

Pensare la lingua madre: Niccolò Tommaseo*

Maurizio Borghi

Vorrei dire innanzitutto che considero un grande privilegio il fatto di poter parlare oggi a voi, che studiate l'Italiano in questa università. Vi sono molti buoni motivi per imparare una lingua straniera, e l'Italiano in particolare, e sono sicuro che la vostra ottima insegnante, che ho avuto il piacere di conoscere in questa occasione, non ve ne farà mancare. Quello che vorrei fare è fornirvi, se possibile, un ulteriore motivo per continuare a studiare l'Italiano come lingua straniera, ed è per questo che vi parlerò di Niccolò Tommaseo e del suo *Dizionario dei Sinonimi*. Ma allo stesso tempo vorrei anche porre con voi una domanda: perché, per quale motivo, in fondo, impariamo una lingua straniera? Nelle mie intenzioni, tutto quello che diremo oggi dovrà servire a trovare una risposta a questa domanda.

Se però guardiamo al titolo del nostro incontro, e cioè “pensare la lingua madre”, vediamo subito che si tratta di un tema molto ampio e difficile. Da dove cominciare?

Se ci venisse chiesto di dire cosa sia la lingua madre, credo che tutti noi risponderemmo più o meno così: è lo strumento con il quale ci esprimiamo e comunichiamo. Questa è una constatazione del tutto ovvia e naturale. Ma noi non vogliamo semplicemente constatare una cosa; vogliamo, come dice il titolo, *pensarla*. E constatare il fatto (innegabile) che usiamo quotidianamente una lingua madre – l'italiano, l'inglese – per esprimerci e comunicare, non significa ancora avere un pensiero della lingua madre.

Ma, allora, quando pensiamo la lingua madre? Già l'“oggetto” di questo supposto pensiero appare difficile da cogliere e da definire nei suoi confini. Se, infatti, proviamo a riflettere sull'esperienza che noi stessi abbiamo della nostra lingua madre, e mettiamo per un istante da parte quello che abitualmente constatiamo su di essa, ci accorgiamo subito di una cosa: non riusciamo a pensare noi stessi *senza* lingua madre.

Certo, c'è stato un tempo in cui – così, almeno, ci hanno raccontato – ancora non parlavamo. Ma se anche risaliamo con il pensiero ai nostri primi anni di vita, noi quel tempo non lo troviamo mai. Non riusciamo a ricordarci com'eravamo, come pensavamo, quali immagini e quali sensazioni avevamo *prima* che quei pensieri e immagini avessero per noi un nome. I nostri ricordi più remoti sono già, per così dire, intrisi di lingua madre. Possiamo, certo, ricordarci del momento in cui abbiamo imparato singole parole. Alcuni di questi momenti possono restare impressi nella nostra memoria. Ad esempio, io ricordo benissimo il momento in cui ho imparato la parola “raro”. Credo che non sapessi ancora leggere; l'aggettivo compariva in un verso di una poesia che parlava di com'è il mondo dopo una nevicata. Il verso era: *I passanti sono rari*. Chiesi che cosa volesse dire “rari”. Non ricordo la spiegazione; so, però, che da quel momento preciso quella parola ha un senso e “mi parla”. E, a pensarci bene, continua a parlarmi come sullo sfondo di quel paesaggio invernale, ovattato e silenzioso, in cui per la prima volta mi è apparsa.

* Lezione tenuta agli studenti di Italiano della San Francisco State University, 28 aprile 2006. Le citazioni sono tratte da N. Tommaseo *La mirabile sapienza della lingua*, a cura di M. Borghi, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2005 e dal *Dizionario dei Sinonimi*, 5a edizione milanese, Vallardi, Milano, 1867.

Ma quella parola poteva parlarmi solo perché io già parlavo: era come, per usare un'immagine, un rigagnolo che andava a ingrossare un fiume già formato che già scorreva per suo conto, un fiume la cui sorgente rimaneva e rimane tuttora ignota.

Dunque, risalendo con la memoria non troviamo il momento in cui abbiamo iniziato a parlare, non incontriamo mai la sorgente del fiume, e i confini della nostra lingua madre restano per noi sconosciuti e non conoscibili. Ma non solo: neppure se andiamo “in avanti” con l'immaginazione possiamo dire di trovare da qualche parte un confine. Non riusciamo, infatti, a immaginare un momento in cui non avremo più la nostra lingua madre. La lingua madre ci accompagnerà sempre. Non sappiamo quando l'abbiamo imparata, ma sappiamo che non la dimenticheremo mai, neppure con grande impegno. E' una delle poche cose letteralmente indimenticabili.

Dunque noi parliamo “da sempre” e “per sempre”. In qualunque istante della nostra esistenza possiamo tradurci, con il ricordo o con l'immaginazione, ebbene, in quell'istante noi la lingua la sappiamo *già*. Per essere più precisi, e per essere più fedeli all'esperienza che abbiamo fin qui descritto, dovremmo dire così: noi *già sempre* impariamo la lingua madre e *giammai* la disimpariamo. E' importante dire “già sempre impariamo” e non, invece, “già sempre l'abbiamo imparata”, perché accade proprio questo: noi non solo non smettiamo mai di parlare, ma non smettiamo mai neppure di *imparare* a parlare – e l'acquisire parole nuove, come nel mio esempio precedente, è solo uno dei modi in cui continuiamo a imparare la nostra lingua. (Più avanti vedremo che tale modo non è l'unico, né forse il più rilevante).

Il punto su cui vorrei fermare la vostra attenzione, e che vorrei costituissero l'avvio delle riflessioni che faremo, può essere colto appoggiandoci a una frase di Niccolò Tommaseo. E' una frase che ci getta nel vivo del nostro tema:

Fermato che non l'uomo è più grande del linguaggio, ma che le intelligenze volano nel linguaggio e vi respirano, come l'uccello nell'aria; sarà men difficile forse soddisfare all'antico desiderio, non dico già d'una lingua, ma d'un linguaggio universale. (p. 40)

Lasciamo da parte la questione del “linguaggio universale” e concentriamoci invece sulla prima parte della frase. Tommaseo suggerisce un'analogia: il linguaggio – ovvero: la facoltà di parlare una lingua madre – è per noi come l'aria per l'uccello. Così come l'uccello vola e respira nell'aria, la nostra intelligenza, ossia la nostra capacità di *intendere* tutto ciò che è, vola e respira in un elemento più ampio dell'intelligenza stessa, un elemento che essa non può abbracciare con lo sguardo né padroneggiare. Proprio come l'aria per l'uccello, la capacità di parlare la nostra lingua madre è, per noi, l'elemento invisibile e impalpabile che ci sostiene in ogni istante: elemento senza confini e non conoscibile, mai constatabile od oggettivabile, che possiamo imparare a conoscere solo “volandoci dentro”. E volare, per l'uccello significa appunto rispondere al sostegno offerto dall'elemento-aria, assecondare i venti e le correnti, lasciarsi portare, lasciarsi cadere, cedere e, quando occorre, resistere, opporre resistenza – mai però soltanto “di forza”, ma sempre assecondando l'elemento che continuamente affluisce (il resistere appartiene all'assecondare tanto quanto il cedere il lasciarsi andare). Pensiamo al volo dei gabbiani qui nella Baia, oppure più a nord, a Point Reyes, dove le correnti oceaniche sono più forti e il “gioco” è più arrischiato.

(C'è un grande poeta italiano, Giovanni Pascoli, che la vostra insegnante mi ha detto avete incontrato nei vostri studi: ebbene, la sua poesia è, tra le altre cose, un vero tesoro di “ornitologia”, e vi invito a scoprirla in questo senso).

In questa analogia riconosciamo un *pensiero* della lingua madre, un pensiero che, come minimo, non si accontenta dell'ovvia constatazione secondo cui noi “usiamo” il linguaggio per esprimerci e comunicare. (Possiamo, infatti, dire che l'uccello usi l'aria “per esprimersi”? Diremmo, semmai, che *si esprime* nel volo – ma allora “esprimersi” assume un significato ben più denso e profondo rispetto all'uso corrente).

Ma non insistiamo oltre con questa immagine, che è sufficientemente chiara. Riassumiamo dicendo che l'uomo deve, in un modo o nell'altro, “stare al gioco” della lingua madre, così come l'uccello sta al gioco dei venti e delle correnti. Il nostro compito di oggi sarà quello di comprendere in che cosa consista questo “gioco”, come sia fatto e quali siano le sue regole – che non sono soltanto le regole della grammatica e della logica. Scopriremo, quindi, che l'analogia di Tommaseo, per quanto ricca e profonda, ha un limite: non dice tutto l'essenziale del nostro rapporto con la lingua madre. Ma questo lo vedremo solo alla fine della nostra conversazione. Ciò che vi propongo ora è un percorso attraverso il *Dizionario dei Sinonimi* di Tommaseo. Scandiamo il percorso in sette passi, ognuno dei quali sarà introdotto da un pensiero tratto dagli scritti di Tommaseo sulla lingua italiana.

1. La lingua madre: un gioco di voci sinonime

Una prova dell'eccellenza del toscano dialetto è lo scernere che in esso si fa la minuta proprietà d'assai voci che in altre regioni d'Italia usurpansi come sinonime. (p. 86)

La lingua comune conta moltissime voci che tutti riguardano come sinonime: gli altri dialetti d'Italia tacciono: un solo v'ha che distingue quello che presso gli altri è confuso: e le sue distinzioni il più delle volte concordano all'etimologia e alla ragione. (p. 113)

I sinonimi, secondo la definizione che ne dà Tommaseo nel *Dizionario della lingua italiana*, sono “voci che significano cosa medesima”. Comunemente, si considerano i sinonimi come vocaboli intercambiabili che, a nostra scelta, possiamo applicare alla stessa cosa. Diciamo: “le nuvole coprono il cielo”, ma potremmo anche dire: “le nubi occultano il cielo”, oppure: “ammassi di vapore acqueo celano la volta celeste”. Nuvole – nubi – ammassi di vapore acqueo; coprire – occultare – celare; cielo – volta celeste: sono, tra di loro, voci sinonime. Ma dicono davvero “la stessa cosa”? Certo, “esprimono” lo stesso messaggio, “comunicano” la stessa informazione, si riferiscono insomma allo stesso “stato di fatto”, che possiamo indicare efficacemente anche così: ☁️. Ma abbiamo appena imparato che espressione e comunicazione non sono gli elementi primari della lingua madre.

Infatti, come ricorda Tommaseo nelle due frasi citate, i sinonimi sono solo apparentemente “sinonimi” nel senso corrente, cioè voci equivalenti e intercambiabili. In realtà la lingua distingue sempre, anche tra parole molto vicine (nuvola, nube), e se c'è una parte d'Italia in cui tali distinzioni sono più vive che altrove, questa è la Toscana. Lì non solo l'uso vivo della lingua conserva distinzioni che in altri dialetti non si operano o sono dimenticate, ma – cosa ancora più sorprendente – tali distinzioni, che i parlanti

toscani operano, per così dire, d'istinto, "concordano all'etimologia e alla ragione", cioè sono in accordo con l'origine e la sorgente stessa della lingua. Il *Dizionario dei sinonimi* è un'opera composta in larga misura interrogando e ascoltando la parlata del "popolo", vale a dire contadine e contadini toscani, e confrontando gli usi vivi della lingua con le forme e i modi usati dai grandi scrittori, in primo luogo Dante. (Per inciso, Tommaseo osserva che la lingua dei grandi non è mai in contrasto o in contraddizione con quella del popolo, ma ne costituisce, al contrario, il culmine. Solo gli scrittori mediocri e i letterati immaginano una "lingua letteraria" staccata da quella "plebea").

Ma è giunto il momento di leggere un esempio. Prendiamo una voce che denota una qualità notoriamente italiana, anche se non sempre intesa come una virtù, e cioè "Fantasia".

FANTASIA

1631

Fantasia, Capriccio, Estro, Ispirazione, Vena.

Imaginoso, Estroso.

– *Fantasia* è l'apparizione subita e spontanea d'un pensiero accompagnato da un più o meno vivo sentimento; chi più ne ha di queste apparizioni dicesi uomo di fantasia. Il *capriccio* ha sempre qualcosa di meno conveniente; la fantasia può essere bella. *L'estro*, più impensato e più fugace del capriccio, nel senso che l'uso fa essere le due voci più affini, sembra anche più innocuo. Io vò scemare importanza a un mio fatto o parola, quando dico: gli è un estro che m'è venuto. – Capponi.

Il senso originario d'estro, fa sentire il ronzio e il pungiglione dell'assillo e del tafano: e in verità certi estri e certi uomini estrosi rammentano troppo il tafano.

Ispirazione ha sempre significato più alto, e dalla religione cristiana più e più sublimato. *L'estro poetico*, *l'estro febeo*, son diventate maniere comuni di proverbiale ironia. Ma anche nel senso migliore, *l'estro* è la disposizione felice dell'ingegno a concepire e eseguire opere d'arti. La facilità dell'eseguirlo segnatamente nell'arte della parola e in quella de' suoni, dicesi *vena*. Può esserci vena senz'estro, ne' mediocri; estro senza vena negli inesercitati o diffidenti di sé. *L'estro* non è continuo; continua può essere l'ispirazione chi sappia meritarsela con l'abito di pensieri e affetti degni, con l'umiltà e la preghiera.

Estroso, che va a estri. *Imaginoso* ha senso sempre buono; concerne la qualità dell'ingegno e le opere d'arte. *Imaginoso* scrittore, concetto, componimento. *Estroso* al contrario, suona sempre biasimo, e non concerne le qualità e le opere della mente, ma i moti dell'animo, e gli atti che vengono dall'impulso di quello. Uomo estroso, dice più di uomo che va a estri: il secondo denota inuguaglianza d'umore, e subite risoluzioni e scatti, non in male soltanto, anco in bene. *L'estroso* ha impeti d'impazienza, capricci provocatori, stranezze che paiono quasi mattie. *Estroso*, anche un bambino che non sa vincersi né rattenersi.

[...]

"Estro" viene dal greco *oistros*, l'insetto che noi oggi chiamiamo "tafano" (in inglese *gadfly*) e i Latini *asylum*, da cui le parole italiane "assillo" e "assillare". Nella mitologia greca, gli *oistroi* sono mandati dalla gelosa Era a scacciare Io, trasformata in giovenca. Il senso della parola è quello del trafiggere provocando convulsioni e furore,

ovvero dell'innescare una reazione che sconvolge il comportamento abituale (ad esempio del gregge). Significativamente, la parola era ritenuta di origine straniera, per la precisione egizia. (Cfr. Pianigiani *Vocabolario etimologico* e Tommaseo *Dizionario delle lingua italiana*.)

Abbiamo qui un esempio di quello che i linguisti chiamano un "traslato". Ma, a ben vedere, la distinzione tra "voci proprie" e "traslati" è solo artificiosa. In realtà, infatti, *tutte* le parole della lingua sono dei traslati, nel senso che – dice ancora Tommaseo – "indicano una cosa per l'analogia ch'ell'ha con un'altra" (p. 36).

Dobbiamo ora comprendere bene questo punto. Le parole, quando ci parlano, cioè quando ne intendiamo il senso, indicano qualcosa, e ciò significa: mostrano, fanno vedere, fanno sì che qualcosa appaia nella luce del suo senso. Ma, per fare questo, le parole prendono come una via traversa: si appoggiano su qualcosa che ci permette di vedere la cosa, e di vederla integralmente, *attraverso* l'analogia con un'altra (teniamo a mente l'esempio della parola "estro"). Ora, questa analogia può parlarci solo se la parola ha *già*, in qualche modo, scelto per noi l'analogia che deve guidare la comprensione. Ma non solo: deve anche e soprattutto aver già scelto "ciò" che fa sì che l'analogia sia un'analogia; deve, cioè, aver scelto l'elemento che accomuna e fa vedere come analoghe le due "cose": quella che essa vuole indicare (nel nostro esempio: l'estro in quanto particolare contegno dell'animo umano) e quella su cui si appoggia per analogia (l'*oistrum* in quanto insetto che provoca convulsioni e furore). Questo elemento su cui si appoggia l'analogia (effetto della puntura dell'insetto = contegno dell'animo umano) non è, a sua volta, una "cosa", ma è un peculiare *tratto* che la parola sceglie ed elegge quale guida del nostro intendimento (provocare furore, sconvolgere il comportamento abituale). Prima ancora di essere denominazione di una cosa, la parola dev'essere quindi *elezione del tratto* che ci permette di cogliere il senso.

Notiamo, per inciso, che il tratto emerge solo nella parola e grazie alla parola. Nell'esempio dell'estro, il tratto che guida l'intendimento, e che abbiamo esplicitato dicendo "trafiggere provocando convulsioni e furore" e "sconvolgere il comportamento abituale", non è una mera proprietà naturale o intrinseca di quella "cosa" che noi in italiano chiamiamo tafano e voi in inglese *gadfly* – una proprietà che venga poi traslata, cioè trasferita per similitudine, a un particolare contegno dell'uomo. E' una proprietà di quell'insetto solo *nella misura in cui* è compreso dalla lingua madre – in questo caso dalla lingua greca – *alla luce* di un peculiare tratto che essa elegge come tratto-guida. L'elezione del tratto è dunque necessariamente *già sempre* avvenuta *prima* di poter scoprire proprietà naturali o intrinseche. La prova di ciò che sto dicendo viene dal confronto con il latino: qui la parola è *asylum*, da cui assillo e assillare. Il tratto scelto dalla lingua è diverso, come diversa è la sfera di traslati che si genera nell'italiano.

Ora, la parola porta alla luce innanzitutto un tratto, e solo come conseguenza di ciò può, eventualmente, indicare una cosa. Abbiamo visto che questo portare alla luce è uno scegliere, o meglio un eleggere. Dunque, mentre illumina una cosa secondo un tratto d'elezione, la parola, simultaneamente, nasconde. Intendo dire: nasconde dei tratti *mentre* ne porta alla luce altri. L'esempio che abbiamo letto poco fa è sufficientemente esplicativo, e non occorre tornarci: "fantasia" porta alla luce un tratto mentre ne nasconde altri, tra cui quello portato alla luce da "capriccio", il quale a sua volta ne nasconde altri che, a loro volta, "estro" e "vena" portano alla luce, e così via. Iniziamo a vedere meglio in che cosa consista il "gioco" della lingua madre: è un gioco *inaggrabile* di luce e

nascondimento. Dico inaggrabile perché non si può venirne a capo: non c'è modo di uscirne e di trovare una parola (o una frase, una definizione) che sia "luce totale", cioè totale esplicitazione di tutti i tratti possibili. La lingua madre è necessariamente un gioco inaggrabile di luce e nascondimento, un gioco di voci sinonime.

(Il *Dizionario dei sinonimi* è la messa in opera di questo principio. Per questa ragione è un'opera interamente diversa da un "vocabolario" nel senso corrente: non è un elenco esaustivo di termini dal quale attingere informazioni, ma una collezione esplicativa di *tratti* della lingua italiana. A differenza di un comune vocabolario, il *Dizionario dei sinonimi* non si consulta: si legge).

Si tratta ora di vedere più nel dettaglio come "funzioni" questo gioco dei sinonimi, che costituisce un momento essenziale del gioco della lingua madre.

2. Il gioco reciproco dei sinonimi

Errore delle anime fredde si è credere che in ciascuna voce da sé stia la forza del dire: la quale principalmente è posta nel nesso delle frasi tra loro, nella collocazione da cui si compone l'armonia del periodo e l'energia del costruito, nel congegnare i modi noti per forma che conducano l'intelligenza altrui a indovinare il sentimento mezz'ignoto, nel creare traslati che per via di simbolo adombrino il concetto, nell'omettere certe idee intermedie, ... (p. 28)

La forza del dire non sta nelle parole intese come meri vocaboli, cioè come segni che denominano cose, cioè ancora come "voci proprie". Abbiamo visto che le parole, innanzitutto, eleggono dei tratti, e solo in conseguenza di tale elezione possono, eventualmente, denominare. La lingua non è, dunque, innanzitutto denominazione, ma elezione di tratti. Le parole *sono* soltanto nel gioco della lingua madre, e questo è un gioco di sinonimi e traslati, che segue le leggi dell'analogia (attraverso l'elezione di tratti).

Abbiamo detto che la parola, illuminando la cosa secondo i suoi tratti, simultaneamente nasconde. Ora, questo gioco di luce e nascondimento che sussiste tra le parole e le cose, vige anche, e a maggior ragione, *tra le parole stesse*. Anche le parole tra di loro "giocano", ovvero si illuminano reciprocamente nei loro tratti. Leggiamo alcuni esempi, che prendiamo dalla voce "amore":

AMORE

311

Affetto, Passione.

Amore, Passione.

Prendere una passione, Innamorarsi.

Prenderla, Averla.

- L'*affetto* è men veemente, lascia l'anima più attiva, più libera. - Gatti.

D'amore vivo e tenero, non senza dolore, segnatamente di donna a uomo dicesi assolutamente *passione*. Prendere una passione, è cosa più grave che innamorarsi. Avere una passione, talvolta ha mal senso; non di patimento che accuora, ma di sentimento in cui l'anima rimane quasi passiva, si lascia vincere, e scade dalla propria dignità. Avere un amore, è d'animo più leggero non più puro però.

La persona stessa, uomo o donna, dicesi ch'è la passione della tale o del tale. E anche altri oggetti diventano la nostra passione se appassionatamente bramati. Ma quest'ultimo può essere iperbole di celia o d'ironia.

312

Affetto, Amore.

L'amore è più forte. C'è sentimenti da non chiamarsi che *amore*. Quel della madre, del padre, è amore. Una moglie può essere affettuosa, e non essere amante. Tra i fratelli l'affetto è più facile che l'amore. Si direbbe che l'affetto è ora principio d'amore, ora supplemento all'amore.

L'amore inoltre, può talvolta riguardarsi, come più intimo, l'affetto come più esteriore; in questo senso si possono nel discorso unire insieme *amore* e *affetto*. [...]

313

Affetto, Amore, Amorevolezza.

Amorevolezza è il segno dell'amore, della benevolenza, dell'affetto; segno che può essere più o meno evidente e sincero. *Amorevole*, indica gli atti esterni di un sincero amore; [...]

Si noti, in genere, che l'amorevolezza ha sempre dell'esteriore; che perciò è men d'*affetto*, anche quando l'affetto non è che esteriore. Onde altro è: accogliere amorevolmente, altro accogliere con affetto.

[...]

314

Affetto, Tenerezza.

Tenerezza è affetto soave, mesto talvolta; che in modo soave s'esprime. L'*affetto* può essere contenuto, e un po' severo.

Ma c'è della tenerezza di mera cerimonia; e più l'affetta chi ha meno affetto. Coloro che son sempre teneri, o l'affetto non sentono, o lo sentono mollemente.

315

Amore, Tenerezza.

Tenerezza, Tenerume.

Tenerezza, disposizione per cui l'animo cede alle impressioni di benevolenza, d'amore, di compassione; e talvolta allenta più che il dovere non chiegga.

Tenerezza può essere il sentimento d'amore tenero verso tale o tale persona. È sovente l'esterna dimostrazione di vivo affetto; e dicesi anco in plurale, le *tenerezze*. Per celia, e in senso di biasimo, *tenerume* e *tenerumi*. [...]

317

Amicizia, Amore.

[...]

In questo esempio vediamo la parola "affetto" chiarirsi attraverso il confronto con i suoi sinonimi passione, amore, tenerezza e amicizia. Il modo in cui avviene questo chiarimento è singolare. All'art. 312 il confronto tra affetto e amore è condotto seguendo i tratti del "principio / conseguenza" e dell'"interiore / esteriore", ed emerge che amore è più originario e più intenso (più "intimo") di affetto. Nell'articolo successivo si prosegue

il confronto lungo l'“asse” interiore / esteriore, ma introducendo un derivato di amore che è “amorevolezza”, e ciò che emerge è che amorevolezza è *meno* di affetto.

Il gioco tra i sinonimi segue dunque una legge più profonda di una mera relazione aritmetica (dove se A è maggiore di B, e B è maggiore di C, allora anche A sarà maggiore di C). Nel passo precedente avevamo visto che le parole nominano le cose a partire ogni volta dall'elezione di un tratto. Ora vediamo che le parole sono in se stesse una *costellazione* di tratti, e tale costellazione viene alla luce e si mostra unicamente attraverso il confronto con i sinonimi. Questo reciproco illuminarsi (e nascondersi) è parte essenziale della vita stessa della lingua madre, ed è un gioco che ha regole diverse in ogni lingua madre. Il modo in cui la parola italiana “amore” gioca con i suoi sinonimi è diverso dal modo in cui *love* gioca con i sinonimi che tale parola ha nella lingua inglese. Amore e *love* sono costellazioni di firmamenti diversi.

3. Osservazioni sulla collocazione dei vocaboli

Per quanto si voglia concedere d'arbitrario alla lingua, certo è che un insolubile vincolo tra il pensiero e la parola ci è sempre [...]. Anco le minute osservazioni pertanto sopra la collocazione de' vocaboli debbono appoggiarsi a qualche cosa di essenzialmente vero, ed immobile. (p. 46)

Abbiamo visto che parola non è mai mera “voce a sé”, ma riceve il suo significato attraverso il rinvio all'intera sfera della lingua. Ora vediamo meglio in che senso questo rinvio all'intero sia caratteristico della lingua madre, cioè nel nostro caso dell'Italiano. Vedremo due esempi che vertono sulla diversa collocazione dell'aggettivo rispetto al nome. Il duplice uso dell'aggettivo, preposto o posposto al nome, è una caratteristica peculiare dell'Italiano, ed è una di quelle “sottigliezze” in cui consiste la vita della lingua.

Scegliamo due esempi tratti dalle voci “amore” e “donna” – due fenomeni ai quali, secondo le biografie, Tommaseo dedicò molto studio.

AMORE

323

Ben volere, Voler bene.

Il primo dice affetto di semplice benevolenza; il secondo, affetto d'amore. Il primo, la buona disposizione ch'ha verso voi un certo numero di persone; il secondo, d'un solo. L'uomo virtuoso e ben educato è ben voluto da tutti. L'uomo d'ingegno grande non è quasi mai ben voluto; pochi sono che gli vogliano bene di cuore; ma l'amore di questi pochi compensa in intensità que' volgari affetti che non meritano né il titolo d'amicizia, e neppure quello di stima.

DONNA

1416

Donna trista, Trista donna; Cattiva donna, Donna cattiva.

Mala femmina; Trista, Cattiva femmina.

Cattiva moglie, Moglie cattiva.

E *mala* e *trista* femmina sono usitati perché le parole di dispregio abbondano sempre contro il più debole, sia donna traviata, sia suddito malcontento. *Mala femmina*, femmina

di mal costume; *cattiva femmina*, inimichevole, animosa, acre, ostile; *trista femmina*, maliziosa, maligna, malvagia, portata alla frode sfacciata, alla vile violenza. C'è delle male femmine che son meno cattive di quelle che han nome di femmine oneste.

Femmina mala, nessuno direbbe; bensì *femmina cattiva*, e *femmina trista*. Il primo preponesi sempre. Dicesi poi *cattiva*, non *mala*, *donna* e *trista donna*, e *donna trista* e *donna cattiva*. Ma l'aggettivo, secondo ch'è preposto o posposto, talvolta dà senso differente. *Donna trista* denota meglio la furberia, la malizia; *trista donna*, l'intima malvagità. *Cattiva donna*, s'accosta al senso di *mala femmina*; *donna cattiva* denota piuttosto malignità.

Cattiva moglie, non atta, male adatta agli uffizii della vita coniugale; *moglie cattiva*, moglie d'animo reo, di costume non buono. C'è delle mogli cattive che per la casa non sono cattive mogli; hanno cura del marito, de' figliuoli, delle cose domestiche. C'è delle donne non cattive, che sono cattive mogli perché bacchettone, pettegole, disattente.

Il gioco di luce e nascondimento si mostra anche nella diversa collocazione dei vocaboli. Le "minute osservazioni" che Tommaseo compie nei due esempi appena letti si basano su distinzioni che *la lingua stessa* opera. Esse devono dunque "appoggiarsi a qualche cosa di essenzialmente vero, ed immobile", come dice nella frase citata.

A che cosa si appoggiano dunque? Tommaseo parla di un "indissolubile vincolo tra il pensiero e la parola". Non c'è vero pensiero senza la guida della parola, e non c'è piena parola lì dove manchi la forza vivificante del pensiero. Pensiero e parola si sostengono reciprocamente.

4. La ricchezza della lingua: traslati e sensi metaforici

La principale ricchezza d'una lingua, è, al parer mio, nella fecondità de' sensi metaforici. E le moderne sebbene in ciò meno ardite delle lingue madri, potrebbero spesse volte essere più feconde che le non paiono. (pp. 53-4)

Con "lingue madri" Tommaseo intende quelle che generano le lingue moderne, e cioè il latino e il greco. Il fatto che queste lingue più antiche siano più feconde di sensi metaforici, vale a dire di traslati, è un'ulteriore conferma del principio che abbiamo discusso in precedenza, e cioè che le parole sono *originariamente* dei traslati, e solo quando questa origine è dimenticata possono apparire come delle "voci proprie", cioè vocaboli che designano cose.

Vi sono, anche in questo caso, moltissimi esempi nel *Dizionario dei sinonimi*. Ne leggiamo uno scelto un po' a caso.

VESTE

3500

Calzoni, Brache, Brachesse, Mutande

Calzoncini, Brachette, Bracucchie, Brachine

Braca, Brache

Portar le brachesse, i calzoni

Brachino, Bracone, Fiutone

Bracare, Sbracare, Braccare, Braccheggare.

[...]

In traslato, più volgare che familiare, cascar le brache, aver paura. Altro traslato: sapere e ridire le brache e le brachine, è ridire i minuti segreti; e brachino e bracone chi di tali cose è sollecito. *Bracone* più dispregiativo che *brachino*: questo più minuzioso e talvolta però più seccante; quello più petulante, e con smanie di curiosità quasi violenta. Il *fiutone* è più importuno del *brachino*, ma più per sapere i fatti altrui, e inframmettervisi, che per riferirli. *Sbracare* un po' più di *bracare*. Non saprei se il traslato venga da brache per mutande come dire, voler vedere e mostrare cose che vanno celate: o da *bracco* onde *braccare* o *braccheggiare*, che vale: cercare, quasi fiutando, la cosa

5. I toni delle parole

Bello che il latino abbia diminutivi, non peggiorativi, e che gli accrescitivi tengan di questi le veci. Bello che l'italiano stesso abbia per peggiorare più poche forme che per ingentilire. Ma l'accrescitivo sovente è peggiorativo. Il brutto è nell'eccesso più che nel difetto assai. (p. 23)

Diminutivi e accrescitivi, peggiorativi e vezzeggiativi, sono un'altra peculiarità della lingua italiana. Se la parola è una costellazione di tratti, i suoi diminutivi e accrescitivi costituiscono una diversa colorazione di quei tratti. In questo senso, le parole della lingua italiana sono, insieme, costellazioni di tratti e di *toni*. Portando alla luce i tratti, la parola gioca con le altre parole della lingua madre, e innanzitutto con i suoi (della parola) sinonimi; arricchendosi di toni, invece, è come se la parola giocasse con se stessa – cosa che, però, non significa che si chiuda in se stessa e diventi un vocabolo isolato. Il giocare con se stessa e il giocare con gli altri sinonimi sono, per la parola, due modi ugualmente originari di aprirsi al gioco della lingua madre.

Ecco due esempi:

AMORE

347

Civettino, Civettone.

Civettina, Civettuola.

Del *civettino* la principal nota è la leggerezza; del *civettone*, la pertinacia; il primo non è senza grazia; il secondo non senza goffaggine. A' dì nostri, sbarbati ancora, cominciano a fare il *civettino*, e v'è de' *civettoni* barbogi.

La *civettuola* è un po' più sguaiata; la *civettina* si può immaginare modesta. Per titolo di spregio o di rimprovero, *civettuola* si dice, e non *civettina*. C'è però delle *civettine* più scaltre delle *civettuole*; quelle accivettano, queste civettano; quelle tirano a beccarsi un marito da condurre a modo loro; queste, pare che faccian di tutto per perderne la speranza.

DONNA

1414

Donnona, Donnone.

Accrescitivi ambedue della forma esteriore. Il *donnone* può essere meglio formato; onde dicesi: un bel donnone; e supponesi per lo più né vecchia né giovanetta. La *donnona* può essere men bene proporzionata, andare più in grossezza che in altezza; può essere attempatotta: e famigliarmente, anco di ragazza cresciuta dimolto oltre quel che l'età porterebbe, dicesi come per iperbole: diventa già una donnona, che donnona s'è fatta.

1415

Donnina, Donnino, Donnetta, Donnettina, Donnettaccia, Donnuccia, Donnucciaccia, Donnaccina, Donnicciuola, Donnucola, Donnaccola.

Femminetta, Femminuccia.

[...]

I toni esplicitano tratti che, nella parola d'origine, restano impliciti ovvero nascosti. Il gioco "tonale" della parola con se stessa è, di nuovo, un gioco di luce e nascondimento.

6. L'uso della lingua

Multa renascentur quae iam cecidere (p. 64)

Si tratta di un verso di Orazio che Tommaseo ama spesso citare. Traduzione: "molte (sottinteso: parole), che ora sono cadute (in disuso), torneranno a vivere".

Da qualche anno a questa parte, in Italia, è ormai diventata un'abitudine fare periodicamente il bilancio delle "parole nuove" che entrano nell'uso. Non so se la stessa cosa accada anche qui negli Stati Uniti. Da noi vengono "certificate" ogni anno dai dizionaristi molte decine di parole nuove, e puntualmente i giornali – di solito verso fine dicembre, quando è tempo di bilanci – riportano la notizia del numero esatto di parole nuove entrate "ufficialmente" nell'uso. L'anno passato abbiamo guadagnato qualche dozzina di vocaboli, tra cui, se non ricordo male, "googolare" e "girotondino" (non vi sto a spiegare questa parola: basta "googolarla", appunto).

Ora, a parte che la notizia è quantomeno incompleta (trattandosi di un "bilancio" sarebbero da ricordare tutte parole abbiamo *dimenticato* e quindi perduto durante lo stesso "esercizio") rimane da chiedersi cosa significhi "entrare nell'uso". E' forse sufficiente che una sequenza di fonemi sia ripetutamente usata da una massa di persone per affermare che una parola nuova è entrata nell'uso della lingua? E che cos'è l'uso della lingua? E' un mero fatto statistico?

Se ci atteniamo ai passi compiuti fin qui, dobbiamo riconoscere che l'uso della lingua non è la mera registrazione del modo in cui una maggioranza di uomini, di fatto, usa la lingua madre. L'uso e il disuso non sono decisi dagli uomini, né singolarmente né "in massa". Le lingue si modificano nel passaggio da una generazione all'altra, ma queste modificazioni fanno anch'esse parte del gioco della lingua madre, seguono la sua inconfondibile legge.

Le parole che leggiamo nel prossimo brano dei *Sinonimi* sono solo alcune delle "molte cadute in disuso" che, secondo Orazio, potrebbero tornare a vivere nel gioco della lingua madre.

AMORE

349

**Galante, Damerino, Zerbino, Cicisbeo, Vagheggino.
Zerbinetto, Zerbinotto.**

Si può fare il *vagheggino* e il *galante* e il *civettino* anche con donne le quali non abbiano addosso quelle pretensioni che mette sì spesso nell'anima e nel corpo la nobiltà e la ricchezza. *Cicisbeo* e *damerino* indicano, più sovente, commercio d'affetti, o di quelle cerimonie che sottintendono o compensano in qualche modo, o fanno nascere o fanno morire gli affetti, tra persone nobili o per sangue o per crazie.

Il *damerino* inoltre supponesi meno pesante del *cicisbeo*, meno inetto del *civettino*; supponesi disinvolto, attillato, leggiadro. È questa la parola che nell'uso sociale ha senso meno disprezzativo; non però che, moralmente, abbia senso meno spregevole. Che *damerino* e *zerbino* non sia il medesimo lo prova anco il verso del Buonarroti: « Non dico gli zerbini, Non dico i damerini ». *Zerbino* ha senso, anco nell'uso sociale, che lo rende titolo meno desiderabile, e lo prova il suo derivato *zerbinotto*, che è il più usitato, e che vale giovane di alquanto licenziosi costumi, e vanerello [*Zerbinetto* suona più gentilmente dell'-*otto*. Un giovane di banco sarà -*otto*, non -*etto*. A ventott'anni potete ancora essere -*otto*; -*etto* non più. Vecchio che voglia fare il *zerbinotto*, è ridicolo; più ridicolo ancora se l'-*etto*].

Lo *zerbino*, dunque, lo *zerbinetto*, lo *zerbinotto*, s'intende ch'avrebbe a essere giovane; il *damerino* si può supporre anche non poco maturo; lo *zerbino* affetta l'amore; il *damerino*, quella leggiadria che in certa razza di gente fa strada all'amore. Il *damerino*, è più disinvolto, lo *zerbino*, più ardito.

350

**Amante, Innamorato, Amoruso, Amasio, Amico, Ganzo, Drudo
[...]**

Come si vede, il *Dizionario dei sinonimi* è anche un trattato di antropologia. C'è da ritenere che i tipi umani qui descritti non siano “scomparsi dall'uso” come i loro rispettivi nomi – e non vi auguro certo di fare il loro incontro. Ma approfittiamo di questo esempio per osservare una differenza importante. Certamente possiamo incontrare molte cose senza nome, e il fatto che non abbiano – o, nel nostro esempio, non abbiano più – un nome, non le rende meno “reali”, cioè meno concrete e impellenti nel loro venirci incontro. Tuttavia, dove manchi la parola (in questo caso il *nome* appropriato) siamo privati della capacità di *riconoscere* quella cosa – che, pure, incontriamo – *per ciò che è*. E' strano: i tipi umani descritti da Tommaseo li conosciamo bene; eppure solo grazie alla lingua madre e alle sue distinzioni possiamo *riconoscerli* – non “così, in generale”, ma proprio – per ciò che essi *sono*. Detto in un altro modo: ogni intelligenza dell'*essere* di qualcosa ha bisogno della lingua madre.

7. L'artista grande

L'artista grande è quasi anello posto tra la verità e le intelligenze dei più, tra Dio e gli uomini, tra l'avvenire e il passato. Coll'una mano stringe la mano dell'umanità che

s'avanza, coll'altra addita la via: legge sul libro delle cose un geroglifico nuovo, lo traduce nella lingua comune; e i suoi coetanei aiutati da lui, arrivano a compitarlo. Quando di questi geroglifici s'è composto un intero alfabeto, è creata una scienza. Ché a creare le scienze giovano potentemente gli artisti, sebbene non paia: l'arte esprime il sentimento e il concetto là dov'è più rilevato, lo rende quindi più facilmente osservabile. Essa determina gli affetti e le idee che sono ancora generiche, e però aiuta alla formazione e all'intelligenza delle idee generali. Le quali la filosofia studiando, trova al di là indeterminazioni nuove, nuove fonti d'affetto. Per questo nuovo terreno l'arte si mette; e le cose indeterminate, col linguaggio determina. Allora la filosofia sopra questa nuova materia lavora; e così via via. Ond'io direi che senza l'arte la scienza niente potrebbe determinare perché niente osservare: l'arte, è, o dovrebb'essere, e sarà sempre meglio il lume, il cenno, il suono, che dice alla scienza; «qui cava, e troverai; qui approda, e afferrerai». (p. 32)

Con questa lunga citazione si conclude il nostro percorso. Apparentemente abbiamo fatto un salto: stavamo ragionando della lingua madre e del suo gioco, di sinonimi e traslati, di sensi metaforici e usi della lingua – e ora ci troviamo improvvisamente a parlare di “arte” e di “scienza”. Riassumiamo dunque i passi compiuti sin qui.

Siamo partiti da un'analogia, che abbiamo ricavato da una frase di Tommaseo: l'uomo sta nel linguaggio, cioè nella sua capacità di parlare una lingua madre, come l'uccello nell'aria. In fondo, tutto quello che abbiamo detto in seguito non è stato altro che un modo di esplicitare questa immagine. Per volare, l'uccello deve stare al gioco del vento e delle correnti, così come, a *suo* modo, l'uomo, se vuole che la sua intelligenza spicchi il volo, non può non stare fino in fondo al gioco della lingua madre. Infatti la lingua madre, proprio come l'aria per l'uccello, è costitutivamente “più grande” dell'uomo, e ciò significa che l'uomo non può padroneggiarla, o pensare di venire a capo della sua origine e della sua legge, ma può solo stare al suo gioco, e giocare in essa, oppure rifiutarsi di stare al gioco e dunque decidere – singolare “decisione”! – di non lasciar mai spiccare il volo alla propria intelligenza. Per iniziare a nostra volta a respirare in questo elemento, abbiamo dunque cercato di comprendere in cosa consista, propriamente, il gioco della lingua madre. Grazie a Tommaseo, abbiamo messo a fuoco alcuni elementi di questo gioco.

Per prima cosa, abbiamo visto che la parola non è innanzitutto denominazione di cose, ma può denominare solo perché – prima di ogni denominazione – ha già scelto i tratti da portare alla luce. In questo senso, ogni parola è un “traslato”, poiché nomina solo passando attraverso il tratto – e in questo senso gioca, con i suoi sinonimi, un gioco di luce e nascondimento. Abbiamo poi visto che questi tratti d'elezione, attraverso cui la parola mostra e indica, sono visibili solo grazie al gioco reciproco dei sinonimi. Per comprendere meglio tale gioco ci siamo soffermati su alcuni elementi peculiari della lingua italiana: la collocazione dei vocaboli, i sensi metaforici e i diminutivi e accrescitivi. Questi ultimi li abbiamo compresi come articolazioni dei *toni* delle parole, e il gioco tonale delle parole è stato caratterizzato come un gioco della parola con se stessa. Il gioco della lingua madre si presenta dunque articolato in tre momenti, tra loro intrecciati: gioco delle parole con le cose (*via* tratti), gioco delle parole tra di loro e della parola con se stessa. Infine, abbiamo accennato al fatto che tale – triplicemente articolato – gioco non è statico, ma si modifica da una generazione all'altra, e tale alterazione fa a sua volta parte del gioco e non è una mera questione di acquisto e perdita di vocaboli o

usi linguistici. La legge del gioco rimane dunque *costitutivamente* – e non solo “di fatto” – nascosta.

E' importante ricordare che tutto questo lo abbiamo potuto vedere solo perché eravamo guidati dall'immagine del volo dell'uccello. Se a guidarci fosse stata, invece, la comprensione ordinaria e generalmente condivisa della lingua come mezzo di comunicazione e di espressione, o la conseguente interpretazione della parola come mero segno che sta a posto di qualcosa, non saremmo potuti avanzare di un solo passo.

Ora però dobbiamo compiere un passo ulteriore, e vedere che anche quell'immagine, così ricca di senso e così capace di orientare, è tuttavia lacunosa. Intendo dire che non coglie interamente il senso del nostro rapporto con la lingua madre. Per andare direttamente al punto possiamo dire così: a noi è concessa un'esperienza che l'uccello non può fare. L'uccello è contenuto nell'elemento che lo sostiene; noi, invece, sosteniamo – o meglio *dobbiamo* sostenere – l'elemento che ci sostiene. L'uccello non può avere alcuna esperienza dell'elemento che, sostenendolo, lo contiene: per quanto abilmente e sapientemente possa volare, egli non giungerà mai, volando, a esperire i confini del proprio elemento, ovvero dell'aria. Noi, invece, *proprio mediante la parola*, possiamo toccare i limiti della lingua madre.

Ma come? Non abbiamo detto all'inizio che proprio questo non è possibile? e cioè che non troviamo mai i confini della lingua madre, nè “indietro”, nel ricordo, nè “in avanti”, con l'immaginazione – sicché il rapporto con la nostra lingua madre si configura come un inaggrabile “già”, nel duplice senso di “già sempre” e “giammai”? Infatti. Ma proprio da qui ha origine l'esperienza che ho ora ricordato – l'esperienza dei limiti della lingua madre.

Uno dei modi in cui diviene possibile per noi esperire i limiti della nostra lingua madre è lo studio di una lingua straniera. Non c'è bisogno di ricordare che questa esperienza è esclusivamente *umana*, ed è preclusa all'uccello come ad ogni altro animale. E ciò a cui penso è un'esperienza molto semplice, che succede a chiunque si voglia misurare con una lingua straniera su un piano che non sia quello del mero scambio di informazioni o di impressioni. Così, per chi come me studia l'inglese, e magari inizia con fatica a comprendere un poco il “gioco” di quella che pure, per lui, non sarà *mai* lingua madre – è difficile non rimanere colpiti dal modo in cui questa lingua parla, ad esempio, in questi versi di Emily Dickinson:

From Blank to Blank –
A Threadless Way
I pushed Mechanical feet –
To stop – or perish – or advance –
Alike indifferent –

If end I gained
It ends beyond
Indefinite disclosed –
I shut my eyes – and groped as well
'Twas lighter – to be Blind –

Già solo il modo in cui la lingua suona, il fluire vocalico dei primi versi e l'improvviso spezzarsi del ritmo con l'infittirsi delle consonanti (“I pushed Mechanical

feet”) e in particolare delle dentali (“Indefinite disclosed –”), dove senso e suono diventano tutt’uno, come nel ripetersi di quella “d” finale il cui suono è, per un Italiano, quasi indistinguibile dalla “t” – ebbene, anche solo questo elemento puramente “sonoro” dell’altra lingua (tutt’altro che accidentale, evidentemente) pone concretamente sotto gli occhi un *limite* della mia lingua madre. E più guardiamo altri elementi, più si delinea tale limite. Ad esempio, l’uso delle maiuscole (ben quattro parole nei primi tre versi, e solo una, Blind, nella seconda strofa), o della punteggiatura (nessun segno, a parte il tratto di separazione o *em dash*). E poi: a chi o a che cosa si riferisce l’“it” del secondo verso della seconda strofa (“It ends beyond”)? E qual è il suo verbo, “ends” o “disclosed”? E “ends” è verbo o nome plurale? ...

Anche se volessi considerare tutto questo semplicemente come un gioco “di” Emily Dickinson, sarei però costretto a riconoscere che la lingua inglese regge molto bene quel gioco. Anzi, lo regge *come nessun’altra lingua*.

Se ci soffermiamo brevemente su questi elementi “materiali” della poesia – il suono, la grafia delle parole, la punteggiatura, la grammatica – sorge infatti spontanea una considerazione, e ciò che io, nella mia lingua italiana, non potrò mai parlare *così*. Non solo: quel gioco, di cui posso arrivare a distinguere alcuni tratti, è per me, in un certo modo, vietato. Per essere più precisi, accade questa esperienza: so perfettamente che quella parola è a me radicalmente estranea, e tuttavia, allo stesso tempo, sento che deve provenire da una sorgente comune. Non mi riferisco a una supposta “origine comune” del linguaggio umano, che pure ci sarà anche. Intendo “comune” nel senso assolutamente preciso di: *ugualmente ignota a entrambi*.

Possiamo ora rispondere alla domanda che avevamo posto all’inizio: perché studiare una lingua straniera? La risposta è: per imparare la nostra propria lingua. E’ senz’altro questo il motivo per cui i grandi poeti inglesi e americani studiano l’italiano e il latino: non certo per scorrazzare nel “patrimonio culturale” dell’Italia o nella sua letteratura, ma per esperire, a contatto degli scritti dei grandi poeti italiani e latini, i limiti della propria lingua madre inglese e così impararla di nuovo. Tutti i grandi poeti sono anche dei traduttori: dal latino, dal greco, dalle lingue moderne. Ma soprattutto *dalla loro stessa lingua e nella loro lingua*. Così, ad esempio, Emily Dickinson ha studiato per tutta la vita il latino dell’*Eneide* e, nella sua poesia, un orecchio inglese ben affinato può riconoscere echi virgiliani. Questo significa che la lingua inglese, in quel culmine costituito da questa lingua poetica, è capace di accogliere modi, forme e persino parole di un’altra lingua.

(Noi conosciamo per lo più un solo modo in cui una lingua straniera “contamina” la nostra, ed è quello a cui abbiamo accennato in precedenza: parole e forme nuove entrano continuamente nella lingua imponendosi in virtù del loro ripetuto uso da parte di una massa. Rispetto a questa forma di contaminazione “per martellamento”, in cui la lingua materna arriva quasi per sfinimento ad arrendersi e a fare posto al vocabolo o al modo straniero, la contaminazione che avviene attraverso la parola poetica è certamente più mite, ma proprio per questo più feconda e duratura. Tommaseo parla spesso dei “barbarismi” di Dante, sottolineando che si tratta dei modi più *italiani* della sua lingua.)

Dunque conoscere una lingua straniera significa aprirsi alla possibilità di imparare la propria. I poeti e gli scrittori di ogni lingua madre lo testimoniano. Anche Tommaseo, a suo modo, lo dice. In una lettera scritta durante l’esilio in Francia, egli afferma che “Conoscere alquanto a fondo le cose straniere giova a non disprezzare le proprie. Io di

questa varietà son forse troppo invaghito: ma le varietà sempre più m'innamorano di questa Italia e della possente sua lingua". Ma, appunto, questa esperienza è testimoniata da tutti i grandi poeti e i grandi scrittori. Vogliamo considerarli testimoni attendibili della lingua madre – o preferiamo continuare seguire la naturale tendenza a considerare la lingua madre, e quindi anche la lingua straniera, come un mezzo di comunicazione?

Il motivo che oggi vi suggerisco per continuare a studiare l'italiano è in fondo questo, e credo che, per cominciare, sarebbe un buon esercizio iniziare a... tradurre qualche brano del *Dizionario dei sinonimi* di Niccolò Tommaseo. E' un compito non meno difficile di quello che dovrei affrontare io se pensassi di tradurre "From Blank to Blank". In entrambi i casi, credo che appaia chiaramente cosa significhi fare esperienza dei limiti della propria lingua madre.

Credo, inoltre, che in questo senso debba essere inteso l'"artista grande" di cui parla Tommaseo nell'ultimo brano citato. L'artista grande non è soltanto il grande artista. E' l'artista la cui arte – sia essa arte della parola in senso stretto (poesia) oppure di un altro genere – scaturisce direttamente dal gioco della lingua madre. L'artista grande è colui che sta fino in fondo al gioco inconoscibile della lingua madre, ne accetta le regole e, in questo modo, lo ri-crea, cioè crea *nuovamente* le sue regole per tutti coloro che partecipano al gioco – per i parlanti della sua lingua madre. Per questa ragione egli "è quasi anello posto tra la verità e le intelligenze dei più". Il suo parlare è un dare parola alla lingua madre e, in questo senso, non è tanto un esprimersi, quanto piuttosto un *tradurre*: egli "legge sul libro delle cose un geroglifico nuovo, [e] lo traduce nella lingua comune". Solo da questa traduzione originaria può nascere un sapere. Nessuna conoscenza può generarsi se non è prima "composto un intero alfabeto", e ciò significa che ogni sapere, nella misura in cui è un vero sapere, trae origine unicamente della lingua madre, attraverso l'opera dell'artista grande: "ché a creare le scienze giovano potentemente gli artisti, sebbene non paia". L'opera dell'artista grande, così come il gioco della lingua madre che egli, giocando, crea, è poco appariscente – e tuttavia potente. "Ond'io direi che senza l'arte la scienza niente potrebbe determinare perché niente osservare".

E come potrebbe la lingua madre essere l'origine del sapere se non fosse essa stessa *già* un sapere – il più alto e originario di cui l'uomo possa disporre? Pensare la lingua madre significa considerare innanzitutto, come dice Niccolò Tommaseo, la *mirabile sapienza* che la governa e a cui, che lo sappiamo o no, ogni nostro futuro sapere dovrà sempre di nuovo ritornare.

Aprile-maggio 2006