UN NUOVO LINGUAGGIO

di Salvatore Butera

Parole pesanti. Come macigni. E dense. Ogni singola parola trascina con sé testi musica immagini: come Internet. Ma vent'anni prima che il web nascesse.

Leggere Antonio Pizzuto è come arrampicarsi sull'albero di Cosimo di Rondò. All'inizio stare sull'albero è difficile, ci si sente a disagio, si pensa che non si potrà stare lassù per molto tempo. Poi, una volta abituati, vediamo cose che gli altri non vedranno mai, insieme a lui partecipiamo anche a una rivoluzione. Ecco, leggere Pizzuto, inerpicarsi tra le sue pagine, è come partecipare (anzi, per usare verbi cari all'autore palermitano: «compartecipare», «contuire») alla rivoluzione letteraria e comunicativa che lo scrittore ha concepito. Ne esce un linguaggio nuovo per vedere il mondo come se fosse la prima volta.

Lessico e sintassi sono state le due fondamenta riedificate da Pizzuto: ne ha cambiato le regole mescolandole anche con quelle di altre lingue moderne e antiche. Un lavoro da saltimbanco per creare un al di là linguistico (o un al di qua come sostiene Gabriele Frasca).

La rivoluzione lessicale

«La volta delle lavandaie, vitrei ditoni, monodonte chi a capo, un'altra mioftalmidia, garrule, indi crocesegnanti sul foglio» (*Ultime e Penultime* 70). Ciò che salta subito agli occhi del lettore che si accinge a sfogliare qualche pagina pizzutiana è il modo in cui la *parola* sia stata investita da una rivoluzione.

Questo brano, tratto da una delle opere più impervie dell'estremo Pizzuto (è la XXV pagella di *Ultime*, *Ozio*), è esemplare per capire il suo sistema lessicale: in poche righe sono condensate alcune (non tutte, poiché innumerevoli) delle caratteristiche della prosa pizzutiana.

Innanzitutto si nota un lessico che attinge «in pari misura e con totale elasticità a disparati settori, quotidiano e anzi caricatamente familiare, prezioso, tecnico (la loro convivenza da luogo a un radicale umorismo)», come diceva il grande critico e filologo Gianfranco Contini².

«Lavandaie»: è un termine piuttosto comune, appartenente ad un'epoca ormai scomparsa, ovvero quando le nostre nonne (o forse bisnonne) andavano a "sciacquare i panni" al fiume. Eppure è un termine che ha una sua valenza poetica (si pensi allo «sciabordare delle lavandaie» di Pascoli) e quindi con una buona dose di ambiguità.

«Vitrei ditoni»: per assecondare il tono umoristico della composizione si associa un aggettivo prezioso come «vitrei» a una parola sicuramente meno aulica (e ancor meno lo è l'immagine richiamata delle unghia, in particolare dei piedi, smaltate) come «ditoni». Al posto di quest'ultimo lo scrittore poteva utilizzare il termine "alluci", ma con effetti sicuramente meno esilaranti.

«Monodonte», invece, come spiega lo stesso autore in una nota, significa «con un dente solo»³.

«Mioftalmidia»: che in nota Pizzuto definisce «Mio neol.[ogismo]: con occhietti da topo»⁴. Completamente derivata dal greco.

«Garrule» è un altro termine prezioso e letterario, che indica la petulanza delle lavandaie.

¹ Così si definiscono le prose in cui si suddividono le opere di Pizzuto a partire dalle ultime due di *Testamento*. Per Signorina Rosina. Si riparano bambole e Ravenna si parla ancora di "capitoli", per Paginette, Sinfonia e Testamento di "lasse". Sono "pagelle", appunto, le ultime prose. Questa evoluzione nella denominazione non è sterile, ma manifesta dei cambiamenti ben definiti nelle scelte linguistiche, soprattutto grammaticali (eliminazione dei modi finiti dei verbi, sintassi nominale, ecc.).

Gianfranco Contini, Antonio Pizzuto, in Letteratura dell'Italia Unita 1861-1968, Firenze, Sansoni, 1968, p. 1.092.

³ Ultime e Penultime, 135. Si tratta in pratica di una parola derivata sulla falsariga di ortodonzia, con il prefisso "mono-", "uno", e il suffisso "-donte" dal greco "odóntes", "dente".

4 Ibidem.

«Indi»: ancora un termine letterario.

«Crocesegnanti»: derivato da croce e segno, ovvero, come spiega la relativa nota d'autore, «fanno una croce sul foglio perché non sanno scrivere»⁵. Termine umoristico usato in luogo di "analfabeta", ma con il vantaggio di una maggiore precisione nella descrizione dell'azione. Facendo una rapida sintesi abbiamo due vocaboli comuni («lavandaie» e «ditoni»), tre termini preziosi e letterari («vitrei», «garrule», «indi»), due vocaboli derivati dall'unione di altri due («monodonte», «crocesegnanti»)⁶, falsamente scientifico il primo, più popolare il secondo, e infine un vero e proprio neologismo («mioftalmidia»). Ecco uno degli aspetti più stupefacenti di Pizzuto: riuscire a condensare in poche righe un coacervo di invenzioni, allusioni, accostamenti umoristici, con una scelta accuratissima di ogni parola che, sia da sola che in relazione ad altre, ha una densità semantica, ritmica e poetica enorme. Ogni frase di Pizzuto è costruita in questo modo e nulla (è il caso di dirlo) è lasciato all'improvvisazione.

altro grande studioso che si è occupato di Pizzuto, Cesare Segre:

Un lessico tra i più saporosamente eterogenei: in cui si alternano gruppi risalenti alla mimesi del parlato, con sporadici dialettalismi, esotismi mal italianizzati, italiano deformato in bocca straniera, o frasi straniere storpiate, linguaggio infantile, onomatopee, e gruppi riferibili alla cultura d'autore, latinismi, grecismi, forme letterarie desuete, neoformazioni.⁷

Mimesi del parlato. Il linguaggio del parlato in Pizzuto riaffiora costantemente soprattutto nel suo primo periodo, cioè quello dove le forme letterarie non si erano

C. Segre, I segni e la critica, Torino, Einaudi, 1969,p. 216.

⁵ Ibidem.

⁶ «Taglia e cuce. Di due parole ne fa una che non s'era mai vista o sentita prima» (Walter Pedullà, intr. a Gualberto Alvino, *Chi ha paura di Antonio Pizzuto? Saggi, note e riflessioni*, Firenze, Polistampa, 2000, pp. X-XI).

ancora arrampicate nell'«alpinismo da sesto grado e oltre»⁸. Nel primo Pizzuto (per intenderci fino a *Paginette* del 1964) sono riscontrabili numerose frasi riconducibili al parlato e più propriamente ai dialoghi, anche se il dialogo in Pizzuto si mescola nel flusso della narrazione e non sempre è ben identificabile. Ecco alcuni stralci:

Be', non si piglia in giro la gente, dando così un nome a casaccio senza quardare dove uno indica (*Signorina Rosina* 44).

Andare a trovarlo, non ci voleva che questo (Signorina Rosina 114).

Dunque Camilla, ma che c'entra, sì intanto, sì purtuttavia, sì purtroppo [...] (*Si riparano bambole* 66)

Pronto. Pronto, gridava sempre più forte. È uscita. Dove si trova? In via Ingham. Che fa? Entra nel magazzino di carboni. Di chi? di Carboni? (*Si riparano bambole* 176)

Suvvia signor Foco [...] per me è tardi (Ravenna 13)

o tu, guarda un po', parlo con te, che fai tu lì sotto, esci, ti pare giusto no, esci dico, fammi vedere qua [...] (*Ravenna* 53)

Mi ha parlato della sinfonia eroica, tre marce funebri (tocca ferro) tutte e tre col maggiore (*Ravenna* 112)

Cucina mèrrican (Sinfonia 43)

Particolarmente esilarante il seguente "dialogo" tra colonnello e soldato, durante gli esami per il caporalato:

Poi giunta la sua volta, dirgli il colonnello dunque sentiamo un po', Rombo, in analisi logica, io amo Maria, perché arrossisci, stai per essere caporale no? Io,

⁸ G. Contini, in «Leggere», II, 9, 1989, poi in Id. *Postremi esercizî ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1998 e come intr. a *Si riparano Bambole*, dalla quale cito a p. 11.

soggetto. Benissimo. Amo amo. riflettici, pr, pr. Prefetto. Indovina da capo: pred pred pred. Ti ci avvicini: predicat. Predicato. Bravo. Adesso che predicato? verbale? nominale? Nerbale. Beh. Fammene un'altra: Maria è buona. Maria soggetto, è è. [...]. Via animo sei tra i migliori tu. Rombo ricapitolava. Maria soggetto siamo intesi. È? È cupola. Ancora un piccolo sforzo e arriva. Costola. Scapola. Fistola. Mo ti allontani. e perché non cavolo. È co pu la. (*Paginette* 77)

Dalla breve rassegna si può evidenziare un poco ortodosso «non ci voleva che questo», vocaboli tipici della lingua parlata («suvvia», «tocca ferro» e «cavolo»), altri troncate a metà («pr» e «pred», per «predicato») e gli spassosi giochi di parole che portano alla esilarante coniazione "salomonica" di «nerbale» e alla "declinazione" di «copula» in «cupola», «costola», «scapola», «fistola». Infine, la scansione in sillabe della stessa «copula» ottenuta tipograficamente con degli spazi che richiamano le pause tra una sillaba e l'altra. Tutto ciò per riprodurre il parlato in maniera fedele. Ma non si tratta di mera registrazione, perché la riproduzione è mescolata ad un contesto dove coesistono registri diversi, linguaggi comuni e ricercati, scientifici, ecc. Inoltre, il dialogo non è evidenziato in nessun modo: né trattini, né virgolette. L'effetto è quello di un flusso continuo di narrazione e parlato, tanto da mettere in dubbio che si trattino di veri e propri dialoghi nel senso tradizionale. Alcuni studiosi parlano di discorso indiretto libero continuo.

Dialettalismi. In molti hanno accostato la prosa di Pizzuto a quella di Carlo Emilio Gadda. Tra i due ci sono delle convergenze, ma alcune scelte linguistiche li portano su fronti non conciliabili.

Una prima differenza viene rilevata da Contini, amico e studioso di entrambi gli autori, che afferma che se per Gadda si può parlare di espressionismo, «si esita ad annettere, pur estensivamente, all'espressionismo [...] Antonio Pizzuto, nonostante le

metodicamente crescenti innovazioni espressive», affermando più avanti che «Pizzuto risulta più facilmente l'inverso dell'espressionismo»⁹.

In comune con Gadda, afferma invece Jacobbi, è «l'utilizzazione dei gerghi, delle lingue straniere, delle abbreviazioni industriali (ma non del dialetto, o quasi mai: regionalizzare sarebbe storicizzare, e persino quando evoca la Sicilia il siciliano Pizzuto ignora la parlata)»¹⁰. Quindi una delle differenze tra Gadda e Pizzuto sta nel diverso uso del dialetto. Mentre in Gadda i vari dialetti (brianzolo, fiorentino, romanesco) mescolati con il linguaggio aulico-letterario, sono una componente fondamentale della prosa, in Pizzuto le voci dialettali sono davvero rare e spesso dettate più da condizioni di ritmo che da altre necessità. Abbiamo visto il «mo» presente in Paginette che si ripete varie volte in questa e in altre opere. Altri esempi sono: «sor» (Ravenna 92), «prescia» (Ravenna 30, Paginette 117) sicilianismo che sta per «fretta», più quelli già evidenziati da Segre («Andamo... Ndamo... Alora», «nu caciocavallo», «faccia il piasèr», «mo ti allontani», «sior presidente», «onge lunghe»¹¹). Ma, come ho detto, si tratta di episodi piuttosto sporadici che a volte tendono a imitare la lingua parlata, mentre in altre occasioni l'autore cerca di garantire ritmo e musicalità alla frase. Un esempio della ricerca di ritmo è il vocabolo «prescia» in Paginette, p. 117: «Che visita senza prescia, fra sottovoci impecilli, [...]». L'utilizzo di «fretta» avrebbe creato un'eccessiva concentrazione di labiodentali fricative (cioè "f" e "v"): «visita», «fretta», «fra». L'utilizzo di un sinonimo come «premura» oltre a creare un'ambiguità non voluta avrebbe rotto il ritmo essendo costituito da una sillaba in più.

Esotismi e lingue classiche. Il poliglottismo, cioè l'utilizzo di termini e costruzioni grammaticali provenienti da lingue straniere, è una caratteristica frequente del testo pizzutiano. Perché?

⁹ G. Contini, *Ultimi esercizî ed elzeviri*, Torino, Einaudi 1989, p. 100. ¹⁰ R. Jacobbi, *Pizzuto*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, pp. 13-14.

¹¹ C. Segre, *I segni e la critica,* cit., p. 216.

Innanzitutto, Pizzuto parlava correntemente il francese, l'inglese e il tedesco¹². Ciò gli permise anche di tradurre Kant¹³, ma soprattutto di leggere l'*Ulysses* in lingua originale. Fu quello il momento della sua folgorazione che lo portò sulla via della rivoluzione: prima aveva elaborato una teoria letteraria che andava in quella direzione, ma solo con la lettura di Joyce gli si chiarì il procedimento.

Le acquisizioni straniere, in Pizzuto, sono divisibili in due categorie. Alla prima appartengono tutte quelle parole (o a volte intere frasi) che sono riprodotte in maniera fedele all'originale: alcune di uso comune («Hi fi», Giunte e virgole 117) altre introdotte in maniera inedita («unverzollt», Ravenna 13). Spesso il loro significato nasconde delle sorprese: «unverzollt», ad esempio, ha la funzione di spiegare il lavoro di uno dei protagonisti di Ravenna, Foco: traduttore di lettere dal tedesco presso un'azienda italiana. Così avremo: «Insomma o significa sdoganata o l'opposto, non ti so dire, questo unverzollt qui». Proprio in questa frase, in maniera tanto discreta quanto stupefacente, si ha una dichiarazione di poetica tra le più importanti in Pizzuto perché appunto dissimulata nel testo in maniera non immediatamente individuabile: unverzollt vuol dire sdoganata o il suo opposto, cioè non ha un significato univoco, è ambiguo, indeterminato e vago o per lo meno biunivoco. Quante parole, quante frasi in Pizzuto vogliono dire qualcosa o il loro opposto, o addirittura hanno un significato tanto ambiguo da non poter essere compreso! «L'unico che lo avesse compreso, in gioventù, era un industriale, il signor Karlebach, morto da tantissimi anni. Vero è che il signor Karlebach poteva essere anche stato l'unico a non comprenderlo» (Signorina Rosina 30). Altro esempio è «Erfahrung» (*Ultime e Penultime* 90), che fa la sua apparizione tra parentesi nel bel mezzo di un'interrogazione di filosofia, come traduzione della parola «esperienza» e

¹² «[...] "toscaneggio" in qualche lingua, appunto per questo, quando c'era bisogno di mandare un funzionario all'estero, si mandava me» (*Pizzuto parla di Pizzuto* 3).

¹³ Con il nome anagrafico di Antonino, Pizzuto scrisse traduzione, introduzione e note a Immanuel Kant, *Fondamenti alla metafisica dei costumi*, Palermo-Milano, Sandron, 1942.

accompagnata da due termini latini: «ut» e «sic». Ci sono anche prestiti dal cinese: «ni ai wo pu» (*Testamento* 31).

Una miscela linguistica degna di colui che abbiamo citato all'inizio e che, in un certo senso, fu maestro spirituale di Pizzuto: Joyce. Anche se l'autore palermitano ha sempre rifiutato ogni accostamento all'autore irlandese è evidente che il poligiottismo joyciano ha influenzato quello pizzutiano. «Il poliglottismo si verifica a un piano più elementare come citazione da varie lingue, o anche come mescolanza 'macaronica'»¹⁴: ecco cosa diceva Contini parlando di Joyce e pare proprio legittimo estendere questa affermazione all'autore palermitano. Entrambe le caratteristiche del poliglottismo joyciano sono riscontrabili in Pizzuto: ci sono citazioni in lingua straniera (per esempio Pagelle I 47) e c'è anche unloro uso «macaronico» che si manifesta nella deformazione delle parole straniere, «mal italianizzandole» e rendendole come vengono pronunciate. Come esempio valgano quelle individuate da Segre¹⁵: «fubol», «gàdenpàti», «brecfst», «pullòvero», «claun», «sessappíl». In equal modo vengono trattate le frasi come nel caso di «selaví» (Sinfonia 147). Interessante è il caso di "round up" che in Pizzuto è presente sia in forma originale («the last round up», Ravenna 24) che nella sua trascrizione in un certo senso fonetica («raundappe», *Ultime e Penultime*198).

L'apporto delle lingue classiche (greco e latino) è altrettanto frequente nell'opera pizzutiana. Parole e intere frasi si distendono sul testo associandosi all'italiano e ad altre lingue. Spesso si tratta di citazioni dai classici (ma anche da altre fonti, come il canone liturgico) in latino («Qual ars amandi facile miglior messe», *Pagelle* I 51, Ovidio; «Quia piscis es», *Ultime e Penultime* 26; Sant'Ambrogio; «Munda cor meum», *Paginette* 7, Isaia; «A ponentibus deum non esse», *Pagelle I* 127, San Tommaso D'Aquino; «Fons Bandusia» e «splendidior vidrio», *Paginette* 118, Orazio, ma ancora

-

G. Contini, *Ultimi* esercizi ed elzeviri, Torino, Einaudi, 1989, p. 82.
 C. Segre, *I segni e la critica*, cit., p. 216.

con un maccheronico «vidrio») o greco, sia traslitterato («disamis bramantip bokardo feriso», Pagelle~I~25, Aristotele) che in alfabeto originale («λέκτρα ἀνδρῶν πίμπλαται δακρύμασιν», Ultime~e~Penultime~42, Eschilo). Ad accomunare latinismi, grecismi, forestierismi e dialettalismi è, come evidenziato per questi ultimi, la funzione ritmica e musicale: a volte il ritmo viene incalzato, accelerato (si veda il «Qual ars amandi...» di poco fa che provoca un'accelerazione del ritmo che la traduzione «arte amatoria» non avrebbe prodotto); altre volte invece il ritmo viene spezzato o addirittura variato con questi inserti. Ne è un esempio la poliritmicità di questo passo:

ma ecco, già, si parlava giusto del reverendo Collier, l'autore della Clavis universalis, a confronto con Berkeley, il famoso vescovo di Cloyne. Collier: Quod video existit: Berkeley: Esse est percipi. Orbene. Quasi coetanei. Eppure. Vediamo un po'. Gli occhi fissi di Pofi lo dichiaravano mille miglia lontano. (*Si riparano bambole* 131-132)

Qui la presenza di nomi stranieri e delle frasi latine, associata alla punteggiatura che spezza le frasi in blocchi costituiti da una sola parola, produce un ritmo sempre diverso: una poliritmicità presente in tutta l'opera di Pizzuto.

Linguaggio infantile e onomatopee.

E egli offrì alla zia luoghi incerti Iontani, tutto capisce, e descriveva del braccio turbinante girandole, razzi, evocando il fruscio con interiezioni convulse, salivali fvscscsci, per dirla più semplicemente un intrico di fricative affricate spiranti sibilanti, ed il suo commento: bee. Prodigioso bimbo: a soli undici mesi e quaranta giorni. (*Ravenna* 166)

Maggio, 14: dice già eppe, sarà un numero, forse il sette, forma arcaica prossima a eptà, dal sanscrito saptà (*Ravenna* 122)

Un eloquio tardivo, liquide nulle, che si contraffaceva calandosi a lui serioso con arrotacismi puerili, Paigi, Veona, Tàpani, o viene qualche catao bonchiale popio popio (*Testamento* 52)

Pappacaccananna (*Testamento* 55)

Fai come io parlavo da piccola. Dicevi lalacqua lelolive la lerba. Ancora. O per prete, un suoro. Si chiamano preti. E tu, i peti. [...] Ella, lei in avido ascolto, più che a suoni con aliti cominciava tutta racchiusa quell'uòm dalfiè raspè ettò, e ulteriormente zittendo, ha fattolacaccanellè ettò. (*Sinfonia* 40-41).

Si tratta di esempi di linguaggio infantile (o baby talk) che ricorrono con una certa frequenza nella pagina pizzutiana, come se l'autore si divertisse a giocare con questo linguaggio che deforma, storpia e stravolge la lingua. E sicuramente l'umorismo è una delle componenti fondamentali nella scelta di trascrivere le "sperimentazioni" linguistiche dei bambini, che divertono più i grandi che i piccoli, ma una tale insistenza nasconde anche qualcosa di più profondo. Quell'«intrico di fricative affricate spiranti sibilanti» oltre a esprimere una musicalità insolita, per lo più sinfonica, ricorda un altro gorgheggio di note nella letteratura: Le vie dei Canti di Bruce Chatwin¹⁶. Lì si racconta di un incontro in Mauritania con un'ultracentenaria di nome Lemina. Ecco come commenta l'incontro Roberto Deidier:

Tre minuti accompagnati da un gorgheggio di note, un accenno di canto proveniente da chissà quali regioni della memoria o della fantasia. Poco oltre, Chatwin non può fare a meno di ripensare all'evento di quei minuti come a un

¹⁶ Bruce Chatwin, Le Vie dei Canti, 1987, trad. it., Milano, Adelphi, 1998.

messaggio, giunto fino a lui da un'era remotissima. Un messaggio di puro suono $[...]^{17}$

Lemina ha un'età talmente avanzata che spontaneamente la proietta diametralmente all'opposto, nella fanciullezza, poiché, come spiega Deidier, il senex si identifica nel puer. Dunque tra il piccolo Ottavio (il bambino di Ravenna) e Lemina nonostante la differenza di età può esserci coincidenza, dettata anche dal linguaggio puramente sonoro che entrambi parlano. Una lingua che richiama le origini, che proietta nel futuro guardando al passato, a un epoca remota guanto indeterminata. Non a caso poco prima, sempre nello stesso romanzo, Pizzuto aveva rappresentato le "sperimentazioni" linguistiche di un altro bimbo, Mino, accostandole, attraverso una pura somiglianza sonora, al sanscrito: c'è ancora l'influenza di Joyce nel quale «l'incatenamento semantico può essere sostituito repente da un concatenamento fonico» 18, ma soprattutto c'è un'antichità che riaffiora e si fonde con il linguaggio infantile. Questa proiezione nell'antichità è già presente, narrativamente, in Signorina Rosina e propriamente in quel personaggio simbolo che è la signorina Rosina, le cui apparizioni «alludono a tutti i valori di un passato perduto [...], un paradiso onirico, perso intorno alla memoria d'infanzia»¹⁹. Un Eden del quale si è persa la via che «non era altro che una comunione perfetta con la natura, l'identificazione magica, universale, in cui tutto parlava anteriormente ai linguaggi. O con un linguaggio che noi non intendiamo più, e che la natura ancora pronuncia. Ecco perché Rosina può anche essere, affettuosamente, un'asina»²⁰. Una coincidenza tra senex e puer e tra questo e la natura e l'antichità che è uno dei filoni tematici del Novecento e che Deidier ha

¹⁷ Roberto Deidier, *Dall'alto da Iontano*, Roma, Editori Riuniti, 2000, p. 9.

¹⁸ G. Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri*, cit., p. 83. ¹⁹ R. Jacobbi, *op. cit.*, p. 14.

²⁰ lvi, p. 27.

delineato nel suo saggio: «Pascoli, riguardo al Fanciullino, non potrà che scrivere: "Tu sei antichissimo, o fanciullo! E vecchissimo è il mondo che tu vedi nuovamente!"»²¹. Il baby talk soprattutto nelle «"prime parole" prodotte dai bambini verso la fine del primo anno di vita [...]» non designa «ancora concetti costitutivi a livello simbolico»²². Si tratta dunque di una lingua "prelinguistica" che Pizzuto usa come metafora della propria scrittura: una sperimentazione, difficile da capire, ma che il lettore deve sforzarsi di comprendere. «La rappresentazione non è più offerta ab extra, come una planimetria sottoposta al lettore, ma scaturisce intuitivamente da ciò che legge, con una compartecipazione attiva»²³. La dichiarazione di poetica di Pizzuto può essere così chiarita in uno dei suoi aspetti. È, infatti, sorprendente notare quanto questa frase si avvicini a una definizione di Ricci Bitti e Zani che hanno studiato il linguaggio dei bambini: «Quando uno degli interlocutori è il bambino piccolo, occorre tener presente che gran parte del suo linguaggio e delle sue vocalizzazioni si inseriscono in un contesto di interazioni con adulti motivati [...] a comprendere ciò che egli esprime. [...] Le madri quando rispondono alle espressioni dei loro figli, le "espandono" cioè le riproducono, ma aggiungendo o modificando qualcosa»²⁴, e infine, «l'adulto è quidato dal desiderio di promuovere l'interazione conversazionale»²⁵.

Sulla stessa linea possiamo collocare le voci onomatopeiche (per esempio «là accanto, agucchia ottìvaga, nel tic tac giungeva», *Testamento* 131) comunque presenti in quantità minore. Le onomatopee, oltre ad alludere a un linguaggio prelinguistico (o «pregrammaticale» per dirla alla Contini) e a dare particolari coloriture ritmiche, richiamano delle sonorità fondamentali alla musica che Pizzuto immette nel testo, siano essi suoni riprodotti casualmente, come tutti i "tic tac" che ci sono in natura («stretto il pugno e flesso l'avambraccio, tac», *Ravenna* 136; «trrr Tittaa, altri due

²¹ R. Deidier, *op. cit.*, p. 26.

²² Pio E. Ricci Bitti, Bruna Zani, *La comunicazione come processo sociale*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 214.

²³ Vedutine circa la narrativa 120.

²⁴ P. E. Ricci Bitti, B. Zani, op. cit., pp. 220-221.

²⁵ lvi, p. 223.

trrr, la maniglia divelta, o Dio» *Ravenna* 160; «insomma la chiave, taràc taràc» *Paginette* 68), o soprattutto un suono musicale vero e proprio prodotto da qualche strumento («flauti in controcanto, tutti firufirulí, la mazurca dei postiglioni», *Si riparano bambole* 107; «Parazìm, avvertiva nell'appressarsi la banda del Quarto Miglio, parazìm, i monelli a precederla», *Ravenna* 16; «f f strawinskiani», *Testamento* 19). Le onomatopee descrivono, inoltre, in maniera precisa, ma veloce, le azioni compiute dai vari personaggi: come ad esempio lo "zza zza" di una penna che barra un foglio di carta («e giù con i tagli oltraggiosi, in riscontro, zza, avendolo interpellato, zza zza, l'individuo di cui trattasi, zza zza zza», *Si riparano bambole* 211)

Linguaggi gergali. È quasi impossibile elencare tutti i gerghi presenti nelle opere di Pizzuto. Ogni frase presenta una stratificazione linguistica riferibile, come diceva Contini, a disparati settori. Come esempio valgano i gerghi religioso, matematico e burocratico che non solo svolgono la funzione di stratificazione linguistica, ma offrono anche altre chiavi di lettura.

«S.E. l'Arcivescovo, le LL.EE. del Gabinetto, Corpo diplomatico [...] S.M. Ia Regina» (*Paginette* 17-18) e «Amministratore delegato e, p.c., al direttore generale» (*Paginette* 115). Il "burocratese" è un gergo profondamente conosciuto e utilizzato dall'autore, che ne ha fatto esperienza diretta e quotidiana nel corso della sua carriera in Polizia. Nel testo diventa lingua di alcuni personaggi che appartengono a quella lunghissima schiera di individui che nelle opere di Pizzuto hanno a che fare con la Pubblica amministrazione²⁶. Un linguaggio preso di mira anche dall'ironia, perché goffo e comprensibile solo agli addetti ai lavori.

«Der goldene Schnitt, die tätige Proportion, a : b = b : c. Neanche? Dimostri almeno perché il rapporto fra lato e diagonale di un quadrato è $\sqrt{2}$ [...] A lettere elicoidale scrisse: $(a + b)^2 = a^2 + 2ab + b^2$ » (*Si riparano bambole* 200); «Figuriamo se quel

.

 $^{^{26}}$ Per un esame di classi sociali e occupazioni dei personaggi pizzutiani cfr. R. Jacobbi, $op.\ cit.$

vaniloquio algoritmico valeva per rabbonirla» (*Signorina Rosina* 5); «seggi sinusoidali» (*Giunte e virgole* 92); «dedalei seni e coseni» (*Testamento* 100). A cosa serve questo campionario di formule, numeri, simboli e termini matematici? Audisio afferma che questo è l'unico modo che l'autore ha per rappresentare la realtà: «Il reale, dall'essenza occulta, sfuggente all'analisi, è tutt'al più suscettibile d'essere rappresentato in coordinate geometrico-algebriche, corrispondendo il termine d'una serie ad altro di altra serie»²⁷ e riporta il seguente testo:

ogni dove sono apparenti incommensurabilità nei sistemi, eterna rispondenza biunivoca elementare infra macro e micro, qualsiasi monade numerande radici ascisse in lor serie (*Pagelle I* 87)

Il linguaggio religioso comincia a fare la sua comparsa in *Sinfonia*, ma poi ha la sua apoteosi nell'ultimo Pizzuto dove più che fare riferimenti a frasi è possibile farli su intere pagelle: *O dolce legno (Pagelle I)*, *Requiem (Pagelle II)*, *In omelia* e *Candelora (Giunte e virgole*); e ancora quelle di carattere religioso, anche se il titolo non lo dimostra: *Dattili* e *Sine titulo (Giunte e virgole*) per esempio. Nell'ultima parte della sua opera il cattolico Pizzuto comincia a sentire forte il senso della morte: ne accenna variamente nelle sue opere, come un affare incombente, ma ancora latente, che poi esplode in tutta la sua *vis* poetica in *Giunte e virgole* e *Spegnere le Caldaie*²⁸. Anche se l'ultima pagella di *Ultime e Penultime, Calco*, aveva in sé già tutta la drammaticità della fine: «Tutte vie esauste». Da questo senso della morte deriva l'afflato religioso, anzi mistico, dell'autore che avvicina la sua scrittura ad una preghiera.

²⁷ Felicita Audisio, *Le "comparative simiglianze" di Pizzuto*, «Paradigma», 1, 1977, p. 300.

²⁸ «Giunte e virgole fu l'espressione del suo impatto con la malattia; fu la dipendenza da paziente, con lo stato patologico per la prima volta considerato nel suo ineluttabile svolgimento. Ma Spegnere le caldaie fu la sua immersione cosciente nello stato voluto e indagante la morte». Il brano è tratto da una lettera scritta da Maria Pizzuto, figlia dello scrittore, a G. Alvino, nel 1981 e riportata nell'introduzione a *Giunte e virgole* dello stesso Alvino, p. 40, in nota (3).

Singolare è l'accostamento dei due gerghi religioso e matematico: «sacerdotali algorismi» (Testamento 87).

Lessico, deformazioni e neoformazioni. Autori come Gadda, D'Arrigo e Pizzuto, hanno trovato la lingua italiana, per dirla alla Pasolini, «infrequentabile». L'italiano cioè, letterario o parlato che sia, non può soddisfare le loro esigenze stilistiche e linguistiche, sulla quale questi autori hanno fondato la loro poetica. «La narrazione diventa così sostanza-forma, cioè stile»²⁹, afferma Pizzuto e se la sostanza-forma è generatrice di senso, oltre che di stile, si capisce perché né Pizzuto né gli altri abbiano potuto esprimersi con la lingua che fu anche di Dante, Petrarca, Boccaccio e in forma evoluta di Manzoni. Da loro devono distinguersi poiché distinti sono i messaggi che occorre comunicare: primo fra tutti la "morte" del romanzo tradizionale e per estensione della letteratura tradizionale, ovvero quello che in Pizzuto si traduce nell'opposizione tra «raccontare» e «narrare». Ecco perché la lingua si trasforma, si accartoccia e si distende a seconda delle necessità, comunque si deformano le sue regole, se ne inventano di nuove. Analogamente accade per la parola che da sola diventa espressione di un universo semantico pressoché infinito, che può rimandare a molteplici significati, non sempre codificabili, e che per svolgere questa funzione deve aggiungere a quella tradizionale la nuova carica semantica che questi autori le danno. Già Segre parlò di Pizzuto quasi come un termine complesso (per usare un linguaggio semiotico) che somma tradizione e modernità: «Ma l'opera di Pizzuto è proprio fatta per annullare un'opposizione grossolana di antico e moderno; essa anzi intesse tra questi estremi una ragnatela che è forse il momento d'incominciare a districare» 30. Ecco quali sono «i due numeri chiave dell'operazione letteraria di Pizzuto: mondo del passato e gusto del moderno»31. Una definizione che si associa benissimo con

³¹ lvi, p. 227.

Vedutine circa la narrativa 120.
 C. Segre, I segni e la critica, cit., p. 210.

aggettivi pizzutiani come «mirmidonico», «titiro», «tantaleo», dove evidentemente la novità del loro utilizzo converge con la tradizione che rievocano. «Nella parolanucleo», afferma Audisio, si concentrano «i significati» e «il lessico di Pizzuto accoglie la più alta percentuale di sostantivi e aggettivi che costellano, quali piccole monadi altamente significanti, la più ampia monade del tema circoscritto della lassa»³². «Lo stile pizzutiano e specialmente il secondo, [...] è essenzialmente metaforico; la cosa che non si nomina col termine *ad hoc* stabilito per convenzione e tradizione, è designata attraverso altre che sono, con quella, in rapporto di similitudine o sono altresì suscettibili di collegamenti analogici»³³. Si veda ad esempio come si trasforma la pesatura prima e dopo l'allattamento: «Indi attento alla pesatura prius et post, quatton quattone discreto con la fase galattica» (*Ravenna* 121), dove l'allattamento diventa «fase galattica» con chiara etimologia greca, ma con un allusione all'universo che lega ancora una volta il bambino con la natura.

La parola pizzutiana ha dunque questa duplice funzione: significare qualcosa da sola, come *monade* (gli esempi di poco fa sono espliciti in questo senso) e tutte insieme dare un significato, o meglio un senso, alla *monade* più grande che è il componimento. «L'ultima fiducia di Pizzuto è proprio nella parola; la quale, *misteriosamente*, contiene e realizza tutto l'essere»³⁴. Mentre Alvino per spiegare le motivazioni dell'onomaturgia pizzutiana afferma:

[La parola], prima e massima garanzia di stile *se aperta*, infinitamente equivoca e soprattutto affrancata da ogni mansione veicolare [...]. Allo scrittore il compito, poco meno che ieratico, di scavarla in profondità, sezionarla nei suoi elementi costitutivi, riaccenderne suggestioni e nervature devitalizzate dall'uso comune e da secoli di nefaste pratiche letterarie; ovvero foggiarla *ex novo*

³² F. Audisio, *op. cit.*, p. 309.

³³ Ivi, p. 295.

³⁴ R. Jacobbi, *op. cit.*, p. 95.

attingendo sperimentalmente - ma con estremo equilibrio - alle fonti più disparate [...] e privilegiando, di contro ai puri valori indicativi, le ragioni dell'evocazione e dell'ambiguità poetica, ravvivate e potenziate - se non perfino rese possibili - dalla compartecipazione irrinunziabile e compromissoria di un lettore quanto eroico altrettanto improbabile, chiamato a ripercorrere scalo scalo l'itinerario tracciato dall'inesausto esploratore³⁵.

È ovvio, infatti, che non sempre le parole dell'italiano potevano supportare il compito assegnato loro dall'autore. E analogamente si può dire delle parole straniere. Un grande aiuto deriva da quelle lingue immortali che sono greco e latino, ma quando neanche loro possono contenere i significati voluti le soluzioni sono due. La prima è la deformazione delle parole stesse: così abbiamo un lunga lista di alterazioni di parole «vezzeggiativo-diminutive del tipo *giovanottoli, libricelli, vecchielli,* ecc.; composizioni meramente giustappositive (pappacaccananna, rossoargentei, zamperosse, ecc, [...] le aggettivazioni desostantivali ("cirri vapori", "euforbie ambasce") o ricavate da antroponimi (braille, eschileo, picasse, vecellia, ecc.)»36. La seconda soluzione è l'invenzione lessicale. Alvino ha scrutinato l'intero corpus narrativo di Pizzuto individuando ben 660 neologismi. Una «tensione onomaturgica» che, soprattutto nell'ultimo Pizzuto, rende «l'ordigno neologico [...] sempre meno confinabile nell'àmbito angusto della definizione univoca perentoria, vettore di un'evasività semantica e d'un'ambiguità figurale»³⁷. Di questa sua particolare attività parlò lo stesso Pizzuto nella lezione, tenuta alla facoltà di Magistero dell'Università di Palermo il 10 novembre 1967, dal titolo *Lessico* e stile³⁸. In essa, che è poi una delle rare

³⁵ G. Alvino, *Chi ha paura di Antonio Pizzuto?*, cit., pp. 1-2.

³⁶ lvi, p. 3.

³⁷ lvi, p. 43.

³⁸ Lessico e stile, in Atti del Convegno di Studi su lingua parlata e lingua scritta, (= «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani»), XI, 1970, pp. 409-413; ristampato ne «La taverna di Auerbach», cit., pp. 293-297, quindi in, Lezioni, cit., pp. 35-46, dalla quale si cita.

dichiarazioni di poetica dello scrittore, l'autore spiega la tensione della sua produzione letteraria:

Il semplice non è l'approssimativo, né l'approssimativo è l'impreciso: ché spesso la precisione consiste nell'indeterminatezza. Un esempio: se voglio dire di un somarello che procede carico per la campagna, scrivere: *un somarello in basto andava* etc. è approssimativo, richiede qualche complemento, che d'altronde ne limita l'estensione. Soccorre in luogo di *andare*, il verbo *pergere*, ben più indeterminato, al punto di rifiutare complementi. Ma non è idoneo evidentemente a impiego estetico nelle forme finite, per es.: *un asinello pergeva*. Sarà invece efficacissimo in infinito storico: *pergere somarelli in basto*. Non è accettabile?

L'esempio offre peraltro il condizionamento di lessico con sintassi, facendo di pergere un verbo esteticamente difettivo, ridotto al solo infinito³⁹.

Il passo è emblematico per comprendere questa necessità stringente di una lingua nuova, altra, per esprimere quello che l'autore sente di dover dire⁴⁰. Il passo successivo (nella lezione, ma anche nell'officina artistica dell'autore) è l'onomaturgia. Pizzuto, nella lezione, riporta degli esempi di suoi neologismi, tutti *hapax*:

il primo è *lamprà*. [...] Mi è rimasto impresso dalla lettura di Tucidide [...] che voce meravigliosa quel rotacismo vi mobilita il lampo infondendovi arcana vibratilità. Or io narravo di una vecchia amorosissima pronuba zia che, giusto il giorno delle nozze promosse e sospirate per la nipote, non può assistervi: ha la febbre alta, giace in penombra e delirio nella sua cameretta zitella, datemi il

³⁹ Lessico e stile, cit., p. 40.

⁴⁰ «Non per bizzarria, ma per un imperativo interiore». Lettera di Pizzuto a Giovanni Nencioni del 27.8.1968 in G. Nencioni, A. Pizzuto, *Caro Testatore, Carissimo Padrino*, a cura di Gualberto Alvino, Firenze, Polistampa, 1999, p. 44.

vestito, le perle, voglio andare. Si assopisce. Alterni risvegli e ribellioni. E la sposina, lasciati un momento in asso gli invitati, fa un salto da lei, entra in punta di piedi, si curva sul lettuccio, nel suo candido velo, a baciare la zia e in quell'oscurità la sua forma, ebbene, è: lamprà. Nessun'altra voce direbbe, secondo me, altrettanto. Ecco perché me la sono permessa. Si noti che in qualsiasi tentativo di flessione in numero o in genere essa diventa sgorbio⁴¹.

«Lamprà», come segnala Alvino nel glossario⁴² dei neologismi pizzutiani deriva dal greco: "splendido", "raggiante", "rilucente". Vediamo ora come risuona nel testo: «Fruscio, incesso nuziale, eccola, come un chiaro di luna sceso, lamprà, sull'inferma, accoglierne la gota scottante, in silenzio cantilenare zia Dada, seconda mamma, dolce pronuba, ave» (Sinfonia 44).

Ho foggiato l'altra mediante un suffisso prezioso a un nome che dice tutto, per rappresentare ciò che si percepisce, attraverso le sottili pareti, da una moderna camera quando la animano sposi in luna di miele. La voce è giuliettislazuli [43]. [...] Terzo è bressico [44] per individuare il Nilo, poiché l'artista dovrebbe, sempre che può, suscitare l'immagine anziché denominarla. Questo bressico dal verbo βρέχειν, non si trova, che io sappia, neppure nel vocabolario greco. Ma il verbo ci è giunto dai papiri, come voce tecnica dell'agrimensura sacerdotale egizia circa le feconde inondazione nilotiche [...]. 45

Si noti bene che non si tratta mai di invenzioni improvvisate. La genesi dei neologismi è, come testimoniano anche lettere scritte soprattutto a Nencioni e a Contini, figlia di

⁴² G. Alvino, *Chi ha paura di Antonio Pizzuto?*, cit., p. 23.

lvi, pp. 10-11: «Inondare».

⁴¹ Lessico e stile, cit. p. 44-45.

⁴³ V. Glossario, in G. Alvino, Chi ha paura di Antonio Pizzuto?, cit., pp.19-20: «Dalla shakespeariana Giulietta e (lapis)lazuli».

⁴⁵ Lessico e stile, cit. p. 45-46 passim

una gestazione sofferta ed elaborata, in quanto il neologismo non deve sopperire solamente a una funzionalità semantica (o anche solo di senso, allusiva), ma deve integrarsi col resto della composizione che ha delle ferree caratteristiche musicali e ritmiche. In realtà tale considerazione sulla genesi dei neologismi si può estendere a tutte le parole che Pizzuto usa per comporre le sue prose. Dai vari carteggi emerge con chiarezza l'esasperante lentezza nel comporre i suoi lavori che si concretizzavano nell'aggiungere una parola per volta: in un giorno poteva anche scrivere solo dieci parole. Questo perché ogni parola è unica, così come unico è il suo suono, unicità che diventa insostituibilità⁴⁶.

La rivoluzione sintattica

La rivoluzione pizzutiana ha investito il codice-lingua nella sua totalità. Non solo le parole, ma anche le regole grammaticali e sintattiche subiscono una trasformazione, tanto che si potrebbe parlare quasi di una grammatica pizzutiana. D'altronde lo stesso Pizzuto chiarisce che «il rapporto fra lessico e sintassi è la chiave, da noi, di un'arte narrativa nuova e feconda di quasi illimitate possibilità. Lessico e sintassi concorrono con mutuo appoggio a innovare stile e ideali estetici»⁴⁷.

Prima di addentrarci nella sintassi pizzutiana occorre premettere che vi è una sorta di linea di demarcazione, sul piano espressivo, tra il primo Pizzuto (per intenderci fino a R) e il secondo (da *Sinfonia* in poi). Questa linea di demarcazione è *Paginette* che può essere considerato allo stesso tempo il primo libro del Pizzuto più espressivamente complesso e l'ultimo della stagione iniziale, dove ancora si può riscontrare una linea narrativa (per quanto labile) e un linguaggio più accessibile. Perché *Paginette*?

⁴⁷ Lessico e stile, cit., p. 41.

⁴⁶ Cfr. W. Pedullà, intr. a *Pizzuto parla di Pizzuto* XXX.

Durante la sua composizione Pizzuto scrisse la sua dichiarazione di poetica forse più importante: Vedutine circa la narrativa, pubblicata prima in rivista (col titolo di Paragrafi sul raccontare) e poi in appendice a Paginette. Da quel momento inizia quella che verrà definita "sintassi nominale" e i capitoli diverranno prima lasse, poi pagelle.

Questa premessa serve per capire la differenza sintattica tra il primo e il secondo Pizzuto, ma tra i due momenti non c'è opposizione, semmai evoluzione. Escludendo le primissime opere (Sul Ponte d'Avignone, Rapin e Rapier) già da Signorina Rosina si può intravedere uno stile che via via si fa sempre più arrampicato, con una evoluzione progressiva⁴⁸. Quindi la divisione in due non è netta, essendovi già negli esordi un barlume di quello che si evidenzierà in seguito e che, in un certo senso, Vedutine circa la narrativa rappresenta in toto.

Ma ecco cosa scrive Contini sul conto dell'autore:

[...] domina appunto lo stile paratattico o coordinante, come domina la frase nominale, sostituendosi non di rado l'infinito (forma nominale della coniugazione) o il participio o il gerundio al finito modo indicativo, sia poi l'infinto sostantivato o surroghi (come il cosiddetto infinito storico del latino) un tempo narrativo [...]; è soppresso il perfetto, ma in sostanza anche il presente, a pro d'un imperfetto che inscena una vaga "durata" [...]⁴⁹.

Uno stile che altrove chiamerà «sintassi nominale» che implica «il tendenziale abbandono della subordinazione, il prevalere della paratassi e dell'asindeto» 50:

⁴⁸ Da questo punto di vista è interessante *Narrare* dove sono pubblicate tutte le novelle di Pizzuto, dalla prima, *Rosalia*, edita in «L'Illustrazione popolare» nel 1912, all'ultima Vaud, pubblicata in «Paragone - Letteratura» nel 1969. In questa raccolta si può notare l'evoluzione progressiva dello stile.

G. Contini, Letteratura dell'Italia Unita 1861-1968, cit., pp. 1.091-1.092.

⁵⁰ Id., La vera novità ha nome Pizzuto. Guida breve a «Paginette», «Corriere della Sera», 6 settembre 1964, poi col titolo Un «nuovo» libro di Antonio Pizzuto, come intr. ad A. Pizzuto, Il triciclo (seguito da Canadese), Milano, Scheiwiller, 1962, dalla quale cito a p. 21.

Ciò infatti che stacca questo da ogni altro autore non è un semplice stilema (o sistema di stilemi) poi grammaticalizzato bensì un insieme di caratteri quali quelli che nella tipologia linguistica contraddistinguono lingua da lingua, nel caso presente l'italiano dalle indoeuropee arcaiche, latino o greco o magari russo (per l'assenza della copula), ma anche le lingue occidentali dal cinese (dove cede la distinzione di nome e verbo), dall'eschimese, dal tibetano (dove i verbi sono sempre in forma passiva e il soggetto è allo strumentale)⁵¹.

Una sintassi che Pizzuto più avanti battezzò «narrativa»⁵² (o, diagrammaticamente, «pizzute sintassi», *Testamento* 86), per evidenziarne la sua funzione nell'ambito di un più ampio «indeterminismo narrativo», corollario del «narrare» opposto al «raccontare», col primo che permette, a differenza del secondo, una rappresentazione degli eventi non pietrificati, ma *in fieri*.

La sintassi nominale acquisisce numerose costruzioni da latino e greco che, come abbiamo visto, avevano già offerto parole e frasi nel campo lessicale. L'esempio più evidente è l'ablativo assoluto, come in queste frasi indicate dallo stesso autore nelle note: «Lui torno torno, darsi oltre nottetempo tutti e nessuno, invisibile altrui» (Ultime e Penultime 51-52, c.m.) e «vista alpestre» (Ultime e Penultime 56). Altra costruzione classicheggiante è la condensazione delle parole. In particolare sono numerose le forme come «annidativi» (Giunte e virgole 89), «raccogliendovisi», «liquefacentisi» (Sinfonia 123), che si associano più facilmente ad una lingua con casi e declinazioni che all'italiano. Peraltro in Pizzuto tendono a ridursi (e a volte a scomparire) i determinanti. Altra costruzione tipicamente latina è la perifrastica: «inquirendi» (Sinfonia 101), «accomodanda» («[...] Nina alacre ridato sesto pensava

⁵¹ lvi, p. 21.

⁵² Sintassi nominale e pagelle 157.

alla padroncina rimasta sola solina, accomodanda sul grembo, [...]», *Sinfonia* 168). La funzione immediata di queste costruzioni è brachilogica e ritmica: cioè abbrevia parole e frasi per fornire un ritmo serrato al testo. Frasi come queste riescono a dare una rappresentazione diretta e veloce dell'azione: «invisibile altrui» ha un evidente risultato nel cogliere l'attimo fuggente di un personaggio che si aggira guardingo per un'*Impresa notturna*. In secondo luogo, sia l'ablativo assoluto che la perifrastica permettono l'ellissi del verbo "essere" rendendo la frase indeterminata oltre che semanticamente ambigua a causa della costruzione: chi era invisibile, l'uomo a gli altri o altri all'uomo? Analogamente si può dire di «vista alpestre», dove in più si può notare il carattere grammaticalmente ambiguo di «vista» che può aver valore sia di sostantivo che di participio passato del verbo "vedere".

Ma l'aspetto forse più stupefacente e interessante della sintassi pizzutiana è proprio quella sua caratteristica eponima: "nominale". Infatti il sostantivo è il fulcro di tutta la prosa pizzutiana, tanto che si può parlare di primato del nome⁵³ sulle altre parti del discorso, ma si tratta di un primato non nella gerarchia del sintagma (dove invece sembra prevalere una sostanziale democraticità, dove le varie parti sono gerarchicamente identiche e disposte semmai come in una rete), ma nel fatto che tutto tende ad essere assimilato al nome: «Abolito poi quasi totalmente l'uso dei segni funzionali (l'articolo in specie ma anche la congiunzione), o ricreato in modo personalissimo come nel caso della preposizione, lo spazio dell'enunciato viene ad essere assorbito dal gruppo del nome e dalle espansioni attributive e appositive che lo sorreggono, proclamandone il primato assoluto»⁵⁴. Esempi sono riportati in Alvino⁵⁵: «i nomi aggettivo (Contini[⁵⁶]) come "aria tramontana" 'di tramonto', e i "nomi-preposizioni" (Pizzuto[⁵⁷]) quale "bassorilievo parete" nel significato di calorifero».

⁵³ Cfr. F. Audisio, *op. cit.*, p. 307.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ G. Alvino, *Chi ha paura di Antonio Pizzuto?*, cit., p. 3.

⁵⁶ G. Contini, *Nota per l'ultimo Pizzuto*, (1976) in UP, p. 280.

⁵⁷ Cfr. note a *Pagelle I e Pagelle II*.

Analizzando quest'ultimo si capisce il procedimento adottato dallo scrittore: entrambi sostantivi, il primo ha però funzione di preposizione ("sopra e attaccato a" e "che emerge da") il secondo significa sé stesso, di conseguenza avremo il primo significato ovvero di qualcosa che "è attaccato sulla parete come un bassorilievo". Ma si potrebbe trattare indifferentemente di un quadro, uno stipo, una bacheca, ecc. Ecco ancora una volta l'indeterminatezza dell'operare pizzutiano. In questo caso alcuni "indizi" che precedono il sintagma ne rivelano il significato di termosifone: «già tepido metallino effusore, bassorilievo parete» (*Pagelle I* 79, ma cfr. anche *Pizzuto parla di Pizzuto* 76). Alvino, però, proprio su questo aspetto afferma che non si tratta di mero utilizzo di un nome come preposizione: «In realtà il sostantivo in questione, non che dissolversi incarnando un ruolo sincategorematico, esclusivamente preposizionale, se ne appropria conservando intatta natura e funzione nominale» ⁵⁸.

Questa "nominalizzazione" è ancora più evidente se si analizza il verbo in una qualsiasi prosa del periodo delle pagelle:

Come spere a orza vagantile flussi ondose o tratte sinistrorso affondo sonoro vortice il banco avido, pur lattina calciata strenuo monellaccio qui rotolare esse monotono su giù per tubulature dissecche or dado svitatosi, invisibile in borboglio, addentro una nerezza totale. (*Spegnere le caldaie* 25)

Il brano è tratto dalla prima pagella (*Spere*) dell'opera estrema, incompiuta, di Pizzuto, *Spegnere le caldaie*. I verbi presenti sono: «vagantile», «calciata», «rotolare», «svitatosi». Quattro verbi tutti "coniugati" in modi indefiniti: participio presente il primo, participio passato il secondo e il quarto, infinito il terzo. La loro funzione è sì quella di un verbo, cioè di rappresentare un'azione, ma il modo in cui si presentano non è dissimile dagli avverbi «affondo» (sostantivo o avverbio? Come

-

 $^{^{58}}$ G. Alvino, $\it Chi$ ha paura di Antonio Pizzuto?, cit., p. 3-4.

abbiamo visto la domanda non ha ragion d'essere) e «addentro» che rappresentano entrambi un'azione. Ma soprattutto sia verbi che avverbi hanno due forme: una sostantivale da un punto di vista sintattico («affondo» ha anche un aggettivo, «sonoro», che lo qualifica e che gli fa compiere un'altra azione) e uno aggettivale da un punto di vista semantico perché non fanno altro che qualificare il sostantivo di riferimento: «orza vagantile» e «dado svitatosi», ma anche «dado addentro». Quindi il verbo ha quasi la funzione di un aggettivo, ma a loro volta sia i verbi che gli aggettivi «non hanno valore dissimile dai sostantivi [...], cioè a dire essi hanno funzione di epiteto (AX), non di predicato (X è A)»⁵⁹: operazione che Contini aveva individuato nel sonetto CCXX del Canzoniere di Petrarca e, più in generale, anche nell'ambito dell'impressionismo, «caratterizzato dalla promozione dell'aggettivo a sostanza»⁶⁰, e che qui pare opportuno estendere entrambi a Pizzuto: così la pagina pizzutiana si presenta fortemente "nominalizzata". Qual è il ruolo della sintassi nominale? Come ha evidenziato Benveniste, «nella classe nominale, l'elemento assertivo, essendo nominale, non è suscettibile delle determinazioni proprie della forma verbale: modalità temporali, personali, e così via. L'asserzione avrà la caratteristica di essere atemporale, impersonale, non modale»⁶¹. Inoltre, la nominalizzazione e soppressione dell'opposizione "nome vs verbo" porta, come suggerisce Contini, alle lingue orientali come il cinese, alla quale Pizzuto si era accostato: «In cinese (mi dicono) se dico: wo ai ni, significa io ti voglio bene; ma, alla rovescia, ni ai wo, che tu vuoi bene a me»62.

I vari sintagmi nominali sono legati tra loro con un procedimento definito $collage^{63}$: «Un procedimento irrazionale, nel quale sono messi in connessione (non associati, eh? Non si tratta di associazione) fatti arbitrari, separati l'uno dall'altro [...] Sono come i

.

⁵⁹ G. Contini, intr. a F. Petrarca, *Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1964, p. XXII.

⁶⁰ Cfr. Id., *Ultimi* esercizi ed elzeviri, cit., p. 43.

⁶¹ Emile Benveniste, *Problemi di linguistica generale I*, 1966, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 1971, p. 187.

⁶² A. Pizzuto, *Telstar. Lettere a Margaret Contini*, a cura di G. Alvino, Firenze, Polistampa, 2000, p. 84. ⁶³ Cfr. le note di A. Pizzuto a *Pagelle I, Pagelle II* e *Ultime e Penultime*.

tempi di una sonata, che hanno un nesso fra loro, ma il nesso è soltanto convenzionale, vero? Prendiamo, che so, la quinta sinfonia di Beethoven: c'è un nesso fra l'allegro con brio, l'andante con moto, lo scherzo, ma è un nesso non logico» (Pizzuto parla di Pizzuto 128-129). Ma non si tratta di accostamenti casuali, benché irrazionali. C'è una motivazione interna, quasi esoterica, che lega ogni parola con l'altra, ogni sintagma con l'altro, così come ogni nota musicale si lega all'altra non casualmente, ma neanche logicamente. Per questo Pizzuto non usa proposizioni subordinate, meno di tutte quelle causali, ma il suo procedere è paratattico, asindetico:

Darle gli smessi, quasi nuovi, cosette da empierne ogni sera adequati invogli; e che vesti, sempre diverse, finimenti d'accordo perla caligine sabbia vespro cenere verdi porpora, astri (Sinfonia 51).

Di «connessioni operate musicalmente (polifonicamente)» parlò Segre⁶⁴, che individua quale caratteristica della sintassi pizzutiana oltre alla riduzione al minimo delle indicazioni di causalità, il sacrificio dei «legami macroscopici, tra fasi dell'azione» rispetto a quelli «microscopici, tra particolari più minuti, o sincronici», uno «sgocciolio di parole» i cui legami devono essere scoperti dal lettore. «Rifiutati gli anelli di connessione e di relazione logica, i reperti del processo induttivo vengono di necessità allineati, schierati secondo una direttrice orizzontale che prevede fortissimi iati (colmabili, forse, per associazioni inconsce)»⁶⁵.

Per trovare le motivazioni di un tale procedimento che ha portato a una scrittura così difficile e complessa occorre andare alla filosofia di riferimento di Pizzuto, sintetizzabile in queste tre affermazioni: «Noi non possiamo conoscere che i nostri

 $^{^{64}}$ C. Segre, *I segni e la critica,* cit., p. 212. 65 F. Audisio, *op. cit.*, p. 304.

giudizi», «noi non siamo però i nostri giudizi, siamo vita», «intanto, questo pure è un qiudizio: donde un dualismo insuperabile [...]»66. È una dichiarazione "kantiana" e "quastelliana"67: noi non possiamo conoscere che i nostri giudizi, ovvero non possiamo conoscere null'altro. Il noumeno, la vera essenza delle cose, è inconoscibile, noi possiamo conoscere solo il fenomeno, la realtà per come si presenta ai nostri occhi. Se noi non possiamo conoscere la realtà, non possiamo analogamente conoscere le relazioni tra i segmenti del reale, sebbene l'uomo abbia la tendenza a mettere i fatti in relazione tra di loro come avviene nel caso della storiografia («La storia è un'esigenza a priori [...] inattuabile nella realtà storiografica»⁶⁸). Le conseguenze sono allora due. In primo luogo, noi conosciamo solo il fenomeno delle cose che è per definizione mutevole e quindi «del reale si possono dare allora definizioni mutevoli, plurime»⁶⁹, corollari di ciò sono l'ambiguità delle parole e l'indeterminatezza dello stile. Ad esempio l'uso dell'imperfetto che, unico tempo dei modi definiti a resistere almeno fino alle lasse, è integrata in questa concezione indeterministica, essendo il tempo di una durata vaga, indefinita. Usare il passato remoto avrebbe portato alla registrazione dei fatti:

Raccontare è proporsi di rappresentare un'azione, cioè uno svolgimento di fatti ma, anziché rappresentarli, il racconto in ultima analisi li registra. Personaggi, eventi, dati psicologici, tutto si va pietrificando via via che lo si racconta. La narrazione vince l'assurdo di tradurre l'azione in rappresentazioni poiché riconosce che il fatto è un'astrazione. [... Da ciò] deriva evidentemente, fra l'altro, sotto l'aspetto formale, una schietta tendenza a rifiutare i tempi

⁶⁶ Vedutine circa la narrativa 119.

⁶⁷ Cosmo Guastella (1854-1922), filosofo nato a Misilmeri (Pa) e morto a Palermo, fenomenista, fu maestro e relatore della tesi *Sullo scetticismo di Hume* di Pizzuto.

⁶⁸ Vedutine circa la narrativa 119.

⁶⁹ F. Audisio, *op. cit.*, p. 295.

determinativi del verbo, in particolare il passato e trapassato remoto, da sostituire con delle forme infinitive. (Vedutine circa la narrativa 120)

Una concezione che getta un ponte tra lo scrittore e il semiologo francese Roland Barthes. Anche lui, come Pizzuto, aveva evidenziato tutta l'artificiosità del passato remoto che «significa una creazione: in altri termini esso la segnala e la impone». Un tempo usato per rassicurare e per esprimere «un atto chiuso, definito, sostantivato; il Racconto ha un nome, sfugge al pericolo di un linguaggio indeterminato [...]»⁷⁰. Non usarlo quindi crea un pericolo al modo tradizionale, conservatore, di fare letteratura: «Ci si spiega allora quanto di utile e quanto di intollerabile ha il passato remoto nel Romanzo: è una falsità palese; esso delinea il campo di una verosimiglianza che svela il possibile nel momento stesso in cui lo indica come falso. La finalità comune del Romanzo e della Storia narrata è di alienare i fatti [...]»71. Una conclusione che si avvicina enormemente a quella di Pizzuto.

Le relazioni tra le cose, dice Pizzuto, non possono essere conosciute. La conseguenza è che queste relazioni non possono essere rappresentate nel testo: questa asserzione si traduce sintatticamente in una mancanza di gerarchia grammaticale, alla quale corrisponde l'assenza di gerarchia narrativa, della quale la mancanza dei paragrafi (gli "a capo") e l'enjambement titolo-testo, sono le conseguenze più evidenti. Ulteriore corollario sintattico è la costruzione parallela di una prosa frammentata, una sintassi ellittica e brachilogica, il collage, l'asindeto (ovvero "senza congiunzioni", quindi "senza relazioni"). Le relazioni le inserirà il lettore durante quel processo di ricostruzione del testo (e del suo senso) che è la lettura.

Ma quello fin qui detto, non autorizza a estendere anche su Pizzuto la critica pasoliniana agli avanguardisti: «Il testo [degli avanguardisti] si presenta così come

⁷⁰ Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura* (1953) seguito dai *Nuovi saggi critici*, 1972, trad. it., Torino, Einaudi, 1982, p. 25. ⁷¹ Ibidem.

una cosa scritta fuori da ogni involucro sintattico» allo scopo di abolire «la letteratura

e la tradizione»⁷². Pizzuto non ha affatto compiuto un'operazione del genere: anzitutto

non ha mai voluto abolire né la letteratura né la tradizione, sulle quali, anzi, fonda la

sua rivoluzione: Platone, Tucidide, Dante, Petrarca, Shakespeare, per citare alcuni

nomi "a caso", sono autori che Pizzuto stesso considera padri del suo stile. Se, come

dice lo stesso Pasolini⁷³, «la sintassi è la riproduzione dell'ordine e del caos della storia

linguistica», Pizzuto non ha fatto altro che "disegnare" una nuova tappa di questa

storia attraverso una sintassi nuova e rivoluzionaria, tanto quanto ardua e complessa.

La danza delle lingue: il plurilinguismo

Il codice pizzutiano si presenta quindi come un intreccio continuo e spesso vorticoso di

lingue e linguaggi di ogni genere.

Un primo intreccio, come abbiamo visto, è riconoscibile nella stratificazione dei

linguaggi più disparati: gergali, tecnici, familiari che così orchestrati provocano

umorismo e un'ironia continua, benché sottile. A questa stratificazione si associa, in

maniera forse più traumatica, la compresenza di lingue "altre": quelle classiche, come

il latino e il greco che fanno la loro comparsa sia direttamente, con inserti di frasi o

citazioni, che indirettamente con l'acquisizione (quasi per osmosi dovuta a una lunga

frequentazione che Pizzuto ha avuto nel corso della sua vita con quelle letterature)

delle loro sintassi e morfologia. In maniera analoga penetrano nel testo le lingue

straniere moderne, come il francese, il tedesco e l'inglese, che Pizzuto parlava

correntemente, e raramente i dialetti. Discorso a parte va fatto per il cinese che

⁷² Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, (1972) Milano, Garzanti, 1977, p. 96 passim.

⁷³ lvi, p. 99.

Pizzuto non conosceva bene tanto quanto le altre lingue, ma che, a detta di Contini, aveva iniziato a studiare («Non è inutile [...] sapere che Pizzuto aveva letteralmente appreso qualche rudimento del cinese»⁷⁴). Qui l'acquisizione è in un certo senso allusiva (a parte l'esempio già citato), dovuta alla ricerca di una struttura linguistica diversa, dove non vi fosse la classica opposizione tra nome e verbo («[...] la sua lingua [della cultura cinese] è notoriamente la più gloriosa del tipo non munito dell'opposizione nome:verbo»⁷⁵).

La peculiarità della prosa pizzutiana è quindi quella di essere un *pastiche* di lingue e linguaggi, cioè di essere plurilinguistica. Ma non si può trattare questo concetto senza fare un ampio riferimento a colui che forse meglio di tutti lo ha definito nella parola romanzesca: Michail Bachtin.

«Il romanzo come totalità è un fenomeno pluristilistico, pluridiscorsivo, plurivoco»⁷⁶, così Bachtin propone la sua definizione di romanzo, il cui stile «è l'unione degli stili; la lingua del romanzo è il sistema delle "lingue"»⁷⁷, cioè la prosa romanzesca ha la sua ragione di esistere solo nella «stratificazione interna della lingua»⁷⁸. Cosa intende Bachtin per plurilinguismo? Lo studioso russo ha spiegato il concetto evidenziando la sostanziale differenza tra il codice linguistico della poesia e quello del romanzo. Il primo si è sviluppato «nell'alveo delle forze centripete unificanti e centralizzanti» all'interno «dei ceti ideologico-sociali ufficiali»⁷⁹, mentre il secondo è sorto nei ceti inferiori, «sul palco dei saltimbanchi e delle fiere risuonava la pluridiscorsività buffonesca, si rifaceva il verso a tutte le "lingue" e i dialetti [...]: lì non c'era alcun centro linguistico»⁸⁰. Quindi da una lato stava la poesia con la sua lingua unitaria e univoca, dall'altra il vortice della parola del romanzo.

⁷⁴ G. Contini, *Nota per l'ultimo Pizzuto*, cit., p. 280.

⁷⁵ lvi, pp. 281.

⁷⁶ Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, 1975, trad. it., Torino, Einaudi, 1979, pp. 69.

⁷⁷ lvi, p. 70.

⁷⁸ Ivi, p. 73.

⁷⁹ lvi, pp. 80-81. ⁸⁰ lbidem.

Il saltimbanco Pizzuto, ha abbandonato l'idea di lingua astratta e codificata per creare una lingua altra, diversa, originale, creata come un mosaico sulle ceneri dell'italiano, e con le tessere delle altre lingue, e dove proprio tutte queste lingue coesistono, si mescolano tra loro e danzano in maniera vorticosa nel testo. Non è un semplice accostamento sterile o peggio patetico di lacerti linguistici, non è poliglottismo fine a se stesso, ma le tessere (per continuare con la metafora) sono accostate una accanto all'altra secondo un'architettura (non «uno smalto di parole in libertà, poiché un'architettura c'è sempre»⁸¹) che sarebbe interessante «estrarre dalle pagine dello scrittore [...] identificando le loro probabili costanti e norme interne e definendo il rapporto istituzionale di quella scrittura d'arte con la lingua italiana»⁸². La forma pizzutiana ha quindi una struttura e non è riconducibile a semplici tecnicismi o barocchismi⁸³.

Il plurilinguismo diventa quindi, nella pagina pizzutiana, «un dialogo di lingue»⁸⁴. Nella danza, nel dialogo, le lingue si pongono «come specchi diretti l'uno verso l'altro, ognuno dei quali a suo modo riflette un frammento, cantuccio di mondo, [le lingue] fanno intuire e affermare [...] un mondo più vasto, più ricco di piani e orizzonti di quello che era accessibile a una sola lingua, a un solo specchio»⁸⁵, così «ogni lingua nel romanzo è un punto di vista»⁸⁶.

Sul perché Pizzuto introduca nel testo anche lingue straniere come inglese, tedesco, francese, ci sono anche altre motivazioni. Una può essere presa in prestito ancora da Bachtin, che afferma: «La molteplicità delle lingue dell'epoca deve essere rappresentata nel romanzo»⁸⁷. In un certo senso Pizzuto ha probabilmente intuito la tendenza delle lingue moderne, forse l'italiano su tutte, ovvero quella di acquisire nel

87 Ibidem.

 ⁸¹ Lettera del 27.8.1968 a G. Nencioni di A. Pizzuto, in G. Nencioni, A. Pizzituo, *Caro Testatore...*, cit., p. 44.
 ⁸² G. Nencioni, intr. a ivi, p. VI.

⁸³ Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 51.

⁸⁴ lvi, p. 102.

⁸⁵ Ivi, p. 222.

⁸⁶ lvi, pp. 218-219.

proprio vocabolario forestierismi, a volte anche inutili (la nostra quotidianità ne è talmente pregna che ogni esempio è superfluo). Questa intuizione è stata trasformata poi, nella maniera iperbolica tipica dello scrittore, in un vero saccheggio di termini e costruzioni sintattiche "estere". La lingua delle prose di Pizzuto quindi rappresenta questa molteplicità in maniera esagerata, ma comunque pregna di senso: quasi l'autore avesse voluto scrivere un saggio tra le righe dall'implicito titolo: *Dove va la lingua*.

Una seconda risposta ci arriva dallo stesso Pizzuto: «Se uno conosce quattro lingue, ha possibilità quadruple di esprimere il suo pensiero, perché ci sono certe cose che in una lingua non si possono dire, e in un altra si possono dire, in una hanno un significato, e in un'altra non è così»⁸⁸.

Alla molteplicità di linguaggi, codici e lingue che ogni giorno sentiamo per la strada, nelle nostre conversazioni quotidiane, in televisione, fa riscontro quindi questa Babele di lingue vive e morte, di lessici arcaici, ultramoderni, familiari, gergali, tecnici e burocratici. Una Babele che da una parte concorre nel realizzare quel ritmo particolare della prosa pizzutiana, mentre dall'altra esprime quel velo umoristico che Pizzuto non abbandona mai:

Per intendere meglio quanto si va qui narrando, sia ora non superfluo dar cenno del tempo che Andrea trascorse tra i poeti, cenno breve, essenziale, omesse le circostanze, riducibili a questo: poco egli ne sapeva, troppi i casi suoi da tentarlo. Come un cavallo appena vedutone altro che comincia a correre subito lo imita, là tutti componevano giunti in età, e possibilmente anche prima, eccezione l'ottima signora Estella, ma sola soletta in casa con le cartoline pasquali che vendono sparpagliate sul fondo capovolto di qualche ombrello, anch'essa provò e per ognuna erano distici, un pulcino all'altro tutti hanno

⁸⁸ Pizzuto parla di Pizzuto 110.

mamma, lo sai come si chiama la nostra? vuoi saperlo? si chiama non lo indovini, si chiama incubatrice. Alle volte, ben rare, essendo la macchina da scrivere disponibile, Andrea vi brancolava. Per ogni battuta, repentine erigentisi dall'anfiteatro, calavano le dotte leve fulminee a beccare il foglio. Col primo errore quella predestinata subito era addosso alla falsa, accavallamento, l'accorrere della terza, sveglia la quarta, giù quinta sesta settima formando capanna; poi separate da tali a corpo a corpo esse ricadevano umili nei loro alvi. Si tolga, si tolga, presto, intimava uno dei poeti precipite contro lui, alcuna scheda al vento quasi lingotto infocato. (*Ravenna* 77)

Nel brano coesistono in maniera contemporanea frasi colloquiali come «i casi suoi», «sola soletta» e frasi dal lessico e dalla sintassi ricercata: «repentine erigentesi dall'anfiteatro» (per indicare le leve della macchina da scrivere). E accanto ai termini metalinguistici («distici»), i tecnici («incubatrice»). L'umorismo scaturisce dalla sequenza "chapliniana", ma "narrata" con questa tecnica linguistica che da sola provoca il sorriso, come nelle più argute sequenze esilaranti dei film di Totò quando sbuca fuori un termine sconosciuto che desta l'ira del protagonista.

Ricapitolando, il plurilinguismo in Pizzuto assolve a tre funzioni particolari. Innanzitutto concorre nella realizzazione utopica di una lingua nuova, originale, che nasce dalle ceneri delle "obsolete" lingue moderne e dalla miscela con le strutture linguistiche di cinese, latino e greco. In secondo luogo offre all'autore la possibilità di assumere infiniti punti di vista (dalla quale osservare e "narrare" la realtà per non offrire «una planimetria ab extra al lettore») tanti quanti sono i codici presenti nel testo. Infine una funzione "sociolinguistica" di rappresentazione (in maniera esasperata) dell'evoluzione dei linguaggi e dei dialoghi della società post-moderna, pastiche per definizione.

In una celebre esemplificazione⁸⁹ Pasolini suddivide le opere letterarie del Novecento e i loro autori usando un criterio linguistico: ponendo una linea mediana, che corrisponde alla lingua media, colloca chi al di sopra, chi al di sotto della linea; chi più chi meno vicino alla linea, intendendo evidenziare, con questa operazione, il lavoro linguistico svolto dai vari autori. Così vicino o sulla linea media avremo gli autori della retorica fascista e clericale, la letteratura di evasione, ecc. Al di sotto i dialettali e i veristi, molto al di sopra avremo i prosatori d'arte, gli ermetici, il barocco. Ogni autore ha una collocazione più o meno vicina alla linea media. Da ciò nasce una classificazione (non rigida) che suddivide in tre la letteratura del Novecento: quella scolastico-accademica, quella sublime o iperlinguistica, e infine quella naturalistico-veristico-dialettale.

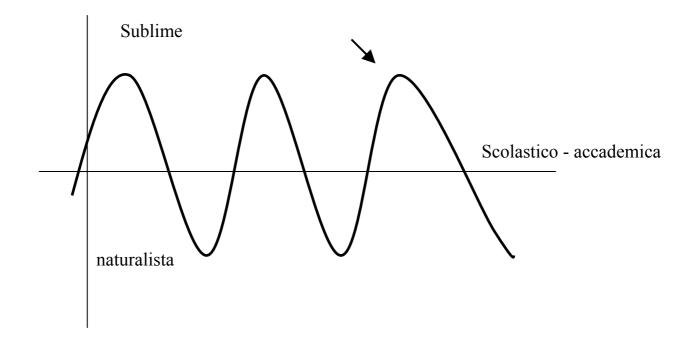
Un'eccezione individuata dallo stesso Pasolini è Gadda che «trova l'italiano infrequentabile e ne è centrifugato (cioè si allontana dalla linea media)»⁹⁰. Gadda ha fatto della sua lingua un elemento espressivo di per sé, tanto che nella sua disamina dell'espressionismo, Contini⁹¹, dedicherà un paragrafo all'autore della *Cognizione del dolore* dal titolo appunto *Espressionismo gaddiano*. Proprio per questa sua particolarità Gadda non può essere collocato in un punto preciso nello schema di Pasolini che infatti scrive: «Gadda segna una linea serpentina che partendo dall'alto scenda intersecando la linea media, verso il basso, e poi torni di nuovo, sempre intersecando la linea media, verso l'alto»⁹².

Rendendo graficamente lo schema pasoliniano si avrà quanto segue:

⁸⁹ P. P. Pasolini, *op. cit.*, p. 5 passim.

⁹⁰ Ibidem

 ⁹¹ G. Contini, *Ultimi* esercizi ed elzeviri, cit. pp. 95-101
 ⁹² P. P. Pasolini, *op. cit.*, p. 7.



E Pizzuto in questo contesto dove si colloca?

L'autore di *Empirismo eretico* non fa cenno dell'originale scrittore palermitano. Chi lo avvicina o lo paragona a Gadda non avrebbe problemi a far coincidere la serpentina con la sperimentazione pizzutiana. Ma, come già detto, i due, se pur accomunati da alcune scelte, oltre che dalla comune amicizia con Contini e da una riconoscimento di Pizzuto nei confronti di Gadda⁹³, non hanno compiuto un'identica operazione letteraria. Una discriminante è ad esempio l'uso del dialetto di cui Gadda fa un uso copiosissimo e che in Pizzuto è quasi inesistente; mentre Pizzuto diversamente da Gadda ha operato in maniera rivoluzionaria sulla sintassi e sulle gerarchie delle parti del discorso, rifacendosi alle lingue classiche, arcaiche e non indoeuropee. In questo modo Pizzuto ha creato una lingua nuova, mai esistita prima, ma utilizzando pezzi di altre lingue su un sostrato di italiano aulico, gergale e familiare. Dunque una linea che rappresenti Pizzuto non potrà che partire dal linguaggio più ricercato e aulico, quindi dall'alto, per poi affondare, come abbiamo visto, prima nei gerghi tecnici e poi nel

-

⁹³ «Hélas. Lo sfincterallasvega. Ingravallo. Ed empiti tematiche wagneriane» (Ultime e Penultime 21). Ma tutta la pagella *Dall'ombra* è dedicata allo scrittore milanese, come si evince dalle note dello stesso Pizzuto.

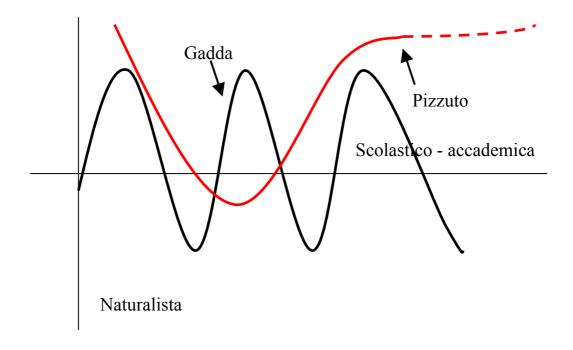
colloquiale, fino a lambire superficialmente il dialetto per poi risalire in alto verso un sistema linguistico diverso dal nostro, una lingua fanciulla, anzi neonata, eppure «primordiale» ⁹⁴ e antichissima. Una lingua che «d'allora in poi avrebbero dovuto usare tutti coloro i quali volessero dire la stessa cosa»⁹⁵, ma che in realtà si è tradotta in utopia linguistica. Gabriele Frasca invece rifiuta l'ipotesi di un Pizzuto che abbia «progressivamente tentato [...] di traghettare il "suo" italiano prima verso le lingue arcaiche e poi addirittura verso quelle non indoeuropee, né [Pizzuto] ha cercato di sospingere la nostra lingua in chissà quale remoto 'al di la', ma ha piuttosto lavorato per 'ricostruire' un 'al di qua' sintattico (una "presintassi", insomma non una nuova sintassi)»⁹⁶. Comunque «al di qua» o «al di là» del "sistema" linguistico italiano, la direzione della lingua pizzutiana è senz'altro al di fuori di questo sistema:

Sublime

⁹⁴ Rosalba Galvagno, *Pizzuto e lo spazio della scrittura,* intr. di Denis Ferraris, Messina, Sicania, 1990, p. 29.

⁹⁵ W. Pedullà, intr. a *Pizzuto parla di Pizzuto* XIII.

⁹⁶ Gabriele Frasca, *Altrove se non altri affatto*, postfaz. a PA, p. 160.



Bibliografia delle opere di Pizzuto citate nel testo:

- Signorina Rosina, Roma, Macchia, 1956; ristampato con varianti, da Milano, Lerici, 1959, dal medesimo in paperbacks, 1967 e postumo, Torino, Einaudi, 1978, quindi a cura di A. Pane, postfaz. di D. Ferraris, Firenze, Polistampa, 2004, edizione dalla quale si cita.
- *Si riparano bambole*, Milano, Lerici, 1960, poi con varianti, Milano, Il Saggiatore, 1973, quindi a cura di G. Alvino, Palermo, Sellerio, 2001, con due scritti di G. Contini, edizione dalla quale si cita.
- Ravenna, Milano, Lerici, 1962, quindi a cura di A. Pane, postfaz. di G. Alfano e con una testimonianza di A. Camilleri, Firenze, Polistampa, 2002 edizione dalla quale si cita.
- Paragrafi sul raccontare, «Questo e altro», 1963, 5 pp. 31-32, poi con lievi modifiche, come appendice a Paginette, 1964, infine nelle ristampa delle

- medesime (1972 e 2002, edizione dalla quale si cita) col titolo di *Vedutine circa la* narrativa.
- *Paginette*, Milano, Lerici, 1964, poi con varianti, Milano, Il Saggiatore, 1972, quindi a cura di A. Pane, postfaz. G. Frasca, Firenze, Polistampa, 2002 edizione dalla quale si cita.
- Sinfonia, Milano, Lerici, 1966, poi con varianti, Milano, Il Saggiatore, 1974.
- Testamento, Milano, Il Saggiatore, 1969, risvolto copertina a cura di G. Contini.
- Sintassi nominale e pagelle (con le pagelle V, VI, XIII-XV), «L'approdo letterario», XVI, 1970, 52 pp. 14-22, poi come appendice di *Pagelle I* edizione dalla quale si cita; ristampato ne «La taverna di Auerbach», cit., pp. 300-301 e in AA. VV., *Antonio Pizzuto*, Roma, «Quaderni pizzutiani, I», Fondazione Antonio Pizzuto, 1997, p. 57.
- Lessico e stile, in Atti del Convegno di Studi su lingua parlata e lingua scritta, (=
 «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani»), XI, 1970, pp. 409-413; ristampato ne «La taverna di Auerbach», cit., pp. 293-297, quindi in A. Pizzuto, Lezioni del maestro, a cura di A. Pane e A. Fo, Milano, Scheiwiller, 1991, pp. 49-68 edizione dalla quale si cita.
- Pagelle I, Milano, Il Saggiatore, 1973, con trad. fr. e note di M. Santschi.
- Pagelle II, Milano, Il Saggiatore, 1975, con trad. fr. e note di M. Santschi.
- *Pizzuto parla di Pizzuto*, a cura di P. Peretti, intr. W. Pedullà, Cosenza, Lerici, 1978.
- (solo per *Ultime*) e con una *Nota per l'ultimo Pizzuto* di G. Contini, quindi ediz. critica a cura di G. Alvino, Napoli, Cronopio, 2001, con la nota di G. Contini e le note complete anche per *Penultime*, edizione dalla quale si cita.

- *Narrare. Tutti i racconti,* a cura di A. Pane, postfaz. G. Frasca, Napoli, Cronopio, 1999, pp. 7-13.