

Gualberto Alvino

Critica grammaticale e critica estetica¹

Il bello è che anch'io [...] sono intensamente micrografo, segno infallibile di miopia analitica, di rispetto scrupoloso dei fatti e [...] di estraneità a ogni impianto macroscopico e presbiottico, di indifferenza-avversione alla "synthèse" e alle "idées générales" che non siano imperiosamente richieste [...] dalla funzionalità della ricerca puntuale.

G. Contini

Signori,

so bene che la scelta dell'argomento sul quale fra poco mi permetterò di richiamare la vostra attenzione - l'interpretazione estetica dei fatti grammaticali nel quadro generale della prassi esegetica continiana - rischia di suonare avventata, provocatoria, forse perfino sacrilega in un clima culturale caratterizzato dal più assoluto disinteresse per la dimensione linguistica del testo letterario e da un contenutismo altrettanto esasperato che anacronistico il cui unico progetto parrebbe quello di degradare la materialità dell'opera - cioè l'opera - a puro accidente, sostituendo le leggi delle cose alle leggi dei segni verbali che le esprimono. Ne sono pienamente consapevole; tuttavia, nessuno vorrà in coscienza negare che gli scenari attuali della critica in Italia siano talmente foschi, asfittici e desolati da rendere tal rischio ben meritevole d'essere corso, purché in un'ottica, s'intende, non astrattamente polemica, ma di opposizione aperta e costruttiva.

La scomposta, talora forsennata reazione agli eccessi, e si dica pure ai misfatti perpetrati da certo scientismo semiotico-strutturalistico (di cui pare si debba redigere l'atto di morte presunta - a pro di qual mai nuova èra non è dato al momento sapere) ha generato, *coincidentia oppositorum*, un'idea eroica, poco meno che sacrale della critica: operazione dogmatica tendente piuttosto a rivelare sé stessa tramite dispositivi di sentenza, effati apodittici sottratti a qualsiasi possibilità di verifica e sproloquî interminabili in cui tutto è consentito tranne l'ossequio alla lettera, che ad intendere e far intendere attraverso analisi, collaudi obiettivi, accertamenti documentali. Un processo sommario, se non esattamente bulgaro, nel quale il testo - in base a mere induzioni sensibilistiche e intuizionistiche da accogliere a scatola chiusa - viene giudicato in contumacia: senza istruzione, senza indagini preliminari, e soprattutto senza escussione delle prove a carico e a discarico.

¹ «Humanitas», LVI, 5-6 (n.s.), 2001, pp. 716-33 (= Atti del convegno *Gianfranco Contini. Tra filologia ed ermeneutica*, promosso dal Dipartimento di italianistica e filologia romanza dell'università Ca' Foscari in collaborazione con la Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, 24-25 ottobre 2000); poi in Gualberto Alvino, *Scritti diversi e dispersi (2000-2014)*, pref. di Mario Lunetta, Roma, Fermenti, 2015, pp. 109-27. Se ne propone qui una versione riveduta e aggiornata.

Gli amatori del genere - le cui schiere si fanno per la verità ogni giorno più sparute, e ciò dovrà pur significare qualcosa - sanno perfettamente che per codesti, non dirò già *coteaux modérés*,² bensì digiuni di cultura estetica (alludo, sia chiaro, non solo ai ranghi di bassa e media manovalanza, ma alle autorità sedenti, al *Gotha* consacrato della nostra critica, d'estrazione sia generale sia linguistico-filologica, salvo eccezioni altrettanto numerate che luminose), la minima tracimazione dall'alveo della più grigia funzione notarile o dell'esposto giuridico difficilmente sfugge alla condanna capitale quale insoffribile pedanteria linguaiola, tronfio e ampolloso estetismo, superfetazione calligrafica e bizantina; mentre tornano sinistramente in auge - all'insegna del più inquietante *primum vivere, deinde philosophari* (quasi che vivere e scrivere costituissero rigide monadi leibniziane e non invece, come ci illudevamo di sapere, un'unità che sarebbe nefasto attentarsi a rescindere) - pseudovalori e reliquati tardottocenteschi che speravamo per sempre banditi dalla nostra mensa: *nuda vita, realtà oggettiva, sincerità, verità, affabilità comunicativa, razionalità e sobrietà della lingua poetica, moralità, ufficio appagatore e consolatore dell'arte...*

Vorrei mi fosse lecito, e non è, allegare tutti i necessari riscontri d'un così crudo referto con la massima larghezza documentaria, giacché proprio da questi pulpiti il critico domese - glorificato in vita da cori pressoché unanimi come una delle più alte intelligenze del secolo -, a decorrere dall'istante esatto del *redde rationem* è stato fatto oggetto non pure di calunnie dettate da risentimenti e astî personali (chi sommo genio ne andò mai esente?), ma di mal dissimulati appelli alla proscrizione fondati su capi d'accusa che sarebbe blando eufemismo attribuire a scarsezza di logo o ad inopia speculativa, e che io consegno al vostro giudizio terzo e spassionato (l'elencazione anonima è resa possibile, anzi legittima, dalla *koinè* mentale oltreché espressiva nella quale s'affratellano i nostri supremi intenditori di cose letterarie): Contini sacerdote del più elitario ed esoterico *obscurisme*; apostolo estenuato dello stile inteso quale insaziato atletismo verbale; veneratore acritico e feticistico del dialetto e di qualunque - purché accusata - deformazione linguistica; algido inventariatore e classificatore degli scarti dalle norme codificate.

Sono certo di riscuotere il vostro pieno consenso e quello dei miei illustri concelebratori asserendo che se costoro si curassero, non di umilmente compulsare e coscienziosamente vagliare, no davvero, ché sarebbe pretesa immoderata, ma di fiutare a palpebre serrate anche solo una pagina vergata da quella mano, s'imbatterebbero in concetti e affermazioni di principio tali da sbriciolare alle fondamenta i loro fragili edifici incolpatorî.

Si pensi al remoto studio michelangiotesco del '35, così ricco di intuizioni precorritrici, nel quale - entro un regime d'imperante idealismo e di crocianesimo incontrastato - quel precocissimo postulava la perfetta identità di stile e *Weltanschauung*, grammatica e conoscenza, avverso le opposte tentazioni formalistiche e contenutistiche dell'epoca:

² «Molte oneste persone fanno la critica, non c'è dubbio, come molte oneste persone fanno la letteratura, ma non è più, non è più quella dei nostri tempi, dove si sentiva sempre, così, l'eccezione, la stranezza... un granello di follia»; «l'Italia d'oggi, e forse non solo l'Italia, produce dei 'coteaux modérés'» (DV 181, 188).

lo stile mi sembra essere, senz'altro, il modo che un autore ha di conoscere le cose. Ogni problema poetico è un problema di conoscenza. Ogni posizione stilistica, o addirittura direi grammaticale, è una posizione gnoseologica. (LM 243);

o al saggio faldelliano di dieci anni dopo, nel quale è proclamata l'assoluta concretezza del fare artistico, sentito come intervento, azione altamente compromissoria e modificatrice:

Faldella decompone prismaticamente la sua visione, fa del *plein-airisme*, del divisionismo, dell'impressionismo, ma non si muove di dove s'è piantato. [...] Non fa che contemplare. Il mondo non muta dopo il suo passaggio, [...] e in ciò lo stilista di Saluggia [...] segue il destino di tutti gli stilisti. Allarga e sperde la propria maniera, generosamente e quasi acriticamente, su tutti i suoi scritti, non può rinchiudersi in un "genere". (GF 583);

(analogamente, e più recisamente, in uno scritto gaddiano dei primi anni Sessanta Contini negherà ogni validità estetica alle manipolazioni delle forme linguistiche ereditarie fini a sé, cioè a dire non rispondenti a una profonda «lacerazione morale e conoscitiva» [IA 13]).

O, ancora, a quella vera e propria dichiarazione di poetica annidata in una folgorante scheda reboriana del 1968, che citerò senza una parola di commento:

Il suo vocabolario è pungente, il suo registro d'immagini e metafore arditissimo, ma il poeta, sprovvisto di qualunque compiacenza verso se stesso, non indugia a degustarli, bensì prosegue con ritmo incalzante e serratissimo, dove rime, assonanze, allitterazioni, onomatopée, grumi di misure tradizionali (al limite dell'endecasillabo) non consistono autonomi oltre la loro estemporanea funzione complessiva. (LIU 705).

Ma è in un tardo contributo longhiano del 1980 che il nostro imputato conseguirà nel merito, quasi senza volere, il massimo grado di lucidità e precisione teorica. Analizzando una recessione dalla *variatio* di portata infinitesimale, egli giungerà a formulare un criterio valevole non solo per la prosa scientifica e funzionale: la necessaria subordinazione del bello al vero, delle *curae* formali alla trasparenza semantica:

Da notare che nella parte anteriore del paragrafo erano due «già», di cui solo il secondo corretto in «ormai» [...], mentre quella successiva introduce *ex novo* un inciso contenente un ulteriore «già». Se ne ricava che, pur essendo vivacissimo nel prosatore lo scrupolo formale, questo non gli impone tuttavia di compromettere la comprensibilità. Diciamo pure che in caso di conflitto lo scrittore opera per la parte della sostanza. È la miglior prova che per lui la bellezza formale ha portata conoscitiva. (RL 306).

Fin qui, si dirà, i fondamenti teoretici e i puri asserti d'ordine metodologico. A chi intendesse contestarne, non senza ragione, la fioca o nulla valenza probatoria rispetto alle concrete indagini sul campo, opporrò una constatazione tanto perentoria quanto dirimente, con la quale ci avviamo ad aggredire la questione centrale del nostro incontro: non si dà luogo nello spazio critico continiano, non parola nel senso letterale del termine, che di quei principî e di quegli asserti non costituisca l'incarnazione in atto. Agli epistemologi, ai medievisti, ai romanisti, ai linguisti generali, agli specialisti di scienza della letteratura e di critica della critica l'onere di fornirvi le chiavi di volta, il codice d'accesso al sistema ermeneutico tra i più

complessi ed euristicamente fecondi del Novecento; quanto a me - per usare un'espressione cara al celebrato -, non farò se non sedurre la vostra immaginazione, guidandovi in un breve viaggio nella dimensione a mio avviso maggiormente suggestiva e al tempo stesso meno investigata (benché universalmente riconosciuta) di quel sistema: l'esegesi dei microfenomeni grammaticali. Nei confronti della quale non saprei se sia più pernicioso la malignità dei detrattori, l'elogio irragionato dei fautori a oltranza o il procedere periclitante e come raddomantico degli ancipiti, al cui novero bisognerà annettere, pur a malincuore, l'altrove acutissimo Mengaldo:

Variante o meno, non ci si può stancare di ammirare la capacità continiana di estrarre caratterizzazioni pregnanti di un testo o autore dall'escussione delle loro componenti linguistiche: con una fiducia che il buon Dio abiti nei dettagli che [*scil.*: fiducia che] magari conserva qualche traccia discutibile dell'idea idealistica della necessaria omogeneità di tutto e parte, e può portare a minimizzare gli aspetti contraddittori - a volte i più vitali - del testo; ma che produce risultati straordinari.³

Non è questa la sede per discutere con ogni agio un siffatto, prodigioso equilibrio di intuizione e approssimazione, attrazione e ripulsa, cortese deferenza e radicale dissidio (si consideri che l'intero epicedio, dalla prima all'ultima sillaba, procede imperterrito sul filo del rasoio); ma, trattandosi di un caso paradigmatico, vorrete consentirmi qualche rapida notazione propedeutica al nostro assunto.

Sorvolando sull'indole tutt'altro che innocua e appassionatamente laudativa dell'*incipit* (in cui par di ravvisare - malgrado l'apparente segno positivo - una riserva sorprendentemente identica a quella contenuta nell'epilogo di un celebre saggio più anticontiniano che antipizzutiano di Segre: «Ulteriori svolgimenti possibili sono soltanto quelli *formali*, e gli ultimi scritti di Pizzuto ne danno convincente prova, raggiungendo un virtuosismo che *ci si stanca di ammirare*»),⁴ stupefà l'olimpica imperturbabilità del critico-linguista nel definire la lingua nulla più che una «componente» del testo letterario (vien fatto di chiedersi quali altre componenti possano mai far parte d'una *textura* di parole, oltre quella giustappunto verbale), della quale dunque - se non forzo l'interpretazione - l'analista potrebbe senza grave danno fare a meno (dal che si evince la valenza affatto pleonastica, rotondamente estetistica di detto soprassalto ammirativo). Viceversa, nella visione continiana la struttura linguistica, lungi dal rappresentare un mero ingrediente del testo, è il testo, poiché essa non va concepita quale messa in forma del contenuto, involucro da lacerare per raggiungere la cosiddetta sostanza delle cose, ma come un complesso di

³ Pier Vincenzo Mengaldo, *Preliminari al dopo Contini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 159-73, a p. 162.

⁴ Cesare Segre, *L'«Hypnopaleoneomachia» di Pizzuto*, «Strumenti Critici», 1, 3, 1967, pp. 241-59, poi in Id., *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 209-27; ristampato, senza le note, in *Il Novecento*, Milano, Marzorati, x, 1979, pp. 10015-27 (corsivi nostri); quanto all'«anticontiniano», cfr. Id., *Per curiosità. Una specie di autobiografia*, Torino, Einaudi, 1999, p. 149: «ricordo una volta che Contini si mise a parlare quasi rapito dello scrittore siciliano. Mi lasciai scappare che trovavo ammirevole la sua scrittura, ma che nel complesso i suoi scritti non mi parevano di straordinaria consistenza. Balzò su: «Mi dica uno scrittore contemporaneo migliore di lui». Provai a citare Gadda, Broch, Thomas Mann, ma pareva fossero tutti strame rispetto a Pizzuto [strame? Com'è noto, Contini considerava Pizzuto il più grande prosatore dopo Gadda]. Ormai sentivo di essere, per Contini e la moglie Margaret, un cane in chiesa. Il cane se ne andò appena possibile, a coda bassa. Al ritorno a casa, quasi per spiegarmi meglio, incominciai a scrivere l'articolo [...], che lui prese come una dichiarazione di guerra. Conosco una sua lettera ancora inedita allo scrittore, in cui, commentando quel lavoro, mi definisce traditore, ribelle, ingrato ecc.» (allude a CF, lettera del 16 luglio 1967).

apparecchiature espressive pienamente attualizzate e ontologicamente autosufficienti, un organismo di dati concettuali verificabili e concreti, nel cui ambito il discorso critico non solo può trarre alimento e ragione sufficiente al proprio operare, ma deve totalmente consistere, pena lo sconfinamento nel più irrazionale, abbandonato impressionismo.⁵

Non si tratta evidentemente - con buona pace dei tanti che si ostinano a staccare il libretto dalla musica, la «favola» dal «meccanismo formale»,⁶ a reputare insomma il tesoro tematico d'un'opera nettamente separato dalla sua organizzazione linguistica, e non ad essa consustanziale, da essa direttamente generato e formato -, non si tratta di acrobazie cerebrali, di virtuosismi esegetici da estasi contemplativa, né tantomeno (mai sinossi fu più iniqua e fuorviante) di soverchia fiducia idealistica nella potenza divina del dettaglio o nell'«omogeneità di tutto e parte». Contini:

la mira finale d'un qualsiasi discorso su un qualsiasi autore va all'integrità di questo autore; investito da un riflettore unico, piazzato in un sol punto, con le sue enfatiche sproporzioni di luci e di ombre, è però tutto l'autore a essere colpito. (PLP 169);

oggetto di un'indagine scientifica non credo che sia la "creazione": è quel dato reale che è il "creato". Esso solo interessa, fosse pure il "creato *in fieri*". Dunque il "creato" e non la creazione, il prodotto o il processo, ma non ciò che gli preesiste. [...]; il produttore, certo, può essere autocritico, auto-cosciente, ma direi che non pianifichi il proprio prodotto. Il critico, che studia il prodotto, lo tratta alla stregua di un oggetto pianificato. Evidentemente è lui a interpolare la pianificazione: la critica si potrebbe anche definire l'interpolazione della pianificazione nel prodotto. [...] non esistono categorie a-priori in critica, in qualunque tipo di critica. Mi sembra che ci sia un *primum*, ma assolutamente sperimentale: cioè il critico, posto innanzi a un tessuto poetico, reperisce una differenzialità. Ora, questa differenzialità può esistere tutta all'interno del tessuto, si ha cioè una sorta di salto, di *junctura*, per un verso; e per l'altro si ha uno stacco del testo rispetto a quella che si suol chiamare la media, insomma uno stato di tensione. [...]. Il resto sarà poi lo svolgimento di una implicazione: ma all'inizio c'è questa trovata, come dire, scoperta, illuminazione: [...] io penso che si tratti di un gesto vitale primordiale. (FVN 53 ss.);

La moralità, per uno studioso, è [...] il sapersi castigare quando si corre troppo e, nello stesso tempo, il non rifiutarsi all'illuminazione, e al controllo dell'illuminazione, quando essa prepotentemente si presenta. [...] c'è un duplice movimento: un movimento intuitivo e razionale, e un movimento logico di controllo. (DV 231-32).

Fieri anziché *factum*, mai «achevée» ma solo «interrompue» (Valéry),⁷ «lavoro» piuttosto che «sede»,⁸ l'oggetto estetico proietta il proprio compimento nella lettura

⁵ «[Contini propose e attuò] uno spostamento dell'asse della storia e critica letteraria dai contenuti psicologici e ideologici alla lingua: alla lingua non soltanto testuata ma contestuata di tutta la sua memoria e di tutti i valori ad essa connessi: di quei valori, in specie, "non sentimentali" che il critico d'arte (il suo Roberto Longhi) leggeva nei pittori e negli scultori, e lui stesso nelle varianti degli autori, e che la critica tradizionale negligeva. Valori di qualità, di evocatività, di tono, non semantici nel senso noetico di quella critica, ma pertinenti a quel tutto significativo che è il testo» (Giovanni Nencioni, *Ricordo di Gianfranco Contini*, commemorazione presentata all'Accademia dei Lincei il 10 novembre 1990, poi in «Filologia e Critica», xv, 2-3, 1990, pp. 198-205, a p. 197).

⁶ «[Il vero poeta deve saper] riunire una favola a un meccanismo formale, al movimento di un ingranaggio formale. E dei due elementi, che rischiano di scindersi, comunque il secondo è più importante: perché, comunque, non è nato gratuitamente. A noi, diciamo, la favola di Dante può non interessare assolutamente: ma l'ingranaggio formale che ci colpisce profondamente non è gratuito, perché è nato in funzione di quella favola» (DV 171).

⁷ «La scuola poetica uscita da Mallarmé, e che ha in Valéry il proprio teorico, considerando la poesia nel suo fare, l'interpreta come un lavoro perennemente mobile e non finibile, di cui il poema storico rappresenta una sezione possibile, a rigore gratuita, non necessariamente l'ultima» (PV 5).

⁸ «la poesia d'Ungaretti e la Sua poesia mi sembrano impersonare due tipi ideali opposti, la poesia 'ricevuta' e la poesia di lavoro. Ungaretti è una 'sede', per così dire irresponsabile, di fenomeni»; «alla 'sede' io preferisco il 'lavoro' (non il

attenta e strumentata, plenariamente complice,⁹ integrativa; esso resta un muto spartito, un treno d'onde di pure virtualità finché non viene eseguito, convertito in entità olisticamente articolata, si direbbe quasi catalizzato dall'atto critico, autentico acceleratore di particelle cui è dato svelare un numero teoricamente infinito di livelli successivi di realtà testuale ignoti allo stesso «produttore».

Come non pensare a certe acquisizioni della fisica contemporanea?

Il mondo atomico, secondo la teoria dei quanti, è un nudo traliccio di probabilità, non ha una consistenza puntuale e definita prima che su di esso venga puntato uno strumento di misura. La realtà si determina nel preciso istante in cui la coscienza dell'osservatore si dispiega sulla cosa osservata, l'una e l'altra costituendo un *unicum* indivisibile.¹⁰

Nessun esempio sarebbe più calzante dell'ologramma. Fotografate la *Pietà* di Michelangelo, strappate il negativo e sviluppatene un lembo: ricaverete, ovviamente, solo una porzione dell'immagine; ma provate a tagliuzzare in centinaia di minuscoli frammenti un negativo olografico, esponetene uno al raggio laser e otterrete non già un particolare della statua, bensì la statua intera. Tutta la *Pietà* sarà impressionata in ogni luogo della lastra. Questo è la critica grammaticale, la creazione senza dubbio più straordinaria del genio continiano, di cui troppi tardano a registrare l'enorme portata: non un generico e scontato *tout se tient*, nulla a che vedere con la solidarietà delle parti (pur sempre parti) in seno al tutto; ma un sistema dei minimi interpretabili in cui tutto contiene tutto il resto; una discesa nella dimensione atomica dell'opera fomentata da un perfetto connubio d'istinto e sapienza, *logos* e intuizione, in cui il *demonstrandum*, come avviene nelle scienze esatte, non è mai surrettiziamente impiegato nella *demonstratio*;¹¹ un'esplorazione dell'infinitamente piccolo al termine della quale il testo esce mansuefatto, quintessenziato, e tuttavia inviolato nella sua natura di universo aperto e inconcludibile, disposto a ricevere sempre nuove incursioni e a interagire con esse.

Lungi da me l'intenzione di officiare un culto idolatrico (quantunque il desiderio - *sic stantibus rebus* - sia irresistibile, l'atto tutt'altro che inverecondo); ma chiedo al più sofisticato, al più enciclopedico dei miei ascoltatori se conosca trivellazioni nella grammatica degli autori pari per profondità, latitudine speculativa e dovizia di risultati a quelle che attraversano l'intero arco della produzione critica continiana, dai primi conati adolescenziali alle supreme prestazioni della maturità. Le sottopongo

lavoro in senso letterale, di cui discorrono i formalisti). Ho molta stima anche d'Ungaretti, come Lei sa, ma chi può 'aspettare' qualcosa da lui? prende quel che viene. Mentre da un Montale si può attendere legittimamente» (ET 14, 17).

⁹ «[Il buon lettore] è chi è disponibile a lasciarsi invadere dall'animo altrui, attraverso la lettura» (DV 131).

¹⁰ «Che l'osservazione influisca sull'oggetto dell'osservazione, non si vede perché dovrebb'essere più scandaloso nelle cosiddette (o dette un tempo) scienze dello spirito di quanto non sia in quelle dette della natura» (FED 409).

¹¹ «La critica che opera con elementi formali opera con elementi che non sono tutti necessariamente significativi, [...] pertinenti o rilevanti. Un libro come la *Commedia* conterrà un numero fisso di versi, e poi [...] di vocaboli, di fonemi costitutivi, e questi si distribuiranno in forme e schemi da cui si estrarranno certamente delle serie. Quanto di tali dati quantitativi e qualitativi sia casuale e quanto significativo, è certo materia di discrezione; e ugualmente sarà da discriminare volta per volta se i nodi accertati siano di per sé, con valore formale puro e originario, o siano invece funzione ancillare di una rappresentazione. Occorre studiosamente evitare che mirabili simmetrie e combinazioni numeriche; che figure allitterative, ricami di dentali o labiali calunnino la legalità d'una ricerca strutturale, trasformando l'accidente in necessità e perseguendone l'applicazione su tutta l'estensione della massa espressiva» (FED 415).

senz'altro alla vostra attenzione, limitando la scelta - come qui si vuole - unicamente al fiore di alcuni tra i *loci selecti*.

Ricorderete la folla di sostantivi, l'«ingorgo d'oggetti», l'ansia di battezzare le cose che attanaglia il Montale degli *Ossi*, «quell'impressione di gremito che non nasce tanto dai luoghi singolari quanto da intero il libro», interpretata come «velleità di esercitare la conoscenza del mondo; [...] una presa di possesso dolorante, perciò ancora virtuale» (EM 71).

E il «desiderio di eterno» in Quasimodo, dedotto da una spia grammaticale quasi impercettibile: i sostantivi non attualizzati o, comunque, non determinati da articoli (LIU 908); quegli stessi che, nel Petrarca volgare, rappresentano invece «sostanze sottratte all'azione (perciò alla violenza) e al tempo», quanto dire alla mutevolezza della storia: ciò che fa della lingua petrarchesca ancora la nostra lingua, proprio in virtù del suo assetto statico, selettivo e invariabilmente unitonale, al quale concorre in misura determinante sia la particolare natura dei verbi e degli aggettivi (i primi di valore più metaforico che propriamente attivo; i secondi adibiti a mansioni attributive, mai predicative) sia, soprattutto, quello che Contini chiama «zelo antiespressionistico», cui si deve l'infima quota di stranierismi nel *Canzoniere*. Da un lato

il passaggio in autografo da *pie' a pe'*, da *condotto a condotto*, da *begli a belli occhi*, e via discorrendo, cioè una misura per nulla trascurabile di defiorentinizzazione. Sul lato opposto, la spietata soppressione del suffissame transalpino, ad esempio di *-anza* (resta la *rimembranza*, ma sono espunte le tante *allegranze* e *tardanze* e *vengianze*), elimina elementi forestieri solo in quanto siano troppo espressivi. [...]. Luogo prossimo e luogo remoto sono cancellati del pari. (PLP 177 ss.).

Penso al «favoloso» punto e virgola nella prosa narrativa di Voltaire, considerato dal Nostro «la diagonale del parallelogrammo in cui si compongono le forze della coordinazione asindetica e del ritmo 'allegro'», mentre la paratassi violenta, affatto priva di nessi causali (la cui coesione è affidata esclusivamente al ritmo vertiginoso dei trapassi) fa sì che la grammatica «appaia essa per prima polemica, parodistica e paradossale»: è in questo «equivalente sintattico» che s'incarna la dissacrazione degl'idoli irrazionali operata dal grande scrittore illuminista (BT 282-84). Ma si noti come la medesima opzione nella Banti di *Artemisia* sia invece ascritta - in un memorabile tentativo di definizione del cosiddetto stile femminile - a un impressionismo introspettivo consistente in una

interpretazione perenne del gesto, o addirittura della sensazione come stato d'animo perennemente rappreso in gesto; posizione aliena e dalla visività ferma e disinteressata dell'immagine e dall'incisiva analisi razionale dei moti; posizione che consuma così rapidamente i suoi oggetti da sciogliere i nessi e preferire la coordinazione. (PRA 174).

E penso al forte stacco che segna la transizione ungarettiana dall'*Allegria* a *Sentimento del tempo*: riscatto dal frammentismo e recupero della coagulazione sintattica come riflesso della mutata condizione dell'uomo nella Storia: non più marchiato a fuoco dal «mero fatto e rischio dell'esistere», ma acceso da nuova, incontenibile passione vitale:

La sintassi, in corrispondenza, si complica in vaste macchine di periodi [...]; si condensa in subordinate nominali simili all'ablativo assoluto («Sogni e crocci passati ad altre rive», «La lontananza aperta alla misura» e anche «Ogni mio palpito, come usa il cuore» [...]), un senso di accumulo è dato da iperbati («L'ombra *negli occhi* s'addensava *Delle vergini*») e da ardite incidentali, come quella che s'intercala fra epiteto e sostantivo, per di più oggetto anticipato («E la recline, che s'apriva all'unico Raccogliersi dell'ombra nella valle, Araucaria... - Non la rammenti...»). (LIU 796-97).

E che dire di quella straordinaria *lectura* del XXVIII canto del *Paradiso*, in cui l'iterazione della parola 'vero' si rivela come il segno d'un'intenzione concettuale dominante?

Siamo alla fine del *Paradiso*: indipendentemente dall'esperienza inedita da comunicare, che può essere riassunta nel compendio della trasmutazione e trasumanazione, resta a Dante poco spazio per colpire, e dunque dovrà crescere la concentrazione e quasi l'ostentazione degli strumenti. [...] In una tale situazione il costante assunto dantesco di novità e rinnovamento linguistico dovrà specificarsi nell'ambito più visibile e illuminato, quello del vocabolario. (EPD 477);

donde l'«assillo ripetitorio», accompagnato da un ingente spiegamento di coniazioni:

Non si tratta solo della copia (la forza neologistica preme ovunque nella *Commedia*), ma della sistematicità, in qualche modo della categorialità, del neologismo. [...] Si può cominciare da ciò che è seriale, grammaticalizzabile: dove perciò alla facilità (nel senso di massiccia e infallibile efficacia) del secondo fenomeno, il neologismo, si associa quella del primo, la ripetizione. Se la ripetizione toccava a *vero*, [in] *s'invera* [...] essa si prolunga entro il capitolo dei neologismi grazie all'inserzione nella serie dei verbi parasintetici con prefisso *in-*: tutti verbi, cosa osservabile, riflessivi, o più esattamente medi, e cioè riferiti al soggetto, di cui perciò movimentano metaforicamente la descrizione ontologica, senza propriamente cadere nell'azione. (485).

Ricorderete certo l'esame dell'evoluzione mallarméana dal *Monologue* all'*Après-midi d'un Faune*: un movimento correttivo teso alla «distruzione della fisicità», alla fondazione di un mondo nuovo in cui «la realtà vera è ritrovata nel sogno», col conseguente, radicale assorbimento della poetica nella poesia. Ecco, allora, l'attributo simbolico sostituire il concreto («sacré» per «blanc fardeau nu»); ecco l'annessione di aggettivi indefiniti ad accentuare l'evasività propria dell'articolo indeterminativo («*quelque* auguste dent», «*maint* rameau»), ed ecco, soprattutto, l'intervento della pluralizzazione irrazionale («à l'envi de soleil» per «à l'égal du soleil»). (AMF 60-61).

E ricorderete l'analisi al tempo stesso spietata ed esemplare cui Contini sottopose - con una finezza di ragguagli che solo a un conoscitore consumato dell'arte di scrivere in tutti i suoi segreti è dato possedere -¹² le celebri *Correzioni* all'opera sveviana proposte dal massimo linguista italiano dell'epoca. Cito integralmente, perché

¹² «Non conosco nessun critico letterario sopportabile che non sia uno scrittore»; «una scienza in tanto è scienza in quanto arrivi a parlarsi, in quanto sia oggetto di una scrittura. Se si scrive e si riesce, non si può che scrivere bene» (DV 132, 194). Naturalmente, di ben diverso avviso l'ancor paradigmatico Mengaldo: «Nella maggior parte degli studiosi di letteratura la quota di verità, più o meno grande, dei loro asserti è conservabile anche separandola dal loro stile o linguaggio critico, senza gran danno» (*Preliminari*, cit., p. 169): se per 'verità' l'editore del Boiardo intende - come si deve - acume analitico e persuasività argomentativa, quale verità può mai vantare un testo critico trasandato, noncurante di sé, privo d'autocoscienza stilistica?

possiate apprezzare ogni minima sfumatura di questa che reputo una delle più raffinate esecuzioni di critica grammaticale di cui il Domese abbia mai dato prova:

Ora ecco qui un periodo che il Devoto trova impeccabile grammaticalmente, solo difettivo di legami formali: «Entrò vestita semplicemente di una vestaglia nera, la capigliatura nel grande disordine di capelli sconvolti, e forse anche strappati da una mano che s'accanisce a trovare da fare qualche cosa, quando non può altrimenti lenire.»

E propone di correggere [...]: «Entrò vestita semplicemente di una vestaglia nera con i capelli disordinati, sconvolti; forse anche strappati da una mano che, non potendo lenire, si era accanita nella ricerca di qualche cosa da fare.»

Un tal restauro condotto giusta lo «scrivere bene» del Devoto, o qualunque altro obbediente a un «scrivere bene» qualsiasi, in quanto elimina la vitalità irrazionale del complemento assoluto (*la capigliatura...*), ed entro ad esso delle costruzioni fortemente nominali (*nel grande disordine* per 'grandemente disordinata', *disordine di capelli* per 'capelli disordinati'), in quanto soprattutto cancella l'incanto di quella mano scandalosamente isolata nel suo presente gnomico al proprio disperato operare, espunge nientemeno che gli elementi lirici del discorso, cioè si rivela assolutamente antistorico: non si potrebbe negare, in questo senso, che il gusto sia una qualità eminentemente storica. E dove sono più i valori affettivi della *stilistique* del Bally, in una riduzione talmente logicistica e arcigna? (GD 666-67).

Ma è in un saggio ormai quasi dimenticato sull'opera di Giovanni Boine che l'appena ventisettenne Contini compie - siamo nel lontano 1939 - la prima, autentica ricognizione a largo raggio della lingua d'un autore di cui s'abbia memoria non solo in Italia, fissando i contorni del proprio metodo in modo come sempre fulmineo e apparentemente accidentale, e però così lucido e persuasivo da disgradarne il più sistematico dei teorici puri:

In realtà, è chiaro che senza un'anticipazione esegetica, senza un lemma stilistico, il canone che consiste nella comparazione della lingua dell'autore col modulo ordinario risulta cieco. Un esempio: Boine usa più volte le forme preconsonantiche d'articolo [...]; ma egli non si limita a *i zampilli* [...], bensì giunge a [...] *il star qui* [...]. Casi talmente estremi perdono ogni senso, ogni comprensibilità, se non vengono ricondotti a fatti prosodici (cioè alla considerazione dell'intera clausola: «o non le fosse penoso il star qui» [un perfetto endecasillabo tronco ascendente]), fuori insomma dell'esperienza ritmica che si può, in senso largo, chiamare vociana. (GB 248).

Essenzialmente tre i fatti linguistici utili a localizzare gli scritti deliberatamente creativi di Boine: la formazione deverbale, la fusione degli aggettivi, l'inversione sintattica degli avverbî.

La prima, costruendo prevalentemente su verbi neutri o riflessivi, comporta una sorta di irrigidimento contemplativo, un congelamento intransitivo dell'azione: «la suscettibilità più scontrosa di Boine è precisamente provocata dall'azione, identificata col peccato»; ma se da ciò non discende

una semplicistica condanna dell'azione (il peccato per lui feconda il mondo, come per altro verso l'eresia), segue però [...] una [...] immobilizzazione dell'azione. Nel riflesso grammaticale, non soltanto la formazione deverbale predomina statisticamente sulla derivazione verbale dai sostantivi, ma non s'esce dall'ambito, in quest'ultima, d'un descrittivismo espressionistico pochissimo transitivo [...]. Sempre più perentorie appaiono le condizioni descritte da uno sguardo generale alla derivazione: inesistente l'arricchimento per prefissi, [...] limitata e alquanto dispersa la formazione suffissale, di nomi [...] o d'aggettivi. (251-52).

A prevalere, insomma, anziché «il commento curioso ed epitetante dei suffissi», è il piano aspettuale dell'azione, interamente e «castamente» concentrato sulla radice verbale.

Quanto alla fusione degli epiteti, si tratta di attributi «percepiti attraverso l'unità della sostanza»: una qualità è sentita simultaneamente all'altra. In espressioni del tipo «Tu resti *saldo-piantato* nell'ieri» oppure «Oh nel sonno voluttà del tuo corpo *molle-allacciato* col mio!», 'saldo' e 'molle' non hanno una funzione meramente avverbiale:

«corpo molle-allacciato» non è (o solo accessoriamente) 'corpo mollemente allacciato', ma 'corpo la cui tenerezza si sente nell'avvinghiamento'. (253).

Il terzo fenomeno, d'ordine topologico (*non ne conosceva le regole bene* contro **non ne conosceva bene le regole, o pareva non avesse fatto altro mai* in luogo di **pareva non avesse mai fatto altro*), è letto dal giovane critico non già in senso affettivo o di mera focalizzazione, sì come recisa, grammatica opposizione all'ordine corrente. La trasposizione avverbiale boiniana consegue, da un canto, l'innalzamento del tono reagendo alla normalità prosaica, dall'altro, la moltiplicazione delle pause e la contrazione delle unità ritmiche (*non ne conosceva / le regole / bene* contro *non ne conosceva bene le regole*):

A questo punto la critica grammaticale sembra aver esaurito la sua funzione, e cedere alla critica propriamente stilistica, cioè senz'altro allo studio del ritmo, esigenza elementare di Boine. Da frammenti come il seguente (*Frantumi*, p. 97): «Né triste né lieto par di conoscermi: - vivo i miei giorni. Sopporto l'andare e duro il durare; qualcuno l'amo. Ma ora com'è, ora com'è? Rompo catene, butto ogni cosa son chisachì, - non amo più = Non so com'è; lascio ogni cosa, non amo più!», risulta chiaro che Boine non appartiene alla storia della poesia italiana con diritti minori del Campana di *Batti botte* e serie affini. Ma la critica grammaticale non si rivela introduzione meno utile rispetto alla stessa critica estetica (se si vuol mantenere questa serie di distinzioni pedagogiche). La funzione polemica che l'ultimo fenomeno studiato esercita, dunque a scopo lirico, nella base narrativa del *Peccato*; la meccanizzazione a cui porta, al di là della finalità della fusione tonale; l'irrigidimento ripetitorio che abbiamo visto accentuarsi nel linguaggio di Boine man mano che dai fatti morfologici e di derivazione si passa a quelli più decisamente sintattici, sono indizi d'un intervento in qualche modo razionale e analitico, magari a detrimento del puro impulso. [...] Boine rifugge dall'informe sentimento e rende, lo si voglia o no, omaggio alla forma. [...] Importa la posizione storica generale di Boine tra razionalismo e razionalità: nemico del primo, sacrificatore alla seconda; la sua situazione in rapporto all'impulso verso la visione. In ciò sta l'attualità di Boine negli anni presenti. (256-58).

Chi oserebbe tacciare di astrazione formalistica un'interrogazione così esauriente e puntuale dei concreti meccanismi che presiedono alla costituzione del testo? Come non riconoscere che l'osservazione ravvicinata del tessuto grammaticale in ogni suo minimo ganglio può consentire una vista assai più generale e panoramica di qualunque altro approccio? E ciò non solo ai fini della ricerca e della rivelazione dei contenuti (quanti, nel caso di Boine, e di qual peso, ne andrebbero perduti in una lettura paga della pura favola?), ma soprattutto per la definizione del valore estetico dell'opera. Definizione, si badi, che non viene condensata in formule fulminanti e somministrata dall'alto come una manna al lettore ansioso di riceverla:

Il giudizio di valore orienta già sulla scelta del testo; ma il giudizio di valore in quanto tale, nel momento di costruire il testo, deve tacere, altrimenti si ha una sovrapposizione estetizzante. (DV 121):

l'analista può e deve rinunciare alla toga del giudice perché l'efficacia e la complessità dell'opera esaminata sono perfettamente misurabili sulla complessità e sull'efficacia della parola critica, in questa non potendo non ripercuotersi e rispecchiarsi.

Esattamente quanto avviene negli scritti dedicati al prosatore di gran lunga più originale del nostro Novecento, un «genio della grammatica»¹³ sul quale séguita a gravare un silenzio ignominioso di cui la cultura italiana dovrà prima o poi rendere conto: Antonio Pizzuto. In quegli studî altrettanto imprescindibili che telegrafici (un elzeviro, una postfazione), Contini, nonché prodursi in sentenze e valutazioni aprioristiche in cui credere sulla parola, si prefigge come unico scopo quello di porre il lettore direttamente all'unisono, esigendo da lui la medesima, incondizionata complicità che egli ha tributato all'autore.

Seguiamone le direttrici fondamentali.

La principale innovazione della grammatica pizzutiana risiede, secondo il Nostro, nell'eliminazione del verbo in quanto opposto al nome. Esercitata dapprima sulla persona, l'eliminazione «tocca poi al tempo, o meglio all'aspetto perfettivo prima e quindi al tempo». La tappa successiva sarà segnata

dalla sparizione del passato non durativo, cioè dal mantenimento del solo imperfetto; l'ulteriore, dal superamento dell'opposizione di presente e imperfetto mediante la forma nominale corrispondente (infinito). Da questo momento il verbo è rappresentato solo da infinito e gerundio, più i declinabili participî [...]; una metafora adatta a quest'uomo penetrato d'informazione [...] sembrerebbe ricavabile da una civiltà di livello supremo, la cinese. Il primo riscontro è ovviamente di natura linguistica, posto che la sua lingua è notoriamente la più gloriosa del tipo non munito dell'opposizione nome:verbo. Ma qui va subito aggiunto che nel nostro autore anche la nominalizzazione è progrediente. Alla surrogazione, fin dai penultimi libri [*Pagelle I e Pagelle II*], dell'infinito alle forme finite si aggiunge negli ultimi [*Ultime e Penultime*] una ben singolare retrocessione, quello che si potrebbe chiamare riempimento delle cosiddette parole vuote, cioè meramente funzionali (in particolare preposizioni) [...], e in più l'applicazione di sostantivi in senso vuoto, preposizionale [del tipo «bassorilievo parete» nel significato di 'calorifero']. Tutto ciò conferma e carica l'aspetto di impasto materico, oggettuale che viene assumendo lo stile di Pizzuto al termine della sua orbita. (NUP 166-67).

E ancora:

Per l'ellissi in molteplici tipi, per l'infinito storico, per quella sorta di suoi ablativi assoluti, per le concordanze dislocate o alterne rivelate da tenui distinzioni desinenziali meglio immaginabili in una lingua con casi, è certo che le nutrici di Pizzuto sono state il greco di Platone, il latino di Tacito; portati tuttavia all'iperbole, cioè oltre la frontiera riconosciuta all'indoeuropeo. [...] Più grammaticalmente si può dire che questo mondo radicalmente "perfettivo", cioè concluso, accaduto, è però reso postumamente nel suo processo, in un palpitante svolgimento fuori d'ogni soggetto narrante (l'autore non è un demiurgo ma un

¹³ «la luminosa definizione della *Battaglia di Eraclio* [...] svolge la nozione di perfettività come solo un genio della grammatica, un Wackernagel o un Meillet, o, fuori del perimetro tecnico, riflettendo sul proprio mondo narrativo, uno scrittore infatti quasi coetaneo di Longhi, Antonio Pizzuto» (PL 125).

selezionatore).¹⁴ Di qui la castità incorrotta dell'immaginazione (nessuno spazio per immagini motorie); di qui la nota infinitamente struggente ma non dolorante dei sentimenti. (GBP 623-24).

Quanto alla sintassi nominale - o, più tecnicamente, narrativa -¹⁵ essa comporta un ulteriore carattere primitivo: la rinuncia allo stile periodico per un impianto coordinativo frazionato in segmenti asindetici giustapposti, sicché, nella sua struttura infima, «il flusso dell'opera appare discreto, contesto di minuti elementi messi in parallelo secondo una tecnica quasi puntinistica» (p. 624).

Ma non concluderemo la nostra breve panoramica senza almeno sfiorare il lemma nel quale la critica dei fatti grammaticali tocca il suo massimo vertice: una lettura del primo canto della *Commedia* il cui titolo - *La forma di Dante* - non può non suonare ironicamente antifrastico, considerando la mèsse sterminata di contenuti-significati che il *close reading* continiano riesce a cavare dalle strutture linguistico-formali. Non farò che enuclearne le linee essenziali.

La tesi ivi sostenuta è che il canto introduttivo del poema - quello, dunque, maggiormente carico di valenze paradigmatiche - esordisce sotto il segno della confusione e della più cupa disperazione per gradatamente coagularsi nella luce dell'ordine e della speranza: «da una iniziale divaricazione-limite fino all'avvio di una composizione armonica». Il caos si manifesta non solo a livello timbrico (nella prima terzina è dispiegata la massima differenziazione fonica possibile poiché le vocali toniche sono vocali estreme: una *i* e una *u*: «vita / oscura»); inoltre il secondo verso contiene l'intero spettro vocalico: «mi ritrovai per una selva oscura»), ma anche in sede topologica. Nel v. 4, «Ahi quanto a dir qual era è cosa dura», si ha una violenta rottura del linearismo sintattico, una inversione del tutto anomala in luogo del corrente «ahi quanto dura cosa è a dire esta selva selvaggia»:

Questo movimento di andata e ritorno dà un'idea fissata del caos: in un certo modo è il fonosimbolismo in atto del disordine in cui si trova l'uomo caduto nello stato di peccato, in disgrazia di Dio. (FD 67).

Ciò è pienamente desumibile anche da più d'un indizio sintattico-lessicale. Al v. 2 Dante si ritrova non in, bensì «per una selva»:

¹⁴ «gli oggetti di Pizzuto sono colpiti da un inesorabile essere-passati (genere *Temps retrouvé*), avvolti in un dolce processo, se non di morte, di senilità, dove le vacanze finiscono (o si-trovano-finite) e le persone (di *Rosina*, di *Si riparano*, di *Ravenna*) incanutiscono, o meglio si-ritrovano-canute, e-merite. Con metafora grammaticale (pensando in particolare al verbo russo) si potrebbe parlare di perfettività. Probabilmente è connessa a questo carattere la prevalenza della sintassi nominale, che non so se si possa interpretare come un eterno-presente; forse è una sottrazione alle aporie del presente, visto che il presente imperfettivo è durativo e il presente perfettivo (vedi russo) è un futuro. Bisognerebbe essere buon indoeuropeista, e ahimè io ne so troppo poco, per azzeccare qualcosa su Pizzuto dal punto di vista della critica (non dirò stilistica ma:) grammaticale, d'altronde verosimilmente la sola possibile, per diventare lo Spitzer di Pizzuto» (CF, lettera del 14 novembre 1963).

¹⁵ «Si parla o scrive parecchio di una sintassi nominale, cioè elidente verbi nei modi finiti, nuova quanto almeno potrebbe esserla senza Rabelais, padre a Joyce, e specifica: in verità, più che specie, genere. [...] La mia è una mera precisa difesa di origini e uso che io ne ho fatto negli ultimi lavoretti. Potrei riassumerla dando un nome proprio al modo o stile, via, cui son pervenuto: battezzare questo una sintassi narrativa, meno approssimativamente che nominale. Dovrebbero ormai essere note le mie idee sul narrare, distinto qual sostanza ed essenza dal raccontar volubili contingenze pietrificanti passo passo in discontinuità astratte ed immote, mentre l'intento sarebbe di costituirle in fieri, in convenuta azione configuranda. [...] Riconoscere l'irrapresentabilità evidente del raccontare adduce alla narrativa, fatti tra parentesi, o offerti da predicati conglobanti il particolare in intuizioni coscienti. Donde l'indeterminismo, sostanza pura del narrare» (Antonio Pizzuto, *Sintassi nominale e pagelle*, in Id., *Pagelle I*, Milano, Il Saggiatore, 1973, pp. 157-63).

cioè non in un ambito ben determinato, ma diffuso: il soggetto Dante è disperso nella selva. Al v. 3, «che la diritta via era smarrita», Dante non dice affatto che aveva smarrito la diritta via, ma, in modo passivo, che «la diritta via» era smarrita: è uno stato non attribuito immediatamente - linguisticamente, intendo, grammaticalmente - ad un soggetto: in qualche modo sussiste il tabù sul rapporto tra il soggetto e l'azione. Il medesimo tipo interviene anche più tardi, perché nei vv. 124-26 si leggerà «ché quello imperador che là su regna [Virgilio non nomina il nome di Dio] / perch'ì' fu' ribellante a la sua legge, / non vuol che 'n sua città per me si vegna»: «io» compare sotto forma di agente, non di soggetto, nel segno di questa passività. [...] I neofiti della cosiddetta linguistica generale [conoscono] il significato del tabù e [sapranno] che se in latino l'«orso» è *ursus*, e, con la stessa parola, in greco ὄρκτος, in paesi dove l'orso è più frequente ed è poco prudente nominarlo - perché nominarlo significa farlo trovare sulla propria strada -, l'orso sarà chiamato «il bruno», come nelle lingue germaniche *der Bär*, oppure «il mangiatore di miele», come nelle lingue slave, in russo, *miedvied*. (p. 68).

Dall'osservazione non d'un verbo e del suo significato, ma di una pura diatesi, Contini giunge dritto al cuore della questione:

È esattamente una forma di tabù che si fa luce attraverso la passività, ad esprimere uno stato di scollamento eudemonologico, di distruzione della salvezza. (*ibid.*).

Lo stadio è quello di una «perdita di conoscenza fondamentale», come prova la compresenza di due istituti diametralmente opposti quali l'ellissi e la ridondanza:

si prenda il v. 5, «esta selva selvaggia e aspra e forte»: certo «selva selvaggia» è una forma di paronomasia; ma che cosa aggiunge «selvaggia» a «selva» e, comunque, che cosa aggiunge «aspra» e che cosa aggiunge «forte» a «selva selvaggia»? Abbiamo una forma di iterazione, ma è chiaro che qui si macina a vuoto, perché la luce della ragione non consente di discernere nel mondo. E se scendiamo al v. 7, «tant'è amara che poco è più morte», detto della selva - s'intenda che 'poco più amara è morte' -, troviamo una ellissi. (p. 69).

Ma vi è un limite anche nella «pienezza del dettato», rivelato anzitutto dalle sconcordanze sintattiche:

Al v. 52 e seguenti («Ed una lupa, che di tutte brame / sembiava carca ne la sua magrezza, / e molte genti fé già viver grame, / questa mi porse tanto di gravezza») non si sa quale sia il soggetto della reggente: è «una lupa» o è «questa»? è «una lupa» prolettico ripreso da «questa» o addirittura si è smarrito il filo a proposito di «una lupa» e quindi si è dovuto reintrodurre un pronome? [...] a me sembra che si tratti di una vera e propria sconcordanza sintattica, estremamente significativa, perché abbonda nel senso, che vi dicevo, del disordine. Questo è un canto del disordine, su cui in modo improbabile si afferma l'ordine. (pp. 73-74).

Altro carattere capitale del canto, la cosiddetta «pregnanza», insieme sintattica e semantica:

quella che io chiamerei volentieri una «morfologia implicante» e che è attuabile in varî modi. Per esempio con modalità aspettive, come al v. 62, «dinanzi a li occhi mi si fu offerto / chi per lungo silenzio parea fioco»: «mi si fu offerto» significa [...] «è comparso e la sua comparsa è irrimediabile, perfetta e conclusa nel tempo e nella presentazione», cioè «mi si offrì improvvisamente». [...] Più sottilmente al v. 8, «per trattar del ben ch'ì' vi trovai / dirò dell'altre cose ch'ì' v'ho scorte»: «vi trovai» ha significato meramente aoristico, mentre «ch'ì' v'ho scorte» ha significato aspettivo, sì che viene ripercorso compiutamente l'intero processo. [...] Un fatto ancor più sottile si ha nell'opposizione tra «venire» e «andare», estranea all'italiano moderno, quale si ricava dal v. 126, «non vuol che 'n sua città per me si vegna» ('l'Imperatore, Dio, non vuole che si venga nella sua città da parte mia': la cosa non è vista dal punto di vista di Dio), e, con lo stesso sintagma, dai vv. 1-3 del canto terzo: «Per me si va ne la città dolente, / per me si va nell'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente». «Andare» indica un movimento dal di fuori, mentre «venire» un movimento dal di

dentro, come è perfettamente comprensibile in una lingua quale il tedesco, in cui si userebbero *gehen* e *kommen*. La diversa prospettiva è dunque vigente nella lingua di Dante. (75-76).

E ben altri stupri vengono perpetrati sulla lingua: ad esempio il massiccio, «impressionante» impiego di astratti per concreti e viceversa:

Al v. 54, «ch'io perdei la speranza de l'altezza», cioè 'la speranza di andare in alto' o 'la speranza di un luogo alto' potrebbe trattarsi di una sorta di latinismo sintattico; ma al v. 53, «con la paura ch'uscita di sua vista», si ha un uso assai violento dell'astratto («paura» significa 'paurosità' e «di sua vista» 'del suo essere veduto', 'della sua visibilità'). E così al v. 58, «tal mi fece la bestia senza pace»: è la bestia senza pacificità, che non dà pace agli altri. Le forme qui accolte non appartengono alle risorse della lingua quotidiana, ma all'intervento di un grande artiere. (p. 76),

e, per quanto concerne la formazione delle parole, il fenomeno particolarissimo definito dal Nostro «inversione compositiva»:

Ciò accade per un luogo famoso, «questi non ciberà terra né peltro»: un esempio di *cibare* transitivo si evince da Jacopone; ma fuori di questo, i vocabolari forniscono soltanto luoghi imitati da Dante, cioè dei dantismi. Così pure è un dantismo quello che interviene al v. 100, dove si parla della lupa: «Molti son gli animali a cui s'ammoglia», cioè 'a cui diventa moglie', 'si accoppia': si capirebbe meglio "gli animali a cui si marita". (*ibid.*).

Qui deve interrompersi il nostro troppo breve viaggio, ma il mio scopo potrà dirsi compiutamente conseguito se soltanto uno di voi raccoglierà l'invito a trasformare in fermento attivo, rivendicandolo alla più viva attualità, il prezioso lascito di questo primo tra i primi della cultura italiana, rispetto al quale non potremo mai sentirci posteri.

* * *

Opere di Contini citate per abbreviazione

- AMF *Sulla trasformazione dell'«Après-midi d'un faune»* (1948), in G. C., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 53-67.
- BT *Bacchelli traduttore* (1966), ivi, pp. 281-301.
- CF Gianfranco Contini-Antonio Pizzuto, *Coup de foudre. Lettere (1963-1976)*, a cura di Gualberto Alvino, Firenze, Polistampa, 2000.
- DV *Diligenza e voluttà. Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini*, Milano, Mondadori, 1989.
- EM *Introduzione a «Ossi di seppia»* (1933), in G. C., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 66-75.
- EPD *Un esempio di poesia dantesca (il canto XXVIII del «Paradiso»)* (1965), in *Varianti...*, cit., pp. 477-97.
- ET *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1997.

- FD *La forma di Dante: il primo canto della «Commedia»* (1976), in G. C., *Postremi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 63-82.
- FED *Filologia ed esegesi dantesca* (1965), in *Varianti...*, cit., pp. 407-32.
- FVN *Linguistica strutturale e critica letteraria. I ferri vecchi e quelli nuovi. Ventuno domande di Renzo Federici a Gianfranco Contini* (1968), in G. C., *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, con un ricordo di Aurelio Roncaglia, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992, pp. 43-66.
- GB *Alcuni fatti della lingua di Giovanni Boine* (1939), in *Varianti...*, cit., pp. 247-58.
- GBP *Guida breve a «Pagine»* (1964), ivi, pp. 621-25.
- GD *L'analisi linguistica di Giacomo Devoto* (1943), ivi, pp. 661-71.
- GF *Pretesto novecentesco sull'ottocentista Giovanni Faldella* (1947), ivi, pp. 567-86.
- IA *Introduzione all'«Adalgisa»* (1963), in G. C., *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 11-13.
- LIU G. C., *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*, Firenze, Sansoni, 1968.
- LM *Una lettura di Michelangelo* (1935), in *Esercizi...*, cit., pp. 242-58.
- NUP *Nota per l'ultimo Pizzuto* (1978), in G. C., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 161-69.
- PL *La prosa di Roberto Longhi* (1964), in *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 123-26.
- PLP *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (1951), ivi, pp. 169-92.
- PRA *Parere ritardato su «Artemisia»* (1949), ivi, pp. 173-78.
- PV *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* (1943), in *Varianti...*, cit., pp. 5-31.
- RL *Varianti del «Caravaggio». Contributo allo studio dell'ultimo Longhi* (1980), in *Ultimi esercizi...*, cit., pp. 299-315.