

EDUCARE ALLA LETTURA
DEI TESTI LETTERARI

di

Graziella Scuderi

Osservava Leo Spitzer che il «mezzo più sicuro per individuare i centri emotivi di uno scrittore o di un poeta [...] è quello di leggere i loro testi – leggere senza stancarsi, finché una qualche peculiarità linguistica non colpisca la nostra attenzione»¹. Individuate varie peculiarità – continuava lo Spitzer – «sarà facile trovarne il comune denominatore, appurare quale sentimento le ha dettate, metterle in relazione con l'elemento sintattico e compositivo e perfino col contenuto etico-filosofico dell'opera»². Come dire che una «particolare espressione linguistica è [...] il riflesso e lo specchio di una particolare condizione dello spirito. E, propriamente, il rapporto reciproco è così fatto, che il fattore psichico, nel formulare una particolare espressione, viene a consolidarsi, ad ancorarsi in una forma più duratura, l'obiettivo formulazione verbale – mentre, d'altra parte, la formulazione verbale si arricchisce di qualità psichiche, colorandosi di valori trascendenti»³.

Tali considerazioni Leo Spitzer esprimeva a proposito dell'interpretazione linguistica delle opere letterarie, interpretazione che richiede di «leggere e leggere», «attentamente e insistentemente»⁴ – la «lettura approfondita»⁵ era del resto il suo strumento di lavoro –, interpretazione che potrebbe essere sintetizzata nel motto *Wort und Werk*, «parola e opera»⁶, interpretazione come «diritto di affrontare l'elemento linguistico direttamente, con la nostra sensibilità personale»⁷, poiché è viva nello Spitzer l'esigenza che la stilistica, come scissione dell'elemento linguistico dall'opera d'arte, debba sparire, risolvendosi nell'analisi dell'opera stessa. Lo Spitzer concepiva infatti «la lingua come il frutto di una creazione, come l'espressione di un sentimento»⁸, perciò la «lingua di uno

¹ L. Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari 1954, p. 69.

² *Ibidem.*

³ Ivi, p. 68.

⁴ Ivi, p. 82.

⁵ Ivi, p. 48.

⁶ Ivi, p. 74.

⁷ Ivi, p. 98.

⁸ Ivi, p. 99.

scrittore appare ad ogni interlocutore o ascoltatore spontaneo come un organismo che agisce sul sentimento»⁹, e la scienza ha il compito di studiare questo organismo anche come una fonte di emozioni, e più precisamente con uno strumento adeguato, con ciò che in noi si presta allo studio delle emozioni: ossia con le nostre proprie emozioni¹⁰.

Come fa notare E.D. Hirsch, interpretata in base alle sole norme linguistiche, la sequenza di parole di un testo comporta tutta una gamma di possibilità di significato. È solo quando l'interprete postula un parlante che probabilmente ha voluto dire qualcosa che la congerie di possibilità si riduce ad «un più selettivo sistema di probabilità». In altri termini, il significato verbale di qualsiasi testo, anche del più ambiguo, del più complesso, è sempre determinato dagli atti soggettivi di un autore¹¹. Ma avverte Hirsch che nella interpretazione è il contesto che giuoca un ruolo fondamentale. Il contesto indica due funzioni necessarie ma distinte: un'idea costruita del significato complessivo, abbastanza circoscritta da determinare il significato di una parte; ma, allo stesso tempo, quei dati appartenenti all'ambiente che ci aiutano a concepire un'idea esatta del tutto. In certe situazioni è molto probabile che si manifestino certi tipi di significato. Oltre a peculiarità dell'uso linguistico, possiamo quindi avere peculiarità di situazione che ci aiutano a congetturare che tipo di significato abbiamo di fronte. Ma i dati di una situazione non determinano direttamente significati verbali. Aiutano a suggerire un probabile tipo di significato, ed è questa idea tipica che determina il significato parziale, che noi difendiamo quando ricorriamo al termine «contesto». In altre parole, chiarisce Hirsch, la componente essenziale di un contesto è il genere intrinseco dell'enunciato. Tutto il resto serve semplicemente come indizio per arrivare al genere intrinseco e non ha in sé alcuna forza cogente per codeterminare significati parziali¹².

Uno dei compiti principali dell'interpretazione è perciò per Hirsch il rifiuto critico di generi estrinseci – per esempio, qualsiasi idea-tipo di natura euristica che un interprete applicasse a un gran numero di enunciati differenti sarebbe estrinseca se non venisse resa meno estesa in modo diverso a seconda dei differenti enunciati – e la ricerca del genere intrinseco di un testo¹³, ovvero: «*quel senso del tutto in virtù del quale un interprete può comprendere correttamente ogni parte nella sua determinatezza*»¹⁴. Più precisamente, allora, l'inter-

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ G. Prampolini, *E. D. Hirsch e l'interpretazione valida*, in E.D. Hirsch jr., *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Bologna, 1973, p. XVI.

¹² E.D. Hirsch jr., *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, cit., p. 96.

¹³ *Ivi*, p. 97.

¹⁴ *Ivi*, p. 94.

prete ipotizza significati per le parole e le sequenze di parole che ha di fronte, e nello stesso tempo deve ipotizzare un significato totale o un contesto generale, in rapporto al quale i sub-significati sono coerenti fra loro. Il procedimento è completamente circolare: il contesto è derivato dai sub-significati, e questi sono specificati e resi coerenti in rapporto al contesto¹⁵.

Di qui le difficoltà a convincere un lettore a modificare le sue costruzioni: in virtù della circolarità una lettura può riuscire ad avere una certa coerenza, che tuttavia tradisce il senso più autentico del testo. Perciò la necessità di ipotizzare l'orizzonte più probabile per il testo, di ipotizzare «la visione tipica dell'autore, le associazioni e le aspettative tipiche che formano in parte il contesto del suo enunciato»¹⁶. Un'operazione essenziale per evitare la mera circolarità, un'operazione che richiede una ponderata ricostruzione della situazione soggettiva dell'autore nella misura in cui essa è rilevante al testo che consideriamo¹⁷. In questa prospettiva, il lettore potrà pervenire a quel primo grado di conoscenza dell'opera poetica che consiste appunto – come ha precisato Dámaso Alonso – in un'intuizione «totalizzante» che, illuminata dalla lettura, riproduce l'intuizione «totalizzante» dell'autore (quella stessa che ha dato origine all'opera); quasi che ai lati dell'opera letteraria, ha voluto significare l'Alonso, vi siano due intuizioni: quella dell'autore e quella del lettore. L'opera (che è registrazione, misterioso deposito della prima ed inconscio stimolo della seconda) presuppone queste due intuizioni senza le quali essa non è perfetta. Si potrebbe addirittura dire, con evidente esagerazione, che l'opera comincia solo nel momento in cui suscita l'intuizione del lettore, perché solo allora comincia ad essere operante¹⁸.

Si tratta dunque di ben guidare una tale intuizione, per chi ha il compito di avviare alla lettura delle opere letterarie, di favorire la comprensione del linguaggio poetico, linguaggio che è ricco di «una certa forza suggestiva che parla con immediatezza ai sensi o all'immaginazione o che collega arditamente fatti e idee apparentemente lontani fra loro»¹⁹, linguaggio che per essere compreso richiede una meditata auscultazione dei ritmi, della parola: «Dalle variabili minime e appena avvertibili di pronuncia e di accento fino all'invenzione di un nuovo vocabolo, al neologismo, abbiamo tutta una scala di trasformazioni linguistiche determinate da stati d'animo» – affermava lo Spitzer²⁰.

¹⁵ Ivi, p. 248.

¹⁶ Ivi, p. 249.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ D. Alonso, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Bologna 1965, pp. 14-15.

¹⁹ C. Longo, *Linguaggio poetico e linguaggio scientifico*, in «Scuola e Città», aprile 1995, p. 176.

²⁰ L. Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, cit., p. 68.

Su questi aspetti vogliamo fermare l'attenzione, per suggerire modi convenienti di lettura delle opere letterarie, di fruizione della parola nella sua qualità estetica, nella sua dimensione di poetico messaggio, in ogni sua sfumatura, in ciò che di più autentico e di più significativo un autore abbia inteso dire.

La premessa a tali obiettivi ci viene da Dámaso Alonso con la sua revisione delle nozioni saussuriane di «significato» e di «significante». Con il termine «segno» il de Saussure definisce l'unione di «concetto» e di «immagine acustica». Poiché, tuttavia, la parola «segno» serve spesso a designare la stessa immagine acustica, il de Saussure stabilisce di chiamare «significante» l'immagine acustica e «significato» il concetto. Il «significante» e il «significato» costituiscono il «segno». L'intera teoria saussuriana si fonda sull'affermazione che il segno linguistico è arbitrario. Ora, per l'Alonso, «significante» è tanto il suono (fisico), che la sua immagine acustica (psichica). Non solo, «significato», egli dice, equivaleva, per il maestro di Ginevra, a «concetto»; e, di conseguenza, ai «significanti» non era riconosciuta altra funzione che quella di trasportare, di trasmettere i «concetti».

Ma un «significante» non contiene sempre un «concetto»: è il caso delle interiezioni e, in certo senso, dei vocativi che sono dei semplici segnali ricchi di sfumature affettive; e, d'altro lato, esso può rappresentare due o tre concetti simultaneamente. Nel caso medio, normale, i «significanti» non trasmettono soltanto «concetti», ma delicati complessi funzionali. Un «significante» (un'immagine acustica) emana, nel parlante, da una carica psichica complessa, generalmente formata da un concetto, da improvvisi impulsi affettivi, da oscure e profonde sinestesie (visive, tattili, uditive, ecc.) e, corrispondentemente, stimola innumerevoli fibre del tessuto psichico di chi ascolta il quale, in tal modo, percepisce la carica contenuta nell'immagine acustica. Il «significato» è, appunto, questa carica complessa che non è possibile ridurre al suo solo aspetto concettuale e che è invece necessario considerare nella varietà delle sue componenti, di cui fanno parte l'immaginazione e la volontà. Diremo, dunque, che un significato è sempre complesso e che, nel suo interno, si possono distinguere numerosi «significati parziali»²¹.

Un'analoga analisi porta l'Alonso a considerare anche il «significante» come un complesso formato da una serie di «significanti parziali». Il tono fondamentale (grave o acuto), le sue variazioni nel corso della frase (intonazione), la velocità (rallentamenti, pause tra parole o tra sillabe, ecc.), l'allungamento di una o più sillabe, le alterazioni nella chiusura o apertura delle vocali, l'intensità media della frase, i mutamenti d'intensità (tensione articolatoria) di determinate parti: *tutti questi elementi*, combinati con mille diverse sfumature sono «si-

²¹ D. Alonso, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, cit., pp. 4-5.

gnificanti», modificano la rigida espressione concettuale, procedono da oscuri impulsi del parlante e, naturalmente, li esprimono, per la semplice ragione che quegli impulsi sono immediatamente captati, intuiti da chi ascolta. Tutti questi elementi sono, dunque, dei «significanti parziali» che modificano l'espressione del concetto (la successione di sillabe, dal de Saussure chiamata «significante»), la quale, in se stessa, non è se non un altro «significante parziale», sia pure il più caratteristico della comunicazione linguistica umana²². I «significanti parziali» possono, in occasione di intensa affettività, aggiunge l'Alonso, acquistare tale predominio da perturbare profondamente il valore concettuale di una parola. E nei significanti parziali il Nostro rileva non soltanto un valore affettivo ma anche descrittivo, pittorico: immediatamente, direttamente, essi suggeriscono, in chi ascolta, una immagine uditiva e quasi ottica.

Ora accade che la funzione immaginativa del linguaggio è frequentemente negata solo perché non la si considera continua e la si vede soprattutto rappresentata in interiezioni, parole «espressive», ecc. Naturalmente è un grave errore logico negare una funzione per il solo motivo che essa non è costante; ma, a parte questa considerazione, bisogna riconoscere che la funzione pittorica è a fondamento di tutto il linguaggio umano e che in nessun modo la si può ricercare nella successione sillabica: molti, infatti, dei significanti parziali sopramenzionati (intonazione, velocità, intensità, ecc.) sono fondamentalmente pittorici. La funzione pittorica del linguaggio è, insomma, continua quanto quella affettiva o quella concettuale. Così nella lingua parlata, nella lingua di tutti i giorni²³.

Ma è soprattutto nel linguaggio poetico-narrativo che gli elementi immaginativi acquistano un'importanza decisiva: il ritmo, la cadenza, le pause, il tono sono elementi i quali tendono a stabilire relazioni non convenzionali tra il significante e la cosa significata, elementi che si vanno relazionando attivamente, in una trama sottile e complicata²⁴, elementi non trascurati dall'analisi critica letteraria che si muove nell'ottica della attenta e meditata lettura del testo, che utilizza il testo come fine piuttosto che come mezzo, che è al contempo «interpretazione» e «metodologia di insegnamento»: metodologia che non dovrà sfuggire al docente interessato a promuovere la comprensione del testo e con essa il gusto alla lettura dei componimenti narrativi e poetici.

Di questa critica letteraria riportiamo alcune esemplificazioni, a rimarcare la significatività degli aspetti linguistico-espressivi posti in rilievo.

Ecco l'uso dell'esclamativo nel Verga, impiegato – è stato fatto notare – con intenti e modi diversi, secondo la situazione, e con esiti straordinariamen-

²² Ivi, pp. 6-7.

²³ Ivi, pp. 9-10.

²⁴ Ivi, pp. 21-22.

te efficaci, come, per esempio, nel finale di due novelle, quello di *Cavalleria rusticana* e quello della *Lupa*: «Turiddu annaspò di qua e di là tra i fichidindia e poi cadde come un masso. Il sangue gli gorgogliava spumeggiando nella gola e non poté profferire nemmeno: – Ah, mamma mia!». «Ei come la scorse di lontano in mezzo ai seminati verdi lasciò di zappare la vigna e andò a staccare la scure dall'olmo. La *Lupa* lo vide venire, pallido e stralunato, con la scure che luccicava al sole, e non si arretrò d'un sol passo; non chinò gli occhi, seguitò ad andargli incontro con le mani piene di manipoli di papaveri rossi, e mangiandoselo con gli occhi neri: – Ah! malanno all'anima vostra! – balbettò Nanni».

Nella frase finale di *Cavalleria* si ha una invocazione il cui fremito maggiore deve cadere sul sostantivo che richiama l'unica immagine necessaria («Ah, mamma mia!») e perciò la forza dell'esclamativo si riversa alla fine, invece di poggiare sull'interiezione; nella chiusa della *Lupa* invece la pausa dell'esclamativo («Ah! malanno all'anima vostra!») dà forza alla interiezione che è un gemito ed un riepilogo musicalmente fantastico dell'allucinata tensione del personaggio che vien tratto, quasi ipnoticamente, al delitto. Dopo questa pausa la voce esce rapidissima, balbettando una maledizione che suona come uno sfo-go ed una definitiva liberazione. La pausa, breve o lunga, segnata, grammaticalmente, da una virgola e da un esclamativo, esprime stati d'animo, situazioni spirituali diverse, da sottolineare per intendere e gustare il testo²⁵.

Nella *Commedia* dantesca, esclamazioni fortemente espressive sono quelle che hanno addentellamento intimo con la situazione narrativa. L'esclamazione dello sgomento transitorio di Virgilio, per esempio, attutita per riguardo al discepolo che, tuttavia, riesce a «sorprenderla» sulle labbra del maestro:

Chiuser le porte que' nostri avversari
 nel petto al mio signor, che fuor rimase
 e rivolsesi a me con passi rari.
 Li occhi a la terra e le ciglia avea rase
 d'ogne baldanza, e dicea ne' sospiri:
 «Chi m'ha negate le dolenti case!»²⁶.

Un'esclamazione che è un mormorio amaro e come stupito che ci fa balzare davanti agli occhi una figura psicologicamente compiuta. È la soluzione dantesca del «monologo» teatrale: un «a parte» che con una battuta sola adempie parecchie mansioni. Ci fa *intuire* (nel senso di *intueri*) nella «mente» del personaggio, rendendolo reale; dà l'interpretazione dell'accaduto, cioè della

²⁵ E. Scuderi, *Verga*, Catania 1966, pp. 15-16.

²⁶ *Inf.*, VIII, 115-120.

tracotanza demoniaca; promuove la trama agendo sull'ascoltatore, cioè sul discepolo²⁷.

E relativamente alla produzione poetica più recente, è stato notato che negli stacchi, nelle pause della narrazione, si afferma subito l'uso altamente suggestivo del vocativo ungarrettiano²⁸. *Apollo* è tutta una poesia di vocativi:

Inquieto Apollo, siamo desti!
 La fronte intrepida ergi, déstati!
 Spira il sanguigno balzo...
 L'azzurro inospite è alto!
 Spaziosa calma...

Il lettore di testi letterari, poetici o di pensiero, deve dunque essere educato a cogliere il nesso indissociabile di grammatica e semanticità, il valore dei segni stilistici, la lunghezza d'onda della frase, il *ritmo*, che è tono dell'anima, elemento essenziale della parola espressiva.

RIASSUNTO

La funzione immaginativa del linguaggio è frequentemente negata solo perché non la si considera continua e la si vede soprattutto rappresentata per interezioni, parole «espressive», ecc. Naturalmente è un grave errore logico negare una funzione per il solo motivo che essa non è costante; ma, a parte queste considerazioni, bisogna riconoscere che la funzione pittorica è a fondamento di tutto il linguaggio umano e che in nessun modo la si può ricercare nella successione sillabica: molti significanti parziali, come intonazione, velocità, intensità, ecc., sono infatti fundamentalmente pittorici. La funzione pittorica del linguaggio è, insomma, continua quanto quella affettiva o quella concettuale. Così nella lingua parlata, nella lingua di tutti i giorni.

Ma è soprattutto nel linguaggio poetico-narrativo che gli elementi immaginativi acquistano un'importanza decisiva: il ritmo, la cadenza, le pause, il tono sono elementi che tendono a stabilire relazioni non convenzionali tra il significante e la cosa significativa, elementi che si vanno relazionando attivamente in una trama sottile e complicata. Il lettore di testi letterari, poetici o di pensiero, deve essere educato a cogliere il nesso indissociabile di grammatica e semanticità, il valore dei segni stilistici, la lunghezza d'onda della frase, il ritmo, che è tono dell'anima, elemento essenziale della parola espressiva.

²⁷ T. Wlassics, *Dante narratore. Saggi sullo stile della Commedia*, Firenze 1974, pp. 192-193.

²⁸ G. Pozzi, *La poesia italiana del Novecento*, Torino 1970, pp. 149-150.