

conceive his own alternative discourse as “the latest epochal event of modernity” (209). He absorbs all of modernity’s lessons as he exposes its delusions and the tragic consequences of its “cult of power and of self” (211), and of its “narcissistic erasure of the past in the complacent assumption of modernity’s wholesale superiority over the past” (54). Not unlike Dante, he is a realist who combines a visionary impulse with the pitiless unmasking of the ills of his time, and with the firm conviction that “one lone man could undertake the task of total, heroic renovation of culture” (54). It is an ideal that has perhaps inspired the passionate prose of the author himself.

University of Notre Dame

CHRISTIAN MOEVS

Nunzio La Fauci, *Lucia, Marcovaldo e altri soggetti pericolosi*.

Rome: Meltemi, 2001. Segnature, 6. 168 pp.

Le ragioni di questa nuova incursione del linguista romanzo nel campo della critica letteraria (anch’essa, si badi, strettamente romanza) vengono spiegate dallo stesso autore nello stringato quanto denso e polemico epilogo, intitolato «Controcifra» (pp. 164–65):

Creare relazioni necessarie tra contenuti ed espressioni, fare che tali contenuti e tali espressioni esistano reciprocamente è quel che appunto fa la poesia. Poetare è infatti il fare linguistico per eccellenza . . . Le letture raccolte in questo volume sono ipotesi d’investigazioni, alla ricerca (spassosa e perciò pericolosa per chi l’ha praticata e la pratica) delle tracce lasciate dalla funzione creatrice dei contenuti e delle espressioni . . . (p. 165)

La Fauci riconosce così il suo debito almeno verso Saussure, Sapir e Jakobson, i grandi pionieri del «sentiero che porta dal linguaggio verso il linguaggio», il quale solo «conduce a capire il farsi della poesia e la letterarietà» (p. 164). Coglie quindi l’occasione per criticare lo «scarso interesse per la letteratura» dei suoi colleghi linguisti.»

Che la metà degli autori indagati (Simone da Lentini, Giuseppe Tomasi di Lampedusa ed Andrea Camilleri) siano siciliani non si dovrà tanto al campanilismo di La Fauci (come pure l’asserzione che la Sicilia sia «l’acme, non soltanto geografica, ma anche culturale e ideologica dell’Italia» [p. 152] potrebbe far sospettare), quanto al fatto che la sua è obiettivamente una terra romanza provida, da Giacomo da Lentini in poi, di grandi (e di meno grandi) scrittori. Gli altri tre indagati sono Calvino, Dante e Manzoni.

Dai *Promessi Sposi* prende le mosse l’autore, con l’interpretazione erotica de «Il pianto di Lucia» (pp. 9–22), illustrata per altro dalla dissacrante *Sainte-Vierge* di Picabia nella grafica di copertina. In due parole: secondo il linguista, nel fin troppo sublime ‘adagio-notturno’ che precede immediatamente il

celebratissimo 'Addio ai monti' del capitolo VIII, sarebbero da riconoscere simboli sessuali di netta evidenza, e in particolare fallici per quanto concerne don Rodrigo («il palazzotto . . . con la sua torre piatta» paragonato a «un feroce . . . ritto nelle tenebre»), e vaginali per quanto concerne Lucia (*china, paesello, casetta*, ma soprattutto *fico e finestra*). Ma il punto saliente è quando s'interpreta il passo in cui Lucia, «seduta, com'era, nel fondo della barca, posò il braccio sulla sponda, posò sul braccio la fronte, come per dormire, e pianse segretamente»: «In ogni caso—ci spiega La Fauci—la nuova posizione assunta da Lucia è quella in cui stillano le lacrime del suo umore. Lucia piange "segretamente". Rivolta ad ogni osservatore, è l'ultima, gravida parola dell'adagio-notturno» (p. 18). Il problema è che la «scoperta dell'ambiguità» (p. 19) del passo manzoniano non si basa su alcun dato oggettivo, né testuale, né tanto meno linguistico: i densi stralci di analisi della sintassi verbale, del lessico, delle figure foniche, sono ovviamente perspicui, ma vengono deliberatamente strumentalizzati per una lettura che dipende—a nostro vedere—unicamente da troppo facili (e nemmeno tanto perverse) associazioni di idee. Queste, e solo queste, si possono condividere o meno. Rischioso è volerle attribuire all'autore dei *Promessi Sposi*, il quale non ci fornisce in nessun luogo del romanzo, né della sua opera in generale, le chiavi per un'esegesi di questo tipo: semmai diametralmente opposta.

Passando ai «Minima mediaevalia» (I e II) prende piede il linguista romanzo che molti conosciamo. I referti linguistici sono circoscritti, nel primo brano (pp. 23–31), ad un particolare uso diegetico dell'aggettivo dimostrativo siciliano *kistu* nel volgarizzamento trecentesco della *Conquista di Sicilia* di fra' Simone da Lentini: un uso anaforico o «di ripresa testuale», che si riscontra per altro nel *Novellino* e in una *Cronica fiorentina* del Duecento; mentre, nel secondo brano (pp. 32–40), si mette in discussione il concetto grammaticale di 'paraipotassi' (escogitato da Luigi Sorrento nel 1950 e sostanzialmente accettato, come si sa, dalla linguistica attuale) sulla base del celebre verso dantesco in bocca a Sinone che collutta col maestro Adamo: «S'io dissi il falso, e tu falsasti il conio!» (*If* xxx 115). Entrambi i referti sono in sé validi e stimolanti, ma in entrambi i casi la prospezione critica è abbastanza limitata: nel primo caso l'autore si domanda se il fenomeno sia un tratto tipico dell'oralità narrativa oppure, «più modestamente», un costume linguistico deterioro; nel secondo caso è tolta al fatidico verso la presunzione di espressionismo sintattico, indotta dal supposto collegamento paraipotattico dei suoi due membri.

Più estesa e organica si fa la 'critica linguistica' (come la chiama Riccardo Ambrosini nella Presentazione) di La Fauci sull'incipit, cioè sui tre paragrafi d'attacco, della novella *Funghi in città* (1952) di Italo Calvino (pp. 41–67), a sua volta testo primaziale del macrotesto (come lo chiama Maria Corti) dei *Racconti* di Marcovaldo. Tale *specimen*, secondo lo stesso Calvino programmaticamente indicativo circa lo stile dell'intera raccolta, è analizzato capillarmente per quanto riguarda la sintassi (tempi verbali e articoli

determinativi, i quali ultimi costituirebbero, secondo il linguista, una figura grammaticale in accezione jakobsoniana) e le figure foniche (sempre in accezione jakobsoniana). A queste ultime si dedicano ben due paragrafi (in tutto più di sette pagine) di minuziosissime ricognizioni di serie di fonemi, di sequenze foniche e di sillabe allitteranti e/o assonanti, ravvicinate o a distanza: alla metà del secondo paragrafo, una pur debita *captatio benevolentiae* che suona «L'occhio del lettore ne ha abbastanza, forse» introduce una nuova raffica di figure foniche rintracciabili nelle diciassette righe di testo calviniano. Eppure nella chiusa dello stesso paragrafo si incastona una citazione dal capolavoro teorico di un grande filologo romanzo e critico letterario italiano:

Quest'ultima [la grammatica della poesia], per Gianfranco Contini, “non conosce parti neutre del testo, ma si comporta come se tutto vi fosse significativo (in francese *pertinent*, in tedesco *relevant*)” [*Breviario di ecdotica*, Einaudi, Torino 1990, p. 59]. La domanda è incoercibile: come se? (p. 59)

Leggendo oltre l'incipit del paragrafo continiano, si trova la risposta alla incoercibile domanda. Per illustrare la *Grammar of Poetry* jakobsoniana, Contini trascoglie un esempio tanto celebre quanto paradigmatico del suo fondatore (in collaborazione con Lévi-Strauss): le pagine sul sonetto *Les chats* di Baudelaire. Tali pagine, secondo il filologo, «hanno il solo torto di non ammettere gradualità nella certezza dei risultati»; poche righe più sotto si adduce finemente, tra parentesi tonde, una seconda critica al metodo jakobsoniano: «(questa categoria statistica [cioè l'aleatorietà] è estranea alla grammatica della poesia)»; subito prima di introdurre il saggio esemplare del maestro, Contini aveva scritto, con instancabile modestia: «La realtà dei fatti così reperiti sarebbe tutta ugualmente reale: qui sorge la principale riserva sul metodo, che sembra restare aperto a una riforma la quale estenda a questa sede l'agnizione di *traits pertinents*» (p. 60 dell'*op. cit.*). Ecco spiegato il «come se» dell'incipit, nel quale—come spesso nella lingua di Contini—«tutto vi è significativo». Ma l'intento principale del filologo è quello, appunto, di invitare a contemperare il metodo jakobsoniano con l'«argomento» filologico, e di questa contemperanza fa un esempio pratico applicando la «critica delle varianti» per «arbitrare» su un *passage* baudelairiano che era rimasto «à dessein ambiguë» (*sic*) presso lo Jakobson. Come spiegare allora, tornando al Calvino dissezionato da La Fauci, il fatto che quando Calvino cita il proprio (travagliatissimo!) incipit nella Prefazione (riportata da La Fauci a p. 42) si arrischia ad omettere il sintagma nominale *di fiori*, foriero—per il linguista—di diverse serie allitteranti chiastiche e non chiastiche (cfr. pp. 50–51), nonché elemento di una «stupefacente» pentade di nomi, appartenenti tutti al campo onomasiologico della flora, la quale «raccolge tutti i nomi comincianti per *f* dei tre paragrafi» e che sarebbe senz'altro indotta dal contesto familiare del piccolo Calvino, il cui padre era agronomo, la madre botanica, e insieme dirigevano una «stazione sperimentale di

floricultura» (p. 56)? Con questo non si vuole addurre che di figure foniche non ce ne siano nell'attacco marcovaldiano, concertato com'è—secondo lo stesso Calvino—in «tono poetico-rarefatto, quasi prezioso»; tuttavia esse non ci sembrano costituire un tratto linguistico dominante (come porterebbe a intendere la mole dei riscontri presentati) dei tre paragrafi in esame. La questione della 'pertinenza' metodologica di tali analisi rimane comunque, come s'è visto, sub iudice: sicché giudicherà il lettore. L'ultimo paragrafo del saggio, il cui assunto principale è che «(L'incipit di) *Marcovaldo* è manifestamente allegorico» (p. 61), è anche il più convincente di tutti, specialmente in prospettiva critica, e vi si trovano dei bei ragguagli come: «E lo stile diventa concetto, dal momento che il concetto è lo stile, in una compiuta circolarità» (p. 63); oppure: «Per la sua naturalezza linguistica, la poesia come farsi senza scopo ha una relazione biunivoca con la natura» (p. 65).

Il secondo pezzo su Calvino (pp. 68–72) cerca di approfondire l'interpretazione di un brano saggistico che è già di per sé chiarissimo anzi 'eclatante', dal momento che «la cifra linguistica calviniana non è la chiarezza, quanto piuttosto la lucentezza: l'*éclat* di cui la *clarté* non è che un effetto collaterale e non certo il fine» (p. 69). L'argomento anti-filologico (e quindi anti-linguistico) di una diversa segmentazione di «e delusiva» in «ed elusiva», su cui si prende a ragionare, non ci appare francamente molto perspicuo.

Nelle pagine «Del *Gattopardo* (e dintorni)» (pp. 73–149), che rifondono materiali già pubblicati in varie sedi dall'autore (cfr. note in calce I, 12, 20 e 34), il linguaggio critico si fa più personale e discorsivo, ricorrendo persino ad ammiccanti metafore 'linguistiche' del tipo «Un Padre Pirrone che pare Ferdinand de Saussure», oppure «[Il contabile Ciccio Ferrara] Si presenta così al lettore come un *token* che rimanda al *type* poco oltre impersonato . . . dal soprastante Russo», oppure «In un certo senso, Ferrara e Russo sono catafore di Sedàra», tutte concentrate a p. 95.

Il libro si chiude con una primizia critica sul «caso letterario» di Andrea Camilleri (pp. 150–163), il cui successo massmediatico e di pubblico viene ricondotto alla «funzione tragediatore», che plasma fra l'altro il lessico dialettale sulla lingua per ottenere un effetto «comico e di straniamento» applicato a una congerie di nazionalpopolari *idées reçues*. Il critico-linguista, comprensibilmente attratto dall'astuta (e ripetitiva) operazione del 'tragediatore' siciliano, è tuttavia conscio che «Un imperituro fraintendimento non è però garanzia di fama imperitura» (p. 151).

Non un'ennesima incursione, dunque, questa di La Fauci, bensì l'opportuno riappropriarsi di una pratica, quella della critica letteraria, che al linguista costitutivamente compete. (Dei pericoli che tale pratica comporta, l'autore, come s'è visto, ne è cosciente, e lo dichiara anche il titolo del libro.)