della consequenzialità, perciò si parla di "deportazione", cioè trasferimento forzoso da un terreno conosciuto ad altro meno noto o ignoto del tutto. Il trasferimento è un vero e proprio atto di violenza linguistica anche nel caso in cui, come ora, il nuovo spazio non

è del tutto estraneo alla nostra esperienza immaginativa di lettori qualsiasi e ciò basta a spiegare che la metafora funziona da trappola, è un autentico agguato che l'autore ci prepara e in cui incauti incappiamo. Infatti non occorre allenamento alcuno per capire che parlando di fiori e piante noi ci muoviamo su un terreno abbastanza familiare: fiori e piante li conoscono tutti, ma qui che ci stanno a fare? Il problema appare in tutta evidenza quando essi sono messi in relazione con *tu* e con *mia*, i quali rappresentano il terreno di provenienza che non ha segreti in quanto *tu* dev'essere il "titolare" della *pargoletta mano* di cui è menzione al secondo verso della lirica, mentre *mia* è sostenuto dall'*io* narrante ch'è il poeta. A questo punto pensiamo al lettore poco allenato, diciamo medio secondo una tipologia statistica oggi diffusa: d'un tratto egli è costretto a "passare" dal campo "umano" al campo "botanico", il che non sarebbe di per sé un salto impossibile, ma diventa difficile proprio perché l'uno e l'altro sono tenuti forzatamente insieme in una microstruttura comunque significativa. E' ovviamente questo incapsulamento che mette in difficoltà: una persona si presenta improvvisamente come "fiore" che, a sua volta, si presenta come appartenente ad una "pianta" la quale prende il posto del poeta! Ce n'è abbastanza per ingarbugliare questa piccola parte del discorso poetico che pervade tutta la seconda metà del componimento e che mette in crisi finanche la presenza del famoso *melograno* della prima metà: sarà un melograno vero e proprio? O rappresenterà qualcosa d'altro? Come negare allora che la repentina violenza subita dal nostro poco provveduto lettore sia in realtà un cortocircuito di senso procurato dal contatto inatteso fra i due significanti? Ciò è aggravato dal fatto che egli non sa neanche di che colore sia questo fiore e non sa neppure di quale pianta trattasi, essendo l'*orto*, precedentemente citato, assai generico e assenti altre possibili coordinate del paesaggio (pianura collina montagna), a meno che non lo colga il sospetto (piuttosto improbabile) che la *pianta* citata dopo sia il *melograno* citato prima, a sua volta introdotto genericamente al primo verso come l'*albero*. Già, ma perché un albero, ch'è pur sempre un albero, deve vedersi ridimensionato a pianta, ch'è pur sempre una pianta? Forse che l'autore ha qualche interesse a citarsi come *albero* in quanto poeta e poi come *pianta* in quanto più semplicemente uomo e padre? Diciamola tutta: più si muove, più egli avverte d'essere precipitato in un *buco nero*, in qualcosa che non trova giustificazione sul piano della logica da cui proviene e nel quale l'albero era un melograno nel bel mezzo di un *orto* (latinamente per "giardino") cui un essere umano tendeva la mano *pargoletta* (e pur qui ci sarebbe da osservare); perché mai dovrebbe afferrare al volo le ragioni per le quali il poeta si trasforma improvvisamente in *pianta* e la mano in *fior*? Bisogna riconoscere che, a

questo livello, la mente si confonde abbastanza da far dire che la *comunicazione* è assai scarsa se non addirittura inesistente, probabilmente perché trattasi appunto di *comunicazione letteraria*, un'espressione che presenta una qualche congenita anomalia la quale richiede perciò ulteriori delucidazioni.

Ci si deve chiedere se la "comunicazione letteraria" abbia davvero lo scopo di "rendere comune" qualcosa; la risposta può risultare deludente qualunque essa sia, al punto che ci appare appena plausibile quella che dà come oggetto comunicabile un pezzo di mondo possibile trasferito sulla carta dall'immaginazione dell'autore e che trae con sé, consapevolmente o inconsapevolmente, frammenti del suo vissuto ragguardevolmente inseriti in una visione più generale dell'esistente. Ancorché accettabile, una risposta del genere si rivela assolutamente approssimativa, perché la questione sta tutta nella *comunicabilità* di quel mondo e di quella visione, dunque nel linguaggio utilizzato che, nella fattispecie, siamo soliti definire *letterario*. Il linguaggio letterario è quello che non deve, così si dice, rispondere alle regole del discorso logico o scientifico o gnoseologico, cioè alle regole del discorso dimostrativo e perciò rischia d'essere considerato sempre come uno strumento praticamente ingovernabile, che sfugge a qualsiasi criterio predeterminato di produzione ed anzi si fa vanto di non dover mai sottostare ad altro che non sia la libera inventività linguistica dello scrittore, la quale tende quindi a racchiudere piuttosto una rappresentazione di sé che una rappresentazione oggettiva di quel pezzo di mondo e di quella visione. Rappresentazione che in fin dei conti è sempre una interpretazione, anzi è una autorappresentazione e quindi un'autointerpretazione. Mentre il discorso conoscitivo parte da un punto e intende arrivare ad altro punto, esercitando gli strumenti dialettici dell'induzione o della deduzione, il discorso letterario è in grado di stravolgere qualsiasi orientamento logico e di fatto lo fa, imponendo linee di svolgimento costruttivo che non hanno, al limite, né un centro né una periferia evidenti. Un tale linguaggio è chiaramente *infunzionale* perché non dichiara mai *dove* vuole arrivare e *se* vuole arrivare da qualche parte: si dice infatti che consista in questo la sua irresistibile capacità di attrazione, la quale a sua volta può anche definirsi capacità di mistificazione, ch'è poi anche una automistificazione nel senso che si dà solitamente al rimescolamento continuo delle carte durante il gioco. Una *infunzionalità* curiosamente e paradossalmente *funzionale* solo a se stessa. In questi termini è quanto meno arbitrario proporre, tra i fini del linguaggio letterario, quello della *comunicazione*. Se poi pensiamo che l'analogismo è il cuore di questo linguaggio e che il suo vertice è indubbiamente rappresentato dalle arditezze della metafora, allora si capisce meglio il

concetto di *buco nero*.

Cosa riesce a cogliere il lettore meno sprovveduto di tale *infunzionalità*, anzi di tale *autofunzionalità*? Bisogna ricordare che il linguaggio letterario produce con un'opera un sistema segnico di alto spessore che il semiologo definisce infatti *ipersegnico*, cioè altamente significante, le cui strutture non sono alla portata di tutti. Tale sistema consente tuttavia al lettore "medio" almeno una percezione globale di senso che gli permette di aderire al testo secondo la sua cultura e sensibilità, ma tale aderenza stabilirà uno standard di contatto che non sarà mai lo stesso anche per persone appartenenti alla medesima "medietà", giacché, come abbiamo accennato, vagare nello spazio "impertinente" della metafora, sia pure per molto tempo, non garantisce affatto che si riesca a posizionarsi esattamente in corrispondenza del significato voluto dall'autore, cosa quasi impossibile. Se si tratta di poesia come nel caso carducciano sarà certo il contesto e la musicale ritmicità dell'impianto strofico a guidare il lettore alla conquista del senso generale e del significato particolare della doppia metafora *fior-pianta* e, ove non riuscisse, almeno gli sarebbe comunque possibile recuperare, dal quadro referenziale delle due coppie di quartine, l'atmosfera che vi circola e che si coagula in due distinte sensazioni, l'una legata alla stagione della fioritura, l'altra a quella della sfioritura. Ciò non vuol dire che egli avrà compreso appieno questa poesia del Carducci, ma che il sistema segnico da essa rappresentato sarà stato recepito nel suo senso globale, il che conferma che il linguaggio letterario comunica praticamente solo se stesso. La medesima cosa deve dirsi per tutti gli altri livelli di lettura, compreso quello delle persone molto allenate a tale pratica e quello dei cosiddetti specialisti, ciascuno dei quali avanzerà con diritto le proposte consentite dal suo metodo.

Nel discorso va pure inserita la considerazione del "doppio diaframma" che complica ulteriormente le cose. Preso a sé, il sistema segnico di un'opera resta il risultato di una selezione linguistica e stilistica condotta dallo scrittore, diciamo pure una *parole* saussuriana ricavata dalla *langue* attraverso una lunga serie di violenze tipicamente "artistiche"; per quel fenomeno notoriamente bachtiniano dell'*exotopia* dell'autore, altrimenti detto anche dell'*alterità*: il distacco di costui dalla sua opera si manifesta inequivocamente già durante la stesura e si completa poi quando l'opera è definitivamente confezionata; si tratta di un *distanziamento* non solo formale, come vuole il semiologo che individua oggettivamente i segnali di una maturata estraneità dello scrittore all'opera stessa contemporaneamente all'indipendenza di questa rispetto a tutti gli altri fattori di influenza potenziale, ma anche di un *distanziamento* strettamente linguistico, relativo cioè al fatto che nulla garantisce che l'espressione

scelta corrisponda assolutamente all'idea o alla sensazione che l'autore ha voluto davvero esprimere: bisogna continuamente ch'egli si accontenti di un'*approssimazione* per eccesso o per difetto. E questo è il primo "diaframma". Il secondo lo abbiamo già sottolineato: l'universo linguistico di un'opera letteraria si presenta al lettore come una bella "monade"; entrarvi o uscirvi è pertanto operazione realizzabile fino a un certo punto e la metafora rappresenta uno dei punti praticamente inaccessibili per i motivi spiegati; del resto l'unicità dell'opera letteraria non è solo un concetto di matrice estetico-idealistica, ma risponde alle prerogative di irripetibilità ricavabili dal concetto formale di "sistema significante" che il semiologo ha per noi approntato e dalla qualifica di *invariante* che le viene riconosciuta. In altre parole il valore metaforico del binomio *fior-pianta* in Carducci è sicuramente approssimabile, ma rimane comunque quale immagine che si situa al di là dell'autore e al di qua del lettore. Chi può infatti garantire che essa esprima appieno l'idea o la forte sensazione che il poeta ebbe del legame che lo univa geneticamente al figlio? Infatti la sua trama semantica è talmente scontata da rendere impraticabile il riconoscimento del vero stato d'animo che ha bisogno, per farsi un po' meglio individuare, di tutto il corredo "botanico" che l'attornia. Anche quando il lettore allenato abbia rintracciato i referenti umani della metafora, e non v'è dubbio ch'egli possa farlo in breve, gli rimane da percepire l'emozione profonda, il livello privatissimo e individuale di quella lacerazione insopportabile che essa sottende, il suo grado esistenziale di occultamento nell'anima, il che rappresenta un'avventura quasi disperata e la prova di un'intrinseca incapacità comunicazionale di quella microstruttura. Resta la percezione del suo senso generale e della sua tonale evocatività, non certo l'oggetto di una conoscenza definitivamente acquisita. Alla fine è una metafora troppo semplice, linguisticamente parlando, è troppo tradizionale dal punto di vista della sua storia letteraria, mentre intuiamo ch'essa veicola di fatto un sentimento o, come il poeta stesso ebbe a dire, "un pensiero antico" drammaticamente devastante.

C'è forse un raffinato precedente di questa "pianta" carducciana, un'altra famosa metafora: "O cara *piota* mia che s'è t'insusi" (Pd XVII 13); Dante così si rivolge al trisavolo Cacciaguida ed anche qui si capisce presto che il primo termine della metafora, cioè il referente, è umano perché prima ha appena finito di parlare l'antenato del poeta; senonché le difficoltà si presentano subito nella rarità eccezionale del vocabolo e nel verbo che chiude il verso. Riteniamo che qualunque lettore, fatta forse eccezione per gli specialisti del campo, avrebbe necessità di compulsare un buon dizionario dopo l'acquisizione dell'apposita nota del chiosatore che

suona più o meno così: “o mia cara radice che t’innalzi tanto da...” e che per *piota* spiega: “letteralmente <pianta dei piedi>; in senso traslato <radice>; in senso proprio si veda *If* XIX 120: “forte spingava con ambo le *piote*”. Dunque al lettore non resta che tradurre così: “o mia cara <pianta dei piedi> che stai così in alto”, ma ovviamente il conto non gli torna perché gli riesce difficile immaginare una persona che ha la pianta dei piedi là in aria e che si offre alla vista del poeta a testa in giù. Che comunicazione sarebbe mai questa? Anche sostituendo <pianta dei piedi> col traslato <radice> l’imbarazzante immagine non sembra stare in piedi (appunto!), sicché per un momento è indotto a confrontare questo luogo del *Paradiso* col precedente dell’*Inferno* e a inferirne che, essendo lì le anime dei simoniaci (intanto qualcuno glieli dovrà tradurre in <trafficatori di cose sacre>!) rappresentate proprio a testa in giù, probabilmente anche a Cacciaguida Dante ha riservato la stessa scomoda posizione e naturalmente si chiederà perché mai; in pratica un di più di informazione rischia di confondergli le idee e di annullare totalmente quella che sarebbe dovuta essere una comunicazione attraverso il linguaggio letterario. Sa tanto di provocazione, ma il nostro lettore non può altro che ricorrere al dizionario e vi legge che *piota* è “la pianta del piede umano, che poggia sul suolo e, per estensione, la zolla di terra coperta d’erba e tenuta insieme dall’intrico delle radici dell’erba stessa, quindi <radice>; in senso figurato è personaggio che si considera radice di una stirpe”. A parte il fatto che gli apparirà piuttosto strano che quella (pianta del piede) ch’è già praticamente una metafora di una certa realtà e da essa proveniente, possa estendersi, cioè tornare, alla realtà per darle nome (procedimento quanto mai improprio), allora si chiederà come mai la pianta del piede umano, che poggia in terra ed è simile alla radice, sia qui raffigurata come posta in alto, praticamente per aria e Cacciaguida un personaggio da guardarsi alla rovescia! A questo punto il poveretto è già precipitato nel *buco nero* di questa arruffata metafora e continuerà a meravigliarsi che due poeti, Carducci e Dante, avendo a disposizione la stessa parola, parlino l’uno come padre e l’altro come trisnipote, pur essendo il primo nato ben dopo il secondo! Comunicazione addio, gli ci vorrà molta pazienza per evitare di convincersi che scopo dei poeti è di scambussolare con le parole il vero significato delle loro rappresentazioni, specie se il nuovissimo e unico conio di *t’insusi* gli avrà fatto, come è probabile, perdere altro tempo. Gli è che il salto diacronico dall’Ottocento al Trecento complica indubbiamente le cose per chiunque, figurarsi ad un lettore non provvisto di speciali attrezzi ermeneutici, per il quale la metafora è già di per sé un *handicap* di cui però non gli sfugge la carica di oscuro fascino a conferma che la sua sola possibile conquista è la percezione sintetica, o globale, del senso

veicolato, cioè la comunicazionalità del valore autoreferenziale del linguaggio letterario, specie all'altezza del suo tessuto più delicato.

Ai miei studenti in paziente attesa volli poi, di pianta in pianta, ricordare alcuni troppo celebri versi di Montale: "...i poeti laureati / si muovono soltanto fra le *piante* / dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti" (*I limoni*, vv. 1-3). Li ricordavano bene, a differenza di Carducci e Dante, ma quello su cui richiamai la loro attenzione fu che la parola *piante* viene adoperata in senso proprio e che dunque non ci sarebbe nulla da dire dal momento che l'immagine ritrae poeti *laureati* in situazione apparentemente reale, senonché l'istantanea che li riprende fra *piante* dai nomi inconsueti pone sicuramente al lettore comune qualche non lieve imbarazzo: che ci stanno a fare persone così dabbene e colte (hanno persino una laurea!) in mezzo a piante sconosciute ai più? Bisogna dire che a prima vista il lettore rimane perplesso e che i poeti "laureati" gli appaiono come una particolare figura di neoprofessionisti che, oltre all'estro, possono vantare un *curriculum* scolastico di tutto rispetto e ai quali si addice in particolar modo un ambiente raffinato ed elegante in cui sono bellamente esposte *piante* nobili dai nomi non comuni: "noblesse oblige"! Naturalmente non è così, ma vai a spiegarglielo che in poesia l'apparenza inganna e che deve prudentemente dubitarne, soprattutto se gli capita di aver sottocchio un paio di antologie come quelle che abbiamo noi ora davanti, nelle quali questi primi versi della poesia montaliana non risultano commentati affatto, come del resto tutta la prima strofa in cui l'espressione "Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi / fossi..." può essere interpretata tranquillamente come la dichiarata preferenza del poeta per un'occupazione diversa del tempo libero, in contrapposizione ai poeti di cui sopra e come sua tacita ammissione di non essere in possesso di un titolo di studio definitivo come la laurea! Il che può anche risultare vero da questo punto di vista, che non è però centrale per la comprensione del testo, come ben sa chi ne ha acquisito una conoscenza approfondita; tuttavia come si fa a saperlo se questo intenditore non ci aiuta un po'? Dunque il nostro lettore, che può essere chiunque, comincia ad entrare in crisi perché sospetta, sia pure inconsapevolmente, di essersi affidato fin qui ad una *lectio facilior*, per così dire; noi intanto lo sappiamo bene che, nel testo, *piante* non rappresenta infatti una metafora nel senso tecnico della parola e che quindi la differenza con il precedente impiego carducciano e dantesco di tale termine è evidente, proprio fin dal momento in cui l'immagine costruita appare effettivamente reale; ma come riuscire a spiegargli che la metafora si è spostata su *laureati* che qui assume il significato traslato di "cinti il capo di alloro", mentre tutta la rappresentazione successiva, presa cioè nel suo insieme segnico,

metaforizza di fatto la condizione “eletta” dei poeti ufficiali (nel caso specifico D’Annunzio e in minor misura Carducci e Pascoli), impegnati sul versante dell’aulicismo a tenere alto (ecco l’alloro) il registro del canto? Pare agevole dimostrare che una frase poetica o un intero periodo può fungere da metafora e che dunque tutto il linguaggio, come in questo caso montaliano, è “figurato”, rappresenta cioè un significato ben diverso da quello letteralmente espresso e racchiude perciò il senso globale di una polemica letteraria di cui il poeta genovese volle farsi personalmente interprete in un momento culturale che maturava ormai la svolta poetica del secolo; ma agevole non è. E’ vero che anche nel Carducci non era facile risalire da *la mia pianta* al *melograno*, ma qui intuire dietro i *bossi ligustri o acanti* il giardino aristocratico in cui appartati vivono i poeti coronati d’alloro e ricavarne che la loro lingua poetica non è certo quella più semplice e asciutta che la generazione dei Montale e Ungaretti e Quasimodo hanno deciso di frequentare, è quanto mai arduo e ciò malgrado il poeta di *Ossi* utilizzi da smalzato maestro una sintassi poetica colloquiale e disadorna, anzi forse proprio per questo. Visto dunque che siamo davanti non solo a una frase o periodo o strofa ma addirittura a tutta una poesia che si sviluppa come una dilatata e discorsiva metafora, ci viene spontaneo chiederci se il linguaggio letterario possa produrre comunicazione nel senso che solitamente si dà alla parola, senza con ciò negare che il lettore di cui abbiamo fin qui parlato può comunque dimostrarsi capace di percepire dietro la dimessa contrapposizione del poeta (*io, per me*) l’intenzione di far poesia con materiali di quotidiana risulta; ma tale percezione avviene di solito per l’assaporamento di condizioni sensoriali preintuitive che, consentendo *anche a noi poveri la nostra parte di ricchezza*, lascia trasparire un’atmosfera d’attesa che qualcosa di sorprendente si materializzi proprio grazie ad un linguaggio più usuale, *ed è l’odore dei limoni*. Ma non sta scritto da nessuna parte, meno che mai in questi versi, che egli riesca a cogliere chiaramente il messaggio di una poetica tracciata per immagini e così dissimulatamene gestita in una lingua che solo mentre si fa sembra disfarne e seppellirne un’altra la quale appartiene alla turrata schiera dei “vati”; anzi, quando legge che *le viuzze...mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni*, la sua memoria va al carducciano *melograno... nel muto orto solingo* e pensa che già cinquant’anni prima i poeti usavano la stessa parola per dire “giardino”, mentre non si può rendere conto che, botanicamente parlando, gli *orti* di Montale non somigliano minimamente all’*orto* di Carducci, perché non sottendono il colto recupero di un latinismo. Ma tant’è, le *pianche* di Montale gli sembrano sì ornamentali, però non vi coglie un motivo plausibile per odiarle, perché la metafora complessiva

sostanzialmente gli sfugge insieme a tutta la sua carica dissacrante. E' molto probabile pertanto che questo linguaggio non sia riuscito a comunicargli la cosa più importante e non ci si può meravigliare, poiché non è da tutti cogliere che alla vista dei *gialli dei limoni /...in petto ci scrosciano / le loro canzoni / le trombe d'oro della solarità*: una quadruplica sinestesia come questa che mette insieme nella stessa frase sensazioni diversissime (olfatto, tatto, udito e vista) è davvero a prova d'intelligenza; essa comunica sì, ma non realizza un accrescimento di conoscenza come accade nel discorso dimostrativo, comunica soltanto per via percettiva una realtà di alto spessore segnico ma logicamente intraducibile, un magma emotivo e sensoriale che non adduce significato perché avviluppato da puri significanti i quali gestiscono con intricata palpabilità nient'altro che la metafora privata ed esistenziale del poeta che, all'interno del suo linguaggio, tenta la sua personale avventura letteraria. Non è poco. I *limoni* sostituiscono *bossi ligustri o acanti*: ad una metafora se ne sostituisce un'altra in un susseguirsi di spazi impertinenti, di buchi neri. Altra cosa la comunicazione.

INDICE

Premessa.....	3
1) Espressione e comunicazione	5
2) Elementi e caratteri della comunicazione.....	7
3) Il linguaggio letterario	11
4) Lingua linguaggi e letteratura.....	14
5) Il lettore-destinatario.....	19
6) Il testo.....	23
7) Linguaggio della comunicazione letteraria o comunicazione del linguaggio letterario?.....	29
8) Letteratura come linguaggio dei linguaggi	34
9) Dalla teoria alla prassi: tipologie di lettura	39
10) La lettura del semiologo	47
11) La metafora nella comunicazione letteraria	61