

dalle prime righe dell'Introduzione in cui gli autori propugnano la preminente finalità didattica del loro progetto concepito come nuovo strumento di lavoro per gli insegnanti di lingua straniera.

Un I capitolo è consacrato all'approccio teorico dei fondamenti linguistici dell'interrogazione che costituiscono la base sintagmatica dell'indagine. È l'indicatore sintagmatico che agisce sulla struttura profonda della frase e l'interrogazione acquisisce pertanto un doppio valore semantico-sintattico, operante quest'ultimo in superficie per mezzo delle regole trasformazionali. Ferma restando l'ipotesi che gli indicatori sintagmatici di base (focalizzati in numero di 15, pp. 16-32) costituiscono un ceppo comune alle lingue esaminate (*langage-pivot*) tale da alimentare il sistema trasformazionale, gli autori ne prendono le mosse per descrivere comparativamente la sintassi dell'interrogazione. Essi perseguono dunque l'obiettivo d'una descrizione in cui ogni lingua si caratterizzi al contempo per regole comuni alle altre e per regole che le sono proprie. Il che giustifica l'immagine d'uno schema finale raffigurato mediante un unico tronco con ramificazioni protese verso le lingue in oggetto (p. 34).

I principi ispiratori dell'analisi contrastiva, pur facendo propri i criteri tradizionali dei generativisti (*simplicité, élégance, et « falsifiabilité »*), postulano come irrinunciabile quello della concordanza fra ciascuna delle descrizioni destinate ad essere l'oggetto del raffronto. Accettando poi la distinzione classica (p. 38) tra *sistema* e *norma*, gli autori limitano le regole della trasformazione alla descrizione del solo sistema, non rinunciando talora a suggerimenti di ordine pragmatico.

Ordine e chiarezza presiedono alla descrizione in parallelo delle regole trasformazionali del francese (TF 40) e dello spagnolo (TE 34) — pp. 39-93 — da un canto, dell'italiano (TI 36) e dell'inglese (TA 36) dall'altro — pp. 94-149—. Gli « organigrammi » riepilogativi (pp. 150-161) evidenziano: a) le parti comuni che costituiscono una specie di passaggio obbligato presente in tutte le lingue: sorta di meccanismo che focalizza il sintagma su cui s'incentra l'interrogazione; b) le differenze sintattiche connesse alle diverse contingenze storiche delle lingue in esame.

Si avvalorà così la tesi che l'utente « possiede » gli strumenti genetici dell'interrogazione, autentica competenza comune a livello pre-linguistico (pp. 146-147). La strategia pedagogica deve quindi puntare sulle divergenze morfo-sintattiche, utilizzando la conoscenza aprioristica di tutte le possibilità teoriche d'errore nel rapporto tra L_1 e L_2 . I paragrafi del cap. IV (pp. 166-208) sono tesi a lumeggiare le situazioni contrastive più eclatanti tra francese/spagnolo e italiano/inglese, che si trova a dover fronteggiare, di volta in volta, il locutore ideale delle rispettive lingue materne.

All'elaborazione teorica segue nel cap. V la verifica sperimentale condotta per il francese a Besançon su due gruppi ispanofoni. Il primo di studenti venezuelani tra i 18 e 20 anni, al terzo mese di studio con il metodo: « De vive voix ».

Il secondo composto da 37 studenti spagnoli formati tradizionalmente nel paese d'origine, con una media oscillante tra i quattro e i cinque anni di studio e che al momento della verifica avevano soggiornato in Francia quattro o cinque settimane. Alla stessa batteria di test sono stati sottoposti tre gruppi eterogenei di studenti liceali romani e modenesi con apprendimento linguistico tradizionale. Per quanto concerne l'interrogazione in inglese da parte di studenti italiani si sono scelti gruppi all'ultimo anno del ciclo superiore o al primo dell'Università.

Il vaglio relativo a questi dati, limitati espressamente alle due lingue che appaiono più complesse nell'ottica del sistema interrogativo, non poteva non evidenziare interferenze *intersistemiche* (di L_1 su L_2 o di L_2 su un eventuale L_3) e *intrasistemiche* (fra una o più unità di L_2) non dimenticando che l'uso della lingua in contesti diversi è a sua volta fonte di interferenze. Sono così giustificate le divergenze che esistono tra analisi contrastiva e constatazione sperimentale.

Nel capitolo conclusivo, gli autori pur riconoscendosi nell'alveo delle teorie dei più accreditati fautori dell'analisi contrastiva (Skinner, Lado, Richards, Stockwell, Bowen, Martin...), rivendicano l'originalità della loro sperimentazione che, nel caso specifico della morfosintassi interrogativa, ambisce dare una risposta non solo alle effettive difficoltà di apprendimento, ma configurarsi altresì come una grammatica pedagogicamente efficace.

Quest'opera si avvale d'una bibliografia poderosa e appare rigorosamente coerente sotto il profilo scientifico. Tuttavia il suo carattere peculiare va ricercato nella descrizione simultanea del fenomeno linguistico dell'interrogazione in quattro tra le principali lingue europee.

Per l'originalità di tale proposta (forse la prima di così ampio respiro) e per l'acuità profonda delle osservazioni cui perviene, il presente lavoro costituirà un irrinunciabile punto di riferimento per chiunque — autore o docente — intenda d'ora innanzi approfondire i fondamenti linguistici dell'interrogazione.

LEANDRO SCHENA

L. GRASSI - M. PEPE, *Dizionario della critica d'arte*, Utet, Torino 1978. Due volumi di pp. 675.

Opera di ampio respiro che vuole mettersi alla base di una sana e corretta critica d'arte. La sua struttura è quella tradizionale di enciclopedie e dizionari, cioè una struttura per lemmi, con una esauriente, anche se concisa e stringata, trattazione per ciascuno di essi, al fine dichiarato di « recuperare e definire la vastissima area di significati che storicamente hanno assunto i termini e le espressioni del linguaggio della critica d'arte... definendo i termini tecnici (di un significato costante) e quelli concettuali-storici (di significato variabile).

L'opera è dovuta a due soli studiosi, L. Grassi e M. Pepe, che una lunga consuetudine di studi comuni ha abituato a lavorare insieme e ad affrontare insieme una impresa chiaramente interdisciplinare, che richiede esperienze filosofiche, storiche, filologiche, storico-artistiche, di critica d'arte, di tecniche artistiche e artigianali e via dicendo. Essa sfata la necessità, conclamata oggi da tanti, di équipes numerose, composte di specialisti super-specializzati, che, in ultima analisi, il più delle volte producono confusione e impossibilità di sintesi ed esplicitano quasi sempre il desiderio del capo-équipe di vedere il proprio lavoro fatto da altri. Ricordo come una volta, nel partecipare alla organizzazione di un progetto di risanamento urbanistico, l'architetto proponente chiedeva la collaborazione di tanti e tali specialisti, ciascuno per contributi minimi, che mi venne spontaneo di chiedere se l'architetto, per leggere il giornale la mattina avesse bisogno di una équipe di ventiquattro esperti, ognuno impegnato a leggere una sola lettera dell'alfabeto. Fui irriverente, lo riconosco: ne chiedo scusa all'architetto, se mi leggerà.

Nel caso in esame, invece, la collaborazione di due soli studiosi ha prodotto un lavoro compatto e coerente in cui ciascuno ha posto tutta la propria esperienza e il proprio impegno, e il contenuto ne risulta senza sbavature e senza squilibri, guidato e condotto con stretto rigore logico. Questo *Dizionario* non è significativo solo in sé e per il modo con il quale è stato pensato e realizzato, ma anche per il momento nel quale compare. E questo sotto due aspetti, e cioè sia in relazione agli studi di storia dell'arte sia in relazione al linguaggio di critica d'arte in atto. Si tratta di due aspetti degli studi storico-artistici che involgono posizioni oggi in straordinario sviluppo e movimento.

La vecchia « storia dell'arte », come è figurata nei vecchi *itinerari* universitari, oggi è largamente superata. Superata come metodologia, superata come contenuto. Nessuno oggi si sogna più di pensare che sia possibile ricercare il percorso storico del pensiero e dell'atto artistico solo indagando l'opera di artisti qualificati e catalogati, posteriori

all'VIII secolo dell'era cristiana. Oggi si riconosce validità e originalità artistica a tante manifestazioni del pensiero umano, affidate per la trasmissione alla materia, che vanno ben al di là dell'angusto spazio di tempo indicato e comprendono uomini noti e ignoti anagraficamente, cui compete la qualifica di artista. E non sui soli artisti si appunta l'esame, ma coinvolge anche azioni collettive, ambienti culturali e via dicendo. Nessuno oggi pensa più che la storia dell'arte greca, per esempio, o quella della cultura achemenide e sasanide non faccia parte della « storia dell'arte ».

Di converso da questa storia dell'arte si distaccano ogni giorno di più gli studi archeologici, nel loro aspetto essenziale di recupero storico di modi e di fatti di vita, i quali considerano il dato artistico alla stessa stregua di qualsiasi altro dato artigianale o industriale, giungendo anche ad eccessi, come la supervalutazione della cosiddetta « cultura materiale ». Ma per i fatti artistici vi è anche lo sviluppo preso dalla critica d'arte come scienza autonoma in grado di riconoscere la artisticità di un manufatto e di rendersene tramite con la società. Qui il discorso è singolarmente importante poiché di fronte ad alcuni eccelsi critici che hanno uno « stile » letterario personale, prezioso, preciso, si sono autoaffiancati dei critici che, non intendendo tale stile, ma solo orecchiandolo, hanno usato un gergo oscuro e incomprensibile e fumoso, che ha confuso le idee e i concetti. Non faccio nomi per non crearmi inimicizie.

In questo orizzonte culturale si inserisce il *Dizionario* con il suo pacato e sensato discorso, che vuole, e può, riportare ordine e chiarezza e sostenere quella tendenza in atto che torna a un linguaggio semplice e scarno, lineare e sobrio. Con questo non dico che tutto il *Dizionario* sia perfetto, che sia esauriente in tutto, che l'elenco dei lemmi sia completo — ho notato per caso l'assenza della voce « acribia » — ma certo sui nostri tavoli vi è ora un ottimo strumento di lavoro.

MICHELANGELO CAGIANO DE AZEVEDO