

LAURA LIBBI

PAROLA POETICA E APPRENDIMENTO LINGUISTICO. LE RAGIONI DI UNA PROSSIMITÀ

1. INTRODUZIONE

Il proposito di questo intervento è accostare la genesi della parola poetica e l'apprendimento linguistico, suggerendo che ogni operazione di natura retorico-linguistica può essere decodificata (e, significativamente, codificata) attraverso le strategie cognitive comunemente impiegate nell'apprendimento linguistico, nonché con l'esibizione del loro fallimento.

Alla luce delle considerazioni che seguono, il valore estetico del gioco letterario non è il risultato della perfetta padronanza del mezzo comunicativo, e anzi mette in atto una continua riappropriazione, assimilabile all'attitudine del discente che svolge un esercizio. Testi come quelli prodotti dal *nonsense* letterario inglese, invece, vanno a intaccare la macchina discorsiva della comunicazione nella coerenza delle sue gerarchie e nella capacità di una visione sequenziale delle unità del discorso: di fatto, esibiscono una difficoltà nel ricontestualizzare le informazioni che è stata assimilata, negli studi citati più avanti, a quella presentata da afasici e schizofrenici.

L'articolo si propone di seguire il percorso descritto da questa suggestione, affrontando nuclei tematici diversi: il primo è come si possa fare letteratura pur non dominando perfettamente il codice linguistico utilizzato (par. 2); in questo senso, anzi,

sembrerebbe proprio che il valore letterario sia in relazione con il continuo misurarsi con la propria lingua. In alcuni casi, infatti, il processo di apprendimento, pur con le sue difficoltà, rappresenta una risorsa letteraria: nel par. 3 si cita ad esempio Rodari e la didattica dell'errore e ci si collega al *nonsense*, le cui peculiarità (soprattutto lo stravolgimento del senso e dei significati) sono affrontate nel par. 4, nel quale sono descritte anche le difficoltà linguistiche di persone affette da afasia e schizofrenia soprattutto in riferimento a questa tipologia testuale.

2. IL POETARE COME RIAPPROPRIAZIONE

Innanzitutto, una precisazione: si parla di parola poetica. Dal momento che per letterarietà s'intende, in questa sede, non l'utilizzo di artifici letterari ma il potenziamento *lato sensu* delle possibilità della parola, la parola poetica si troverà anche nei testi in prosa con carattere poetico, che quindi, secondo l'interpretazione di Riolo (2010: 424) di una nota pagina di Jakobson (1971: 178), cercano una rivalutazione del discorso attraverso una maggiore potenza espressiva.¹ Il livello in cui si opera è quello metaforico-esperenziale, e il riferimento principale è alle competenze metalinguistiche di chi scrive.

A distinguere lo stile letterario dallo stile quotidiano della comunicazione non è un preciso trattamento linguistico-formale del testo orientato a fini, appunto, stilistici; gli elementi che ne determinano il valore, anzi, possono prescindere dalla competenza linguistica dell'autore. Si propone l'esempio, interessante in questo senso, di un famoso caso editoriale: il romanzo *Terramatta* di Vincenzo Rabito (2007), edito da Einaudi.

La storia di questo testo è complessa, stratificata sulle seguenti fasi:

- 1) dattiloscritto originale;
- 2) versione riveduta e ridotta del dattiloscritto originale di Giovanni Rabito (*Fontanazza*);
- 3) edizione conservativa con taglio linguistico-filologico di Luca Ricci (*Terra Matta di Sicilia*);
- 4) edizione per Einaudi di Evelina Santangelo (con la collaborazione di Paola Gallo e Luca Ricci).

L'autore del testo è un anziano scarsamente alfabetizzato che scrive in dialetto siciliano senza conoscere alcuna norma ortografica o morfologica, e che però attribuisce alla sua opera un valore estetico e letterario: lo ricerca con un linguaggio che va oltre i limiti delle sue risorse. L'intento dichiarato di Einaudi è stato, in questo senso, da un lato quello di riconoscere questo valore, dall'altro quello di conservarlo, intervenen-

¹ È meritevole di menzione *Poesia nella prosa, prosa nella poesia. Rilievi metrici, ritmici e linguistici su alcuni romanzi e racconti in versi del secondo Novecento*, 29 aprile 2005, tesi di Laurea di Giordano Meacci ancora inedita.

do invece sulla leggibilità del dettato e della struttura della storia.

Evelina Santangelo, la curatrice, distingue le modifiche fonco-ortografiche delle quali l'autore non ha consapevolezza – e che quindi non considera mirate ad alcun fine estetico-stilistico ma, piuttosto, l'involontario tentativo di seguire una regola – da quelle che invece rappresentano il tentativo di raggiungere un effetto espressivo e di fornire il suo testo di dignità linguistica e letteraria. Vengono introdotti altri registri, come quello del gergo burocratico o del linguaggio militare: le espressioni che l'autore inserisce, che gli sono spesso poco note, vengono rovesciate, ricostruite, italianizzate nello sforzo di superare il dialetto. Il suo è l'utilizzo intuitivo di una morfologia e una sintassi complesse, con periodi lunghi e irregolari, ed è chiara la ricerca, di volta in volta, del tono più adatto alla materia della narrazione. Durante questa operazione, l'autore esibisce le sue limitazioni linguistiche; secondo la curatrice, però, quelle stesse limitazioni sono portatrici di valore anche letterario: «he is not only twisting language in a way familiar among semi-literate writers but also using his distinctive method of condensing meaning to construct nets designed to capture reality and to restore his own knowledge and experience of his times, a radical way of seeing and understanding» (Ricci - Santangelo 2014: 261). Pertanto, quando Rabito scrive *tintura di odio* in luogo di 'tintura di iodio' o *fuochi artificiali* anziché 'fuochi alti ufficiali' non sta solo sbagliando, ma esprime l'operazione di avvicinamento delle parole alla sua esperienza in una costrizione che è portatrice di significato, e non solo linguistico. Gli stessi malapropismi, non è un caso, avevano attirato l'interesse di Primo Levi, che aveva raccolto e spiegato espressioni (oltre alla già citata *tintura di odio*) quali: *cloruro demonio*, *intercolite* (in luogo di 'entercolite'), *acqua portabile*, *raggi ultravioletti*, *puz*, o *iniezioni indovinose*. Insomma, il limite tra malapropismo come errore involontario e invenzione creativa è labile proprio nella misura in cui la torsione è la traccia di un percorso logico che allarga l'area delle suggestioni innescate dalla parola.

In quest'ottica, per qualunque autore «lessico e sintassi sono sempre strumenti in lotta con il linguaggio» (Del Giudice 2013: 23), e lo scrivere letterario è la messa in atto di uno sforzo, che è uno sforzo di apprendimento e prescinde dalle competenze linguistiche di partenza. Santangelo continua infatti, in riferimento a quanto fa ogni scrittore: «struggling with [what] he knows, or has learned to know [...], in order to evoke with perceptual and emotional accuracy a world and a way of both seeing and experiencing it which are anything but obvious» (Ricci - Santangelo 2014: 262).

Per costruire la parola poetica, quindi, è necessario qualcosa di diverso dalla piena padronanza del mezzo linguistico. Un altro esempio di un poetare che ne fa a meno è quello di Agota Kristof. Nel novembre del 1956 Kristof lascia l'Ungheria mentre l'Armata Rossa cerca di fermare la rivolta popolare. Arriva in Austria e raggiunge da lì la Svizzera, dove vivrà fino alla morte. I primi anni aveva continuato a usare la sua lingua per scrivere, in grande solitudine; poi passa al francese, imparato da zero in quanto profuga politica.

Il passaggio alla nuova lingua comporta l'abbandono dell'ungherese come lingua della scrittura; è sofferto, ma è visto come la necessaria aderenza a un presente che non lascia spazio alla nostalgia: «Parlo il francese da trent'anni, lo scrivo da vent'anni, ma ancora non lo conosco [...]. È per questa ragione che definisco anche la lingua francese una lingua nemica» (Kristof 2005: 28). Eppure, con il francese riesce a lasciare l'artificiosità retorica che la infastidiva dello scrivere nella sua lingua quelle poesie che definiva ormai false. *Chiodi* raccoglie poesie scritte appena dopo il trasferimento. La gran parte è in ungherese, quelle dell'ultima sezione sono in francese. La prima poesia della sezione, *Vivere*, è un dispiegarsi di verbi all'infinito: sembra quasi un esercizio scolastico, o un gioco da bambini.

La cifra poetica caratteristica di Kristof, quindi, va indubbiamente ricondotta all'espressione dello sforzo continuo, progressivo e mai esausto di affermare le proprie competenze; il tentativo di dire quello che si vuole dire anche se ciò che si sa dire non basta: è questo il cuore della lotta che, per ogni autore, è contro il linguaggio che lui stesso sta usando.

Identico è il proposito di chi impara una lingua: la prima esigenza è senz'altro quella comunicativa, dove le parole vengono in soccorso alla necessità di dire al meglio qualcosa che già si ha.

3. GLI AUTOMATISMI NELLA POESIA PER L'INFANZIA E NEL NON-SENSE

Il campo delle interferenze tra gli intenti didattici e quelli letterari è raramente così ben esplicitato come nel caso della poesia e della letteratura per l'infanzia. Il genere è, anzi, criticamente controverso proprio in ragione di questa interferenza, poiché secondo molti la somministrazione linguistica – e cioè la trasmissione di dati necessaria ad attivare la facoltà di apprendere – negherebbe la possibilità di un valore letterario. In realtà, questa letteratura risponde a un utilizzo inedito e creativo degli automatismi linguistici che mette in luce particolarmente bene la comunanza di strategie.

Nell'atto comunicativo mettiamo continuamente in pratica i dispositivi di riconoscimento, di compensazione, di rielaborazione (cfr. Ehrman - Oxford 1990); nel momento in cui viene chiesto al discente di compiere uno sforzo creativo (come la composizione di un testo), la natura dell'esercizio è prevalentemente riappropriativa, con l'identificazione e una reinvenzione della struttura che sia in grado di testarne i contesti di applicazione e le possibilità. Secondo la stessa logica, nei testi per l'infanzia si reiterano i meccanismi che stimolano l'acquisizione di competenze sempre nuove, a sollecitare il coinvolgimento anche emotivo del lettore, esattamente come nell'apprendimento: «activation of lexical representation is a continuous process, based on whatever information is available. Even partial information (in partial words, for instance, or in non-words which in part overlap with real words) suffices to produce partial activation» (Culter - Clifton 1999: 136). In particolare, l'effetto ricercato è quello dello straniamento per la tenuta della regola, che viene di continuo messa in

discussione.

La letteratura per l'infanzia, come ha spiegato Gianni Rodari (1973) in veste di teorico, fa largo uso della didattica dell'errore: l'anomalia viene presentata perché venga riconosciuta in quanto possibilità alternativa; in questo modo, il *focus* non è più solo sull'errore, ma sul meccanismo creativo che questo sottintende. Uno degli esempi più chiari e famosi è quello dell'errata discrezione dell'articolo nell'espressione *l'ago di garda*, che rappresenta, nell'omonima filastrocca di Rodari (1964: 103), lo spunto narrativo che viene accolto e sviluppato.

Uno dei procedimenti più fecondi in questo senso è la materializzazione delle metafore, che fornisce la possibilità di porre in evidenza lo scarto tra la realtà e il piano parallelo costituito dal linguaggio. È bene infatti osservare che i fattori formali e concettuali della significanza possono essere studiati separatamente: ogni volta che un'interazione ha un esito conflittuale, questi ultimi si dissociano; il significato non ha riscontro in alcun repertorio condiviso di concetti coerenti, come nell'esortazione di Marinetti «Uccidiamo il chiaro di luna!». Michele Prandi (2017: 148-194), ad esempio, considera i tropi, e in particolare la metafora, una valorizzazione testuale del conflitto concettuale. La metafora, infatti, assume il conflitto e, grazie alla sua capacità di proiettare concetti in ambiti estranei, lo trasforma in uno strumento attivo di creazione concettuale che può essere modificato o riprodotto.

Ancora, proliferano le situazioni narrative paradossali, generate dallo scarto tra l'interpretazione letterale di alcune espressioni idiomatiche e il contesto della loro giusta decodifica. I paradossi stessi sono critiche oblique di convenzioni assodate, o di giudizi assoluti: secondo Stewart (1978: 50), possono essere mezzi per valutare e posizionare gerarchicamente i messaggi, stabilendo i limiti del dominio che hanno in oggetto, con implicazioni che vanno oltre le loro limitazioni e che definiscono le loro categorie.

La concezione di linguaggio come gioco da forzare è vicina anche al *nonsense* inglese, di cui si trovano difficilmente corrispettivi italiani.² Qui è più largamente diffusa una generica frattura della coerenza testuale, che pure è uno dei concetti chiave del *nonsense*. Il gioco, anche solo di associazioni foniche o sillabiche, rappresenta una sfida logica alla sua convenzionalità: seguendo il significante, si può forzare il significato a convergere in modi imprevisi ma ancora dotati di senso, con effetti di scarto che, quando non approdano al *nonsense*, costituiscono piuttosto logiche altre. Il senso affiora per i significati remoti a cui i significanti proposti rimandano e soprattutto, in questo caso, per la loro collocazione in una salda struttura sintattica. Il linguaggio d'invenzione produce un'assonanza, seppur lontana, con un senso conosciuto.

Stando allo schema di Deleuze (1984: 87), nei *nonsense* invece la componente del

2 Si citano, tuttavia, almeno i casi significativi rappresentati da Toti Scialoja e Giulia Nicolai, due autori dalla forte vena sperimentale, che alla tradizione del *nonsense* fanno esplicito riferimento.

sens prevale di gran lunga su quella del *bon sens* o *sens commun* (il significato attribuito a un'espressione secondo un codice comunemente accettato); in questo modo, nel *nonsense* il senso impedisce il significato, lasciando un elemento vuoto (*case vide*) al quale possiamo attribuire una vasta gamma di interpretazioni: caratteristica del *nonsense* è, infatti, la pluralità dei sensi. Conseguentemente, una buona traduzione del *nonsense* non cercherà di rendere il messaggio, quanto piuttosto di riprodurre il processo che ha generato il componimento.

4. NON-SENSE E REFRAMING

Il *nonsense*, pertanto, individua le fragilità del parlante e le esplora, proponendole al lettore in forma di difficoltà logiche.

Nel 1978, Stewart citava Bateson e Jakobson per stabilire un parallelo suggestivo, ma ancora più chiaramente per porre l'accento sull'importanza dell'operazione del *reframing* nella fruizione sia del *nonsense* sia, secondo chi scrive, di qualunque testo poetico.³

Stewart (1978: 3) discute il *nonsense* in quanto fenomeno sociale più generale tra le attività umane finalizzate alla produzione di senso. Il punto di partenza sarebbe «language lifted out of context», e cioè linguaggio sganciato dal contesto, o addirittura liberato. Libero da riferimenti nel mondo reale, le sfumature possibili di *nonsense* sono tante quante le interpretazioni varie di senso comune. Sono anzi tracciati quattro livelli progressivi di testualità, che instaurano una distanza sempre maggiore dalle procedure del senso comune: il dominio estetico del realismo e quello del mito, di natura simbolica e con riferimenti reali o possibili; quello dell'ironia, che presenta il conflitto tra due domini del reale, e quello della *metafiction*, connesso con il *nonsense*: se l'ironia presenta un contrasto tra domini, nel *nonsense* si opera una sovrapposizione.

Perché il gioco funzioni, diventa necessario sapersi muovere tra schemi interpretativi diversi e scoprendo nuove possibilità di pensiero, esattamente come accade per la codifica dei messaggi; questa fluidità viene chiamata *reframing*. In questo modo, non si impara tanto il contenuto delle categorie quanto che esistono, che possono essere manipolate, trasformarsi o cancellarsi a vicenda.

Le metafore, esattamente come tutti i procedimenti del *nonsense*, rappresentano una violazione della semantica. Secondo Stewart (1978: 34), è solo grazie a una ri-contestualizzazione che la metafora non diventa nonsensica; nel momento in cui non viene più trovato alcun contesto possibile, il *nonsense* si apre ad una pluralità di significati.

Il *reframing* e la capacità di seguire regole fluide sarebbero invece negati a molti dei malati di schizofrenia, incapaci di risolvere le contraddizioni e i paradossi che

3 L'affermazione troverà sostegno nelle argomentazioni che seguono.

occorrono nella comunicazione quotidiana muovendosi tra differenti livelli di astrazione: molte relazioni di negazione diventano relazioni di negazione assoluta per le quali, per esempio, se non sei un pavimento, allora devi necessariamente essere un soffitto (il paradosso, nell'originale in inglese, è tratto da Arieti 1955: 190). Arieti (1955: 189-273) aveva notato che gli schizofrenici fanno spesso identificazioni secondo il principio di Von Domarus, e quindi sulla base dei predicati e non dei soggetti: una mela e un camion dei pompieri sono entrambi rossi, quindi devono essere la stessa cosa. Una somiglianza diventa indice di identità e il mondo, sostiene Stewart (1978: 57), è inconsapevolmente trasformato in una metafora. Allo stesso modo, in molte afasie i pazienti non riescono a interpretare correttamente metafore o metonimie, o a utilizzare le parole fuori dal contesto più immediato di origine, limitandosi a creare solo gruppi semantici basati sulla contiguità. Se il primo disordine coinvolge l'incapacità di performare operazioni metalinguistiche, il secondo riguarda quella di mantenere l'aspetto sequenziale delle unità linguistiche. Ancora Stewart (1978: 32):

The procedures by which the schizophrenic or aphasiac "fails" to make sense are often the same procedures by which others succeed in making *nonsense*. In both schizophrenia and aphasia, disorder consists of an inability to distinguish between a hierarchy of messages and contexts that make up the various levels of abstraction featured in any interaction. Linguistic order depends upon a balance of metalinguistic and contextually rooted interpretive procedures.

I testi *nonsense* operano spesso sostituzioni di una parola con un'altra ad essa semanticamente vicina, oppure si esprimono nella pronuncia di un'assonanza. La maggioranza dei neologismi inseriti coinvolge i nomi propri e i nomi comuni, più raramente i verbi. Gli afasici confondono o dimenticano prima i nomi propri, poi i nomi comuni, in seguito gli aggettivi e solo alla fine i verbi.

La prossimità sembra confermata da due studi più recenti che registrano, in alcuni pazienti afasici con problemi di recupero del materiale mnemonico: tangenzialità, cambiamenti di argomento inaspettati, discorso socialmente inappropriato, contenuto chiaramente confabulatorio, deficit nella capacità di rievocazione (diversificata in forma immediata e differita), e mancato utilizzo di strategie di organizzazione semantica durante la fase di *encoding* (cfr. Quattropani - Cova 2011); in pazienti con schizofrenia, durante un laboratorio di scritture autobiografiche, si registrano: elevata viscosità verbale, bassa integrazione morfosintattica e isole narrative solo in parte coerenti (cfr. Musetti - Cattivelli 2012).

Ancora una volta, quindi, la ricerca di valore letterario passa per l'esplorazione delle capacità linguistiche, anche quando, come in questo caso, si mette a testo il loro depotenziamento.

5. CONCLUSIONI

Alla base del linguaggio letterario c'è sempre una riappropriazione. Il gioco linguisti-

co come strumento didattico può quindi essere portato avanti fino al raggiungimento del guizzo letterario: lo scarto non è determinato affatto dal livello di padronanza del mezzo linguistico (Rabito, Kristof) ma dall'accuratezza emozionale evocata, e dall'originalità dello svolgimento del tema. In quest'ottica, la parola rappresenta sia il nucleo comunicativo e semantico che quello espressivo-esperenziale, e in entrambi i casi viene interpretata secondo le strategie di riconoscimento, combinazione e compensazione nella ricerca di uno schema di senso.

Il poetare ha quindi a che fare con il riconoscimento, ma anche con la didattica dell'errore. Se l'apprendimento è scandito dall'appropriazione di automatismi, la composizione di un testo è caratterizzata dalla loro messa in scena, spinta al massimo delle sue possibilità. La necessità di interpretare tautologie, contraddizioni e idee non pertinenti in uno schema fluido apre ad un ventaglio di sensi. Si pensi all'importanza, all'interno delle prove linguistiche certificate, della capacità di riconoscere, analizzare e comprendere i cosiddetti giochi di parole, propria in ogni lingua dei livelli più alti. Mentre il parlante può decodificare il gioco di parole, il proverbio o la battuta, una volta trovata la giusta chiave interpretativa, nel caso del *nonsense* o della suggestione poetica questo non è possibile, e per questo non è necessario.

La parola poetica, infatti, si riferisce a competenze metalinguistiche attraverso le quali veicolare senso attraverso la forma, evocare possibilità per mezzo della struttura e offrire un'esperienza attraverso l'esperienza della lingua.

BIBLIOGRAFIA

- Arieti 1955 = Silvano Arieti, *Interpretation of Schizophrenia*, New York, Brunner.
 Deleuze 1969 = Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, Paris, Les Editions de Minuit.
 Del Giudice 2013 = Daniele Del Giudice, *In questa luce*, Torino, Einaudi.
 Ehrman - Oxford 1990 = Madeline Ehrman - Rebecca Oxford, *Adult Language Learning Styles and Strategies in an Intensive Training Setting*, in «The Modern Language Journal», 74/3, pp. 311-327.
 Kristof 2005 = Agota Kristof, *L'Analfabeta. Racconto autobiografico*, Bellinzona, Casagrande.
 Jakobson 1971 = Roman Jakobson, *Linguistik und Poetik*, in Jens Ihwe (a cura di), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Vol. II/1, Frankfurt a. M., Fischer Athenäum, pp. 142-178.
 Musetti - Cattivelli 2012 = Roberto Cattivelli - Alessandro Musetti, *Stili di elaborazione testuale in pazienti con schizofrenia*. In AIP, Congresso Nazionale delle Sezioni Chieti, 20-23 Settembre 2012.
 Prandi 2017 = Michele Prandi, *Conceptual Conflicts in Metaphors and Figurative Language*, New York / Londra, Routledge.
 Quattropiani - Cova 2011 = Maria Catena Quattropiani - Santina Cova, *Memoria di prosa e schizofrenia. Un deficit di codifica o di recupero strategico?*, in «Giornale Italiano di Psicopatologia», 17, pp. 103-109.
 Rabito 2007 = Vincenzo Rabito, *Terra matta*, a cura di Evelina Santangelo - Luca Ricci, Torino, Einaudi.

- Ricci - Santangelo 2014 = Luca Ricci - Evelina Santangelo, *From Fontanazza to Terra matta*, in «Journal of Modern Italian Studies», 19/3, pp. 252-267.
- Riolo 2010 = Salvatore Riolo, *Terra Matta e l'onomastica nei testi dei semicolti*, in «Il Nome del testo», XII (Atti del XIV Convegno internazionale di O&L, Università degli Studi di Pisa, 15-17 ottobre 2009), pp. 417-426.
- Rodari 1964 = Gianni Rodari, *Il libro degli errori*, Torino, Einaudi.
- Rodari 1973 = Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Torino, Einaudi.
- Stewart 1978 = Susan Stewart, *Nonsense. Aspects of intertextuality in folklore and literature*, Baltimore and London, Hopkins University Press.