

Il parlato nella poesia italiana del secondo Ottocento. Alcuni casi di interruzione del discorso

di Matteo M. Pedroni

1 Introduzione

Le condizioni che oggi permettono al parlato di accedere allo scritto non letterario sono certo molto diverse da quelle che ancora all'alba dell'Unità d'Italia regolavano l'accesso del parlato alla lingua della poesia. Allora la lingua parlata non solo doveva adeguarsi alle caratteristiche intrinseche della lingua scritta, ma pure piegarsi alle regole del linguaggio poetico, fissatosi, fin dalle sue origini, in una grammatica di grande conservatività e di marcata distinzione dalla prosa e soprattutto dal parlato. È pur vero che nel corso del secondo Ottocento, sotto la pressione di nuove realtà sociali, politiche e letterarie, il codice lirico tradizionale entra in un irreversibile processo di disgregazione: lo scioglimento dei generi poetici, l'apertura a tematiche ordinarie e quotidiane, le provocazioni delle avanguardie scapigliate e veristiche, la baudelairiana "perte d'auréole", coagiscono nel dissolvere le peculiarità di questa lingua speciale, sempre più permeabile al lessico prosastico, a una sintassi lineare e, ancora, seppur con maggior lentezza, a una morfologia e a una fonetica comuni. Più che scomparire, per il momento, il secolare codice poetico sembra diluirsi in un bagno linguistico più realistico e colloquiale, e ora agglutinarsi attorno alle irriducibili necessità prosodiche e rimiche, ora subire l'affronto di un uso inerziale se non addirittura parodico.

Secondo la celebre dichiarazione di poetica – datata 1869 – di Vittorio Betteloni (1840-1910): «Mai non s'usò in Italia / Scriver come si parla, / Mai non s'ebbe il coraggio / Di scrivere il linguaggio / Di chi intrattensi o ciarla / O si spiega a' suoi simili» (Betteloni 1946: 188). La poesia di Betteloni si presta bene a «illustrare [...] la virata in senso realistico rispetto alla lirica della prima metà del secolo e, in particolare, la propensione per alcuni moduli tipicamente orali: badando al fatto che si tratta di fatti in varia misura rinvenibili in quella che è stata chiamata la *coinè* verista-scapigliata» (Serianni 2001: 235)¹. La fuga dall'indeterminatezza, l'abbassamento del registro lirico, soprattutto nel lessico, e l'adozione di «vari meccanismi operativi e cooperativi dell'oralità ("non è ver, mia fanciulla?", "State un poco a vedere!" [...] "non c'è che dire")» (Serianni 2001: 235) e suoi fraseologismi tipici, non bastano comunque ad assicurare alla poesia betteloniana, e di tutta la *coinè* verista-scapigliata, un alto livello di mimesi del parlato: l'oscillazione tra forme colloquiali e poetiche a livello lessi-

1) Per alcuni approfondimenti specifici sulla lingua della *coinè* verista-scapigliata, si vedano: Arcangeli 2003, Girardi 1981, Girardi 1989, Novelli 2004, Perugini 1985, Serianni 2001.

cale, sintattico, fono-morfologico e topologico trattiene l'operazione entro le nobili, già fatiscanti, mura della «tradizionale cittadella poetica» (Serianni 2001: 232).

C'è da chiedersi allora cosa intendesse Betteloni quando scriveva di voler «scrivere come si parla»: come si parlava in Italia a quel tempo?²⁾ Nel 1861 tutti parlavano dialetto e «solo una minoranza ridottissima di persone era in grado di parlare italiano» (Marazzini 1998: 362): l'analfabetismo toccava tra il 90% (Castellani 1982: 25) e il 97% (De Mauro 1979: 43) della popolazione. Perfino gli scrittori non erano necessariamente a loro agio nella conversazione in lingua. Due nomi su tutti, diversamente esemplari: il primo, Gaetano Lionello Patuzzi (1841-1909), poeta e prosatore veronese, professore al Civico Collegio Calchi-Taeggi di Milano, amico caro ed epigono di Betteloni; il secondo, Alessandro Manzoni, personaggio centrale nella storia letteraria e linguistica dell'Italia unita.

In una lettera del 9 aprile 1865 indirizzata ad Angelo De Gubernatis, allora direttore della «Civiltà italiana», Vincenzo Riccardi di Lantosca (1829-1887), anch'egli insegnante al Calchi, così scrive: «Patuzzi mi disse ierisera che tu gli hai mandato le tue *Note*. Egli è sensibile all'attenzione che gli usi. (Parla poco toscano, ma che vuoi?)»³⁾.

Nel trattato *Della lingua italiana* Manzoni denuncia l'assenza di una lingua comune agli italiani, anche di buona cultura:

Supponete dunque che ci troviamo cinque o sei milanesi in una casa, dove stiam discorrendo, in milanese, del più o del meno. Capita uno, e presenta un piemontese, o un veneziano, o un bolognese, o un napoletano, o un genovese; e, come vuol la creanza, si smette di parlar milanese, e si parla italiano. Dite voi se il discorso cammina come prima, dite se ci troviamo in bocca quell'abbondanza e sicurezza di termini che avevamo un momento prima; dite se non dovremo, ora servirci d'un vocabolo generico o approssimativo, dove prima s'avrebbe avuto in pronto lo speciale, il proprio; ora aiutarci con una perifrasi, e descrivere, dove prima non s'avrebbe avuto a far altro che nominare; ora tirar a indovinare, dove prima s'era certi del vocabolo che si doveva usare, anzi non ci si pensava; veniva da sè; ora anche adoprare per disperati il vocabolo milanese, correggendolo con un: come si dice da noi. (Manzoni 2000: 351; ca. 1843)

Il *non parlar toscano* (cioè italiano) di Patuzzi equivarrà alla lingua deficitaria definita da Manzoni, le cui lacune erano colmate con dialettismi, magari francesismi e prelievi dal linguaggio letterario. «Accanto alla lingua corretta dei pochi e al dialetto dei più, nel corpo sociale erano largamente diffuse forme di

2) Nel mio discorso sarà sempre sottintesa l'eccezione dei toscani, italofoeni naturali. Castellani (1982: 18): «A parer mio i Toscani, o quelli di loro che fanno capo al sistema linguistico fiorentino, identico al sistema dell'italiano letterario, debbono esser considerati italofoeni per diritto di nascita, e non in quanto abbiano appreso a leggere e scrivere».

3) Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Carteggio De Gubernatis 106/2.

espressione compromissoria, impure, bastarde quanto si vuole, nelle quali un conato di italiano si mescolava con realizzazioni dialettali o regionali» (Bruni 1992: XXXI), e questo *conato* sottolinea bene lo scarto esistente tra la nostra situazione linguistica e quella di fine Ottocento. Si era ancora lontani dalla possibilità di apprendere l'italiano in contesto naturale e dunque molto lontani dalle premesse sociolinguistiche sulle quali avviare lo studio che occupa gran parte di questo numero di «Cenobio».

Il *come si parla* di Betteloni andrà dunque capito in senso restrittivo – inerente all'*élite* culturale, ai membri della Repubblica letteraria – e lato, secondo l'*opinio communis* di un'opposizione tra semplicità del «parlato» e complessità dello «scritto», specialmente se lo scritto è quello poetico e il parlato è il dialetto o un italiano monco oppure libresco. Opinione smentita categoricamente dalla linguistica moderna che ha dimostrato, e tutt'ora dimostra, la grande complessità strutturale dell'oralità. Ma sottolineare il carattere “non scientifico”, e fondamentalmente poetico, dell'operazione di Betteloni e dei rappresentanti della *coinè* verista-scagliata, dispone a una valutazione appropriata dei risultati da essi ottenuti.

2 Testi a dialogicità parziale

Studiare la presenza del parlato nella poesia del secondo Ottocento è progetto troppo ambizioso per essere tentato in questa sede; mi limiterò perciò a proporre alcuni esempi di simulazione scritta di un carattere tipico dell'oralità, l'interruzione del discorso, e a definirne una prima e provvisoria tipologia. Saranno considerati soltanto «testi a dialogicità parziale [...]»: dalla poesia che riproduce occasionalmente brani dialogici di singoli personaggi evocati (dialogicità “parziale” in quanto il dialogo si alterna con la diegesi) a quella in cui a parlare è solo il poeta, a condizione che egli marchi la sua voce attraverso qualche indicatore tipico del dialogo (anch'essa dialogicità “parziale”, in quanto manca un interlocutore in atto)» (Serianni 2005: 16). A differenza di molti “testi a dialogicità totale” (*pièces* di teatro, libretti d'opera ecc.), che si completano «solo nel momento in cui passano dalla pagina alla scena» (Trifone 1994: 84), quelli a “dialogicità parziale” devono trovare un giusto compromesso tra l'implicitezza del parlato⁴ e la comprensibilità del messaggio, senza, per esempio, il sostegno di tratti prosodici e paralinguistici (intonazione, volume e velocità di elocuzione, pause, esitazioni, gestualità ecc.). Questo tipo di testo deve essere, insomma, autosufficiente e trovare in sé i «meccanismi di compensazione linguistica» (Testa 1991: 22) che permettano al lettore di ricostruirne non tanto il

4) «Ma la differenza più importante [del parlato] è la minore esplicitezza rispetto allo scritto [...]. Il parlato può permettersi di essere implicito, facendo riferimento al contesto in cui la comunicazione si svolge, e in particolare a due meccanismi fondamentali: la presupposizione e la deissi» (Serianni 2003: 18).

significato letterale ma quello pragmatico, cioè il significato legato a un particolare contesto comunicativo. Leggiamo la seconda quartina di un sonetto di Emilio Praga (1839-1875):

- (1) – Eh, che mai fa? – Dipingo. – Oh bello, oh bello!...
 – Ma come? – Come posso. – E cosa? – L'onda.
 – L'onda del mar?... ci metta anche un battello.
 – Il tuo, no, il mio che azzurri ha remi e sponda. (Praga 1969: 76; *Pittori sul vero*, vv. 5-8)

Nelle due battute «Ma come? – Come posso» il significato letterale (il significato delle parole) non pone alcun problema, mentre invece opaco rimane quello pragmatico, assicurato dalla quartina iniziale in cui l'io poetico descrive l'assieparsi di curiosi pescatori attorno alla tela di un pittore che si sente in obbligo (*dura lex sed lex*) di rispondere alle loro ingenua domande: «Schiudesti appena il tuo logoro ombrello, / e già d'urti e di inchieste ti circonda / di pescatori un garrulo drappello, / e dura legge è pur che si risponda». Questa contestualizzazione dà modo di cogliere il tono sarcastico e leggermente spazientito del pittore: «Come posso» equivarrà dunque a “nel modo in cui può dipingere un pittore costretto a subire urti e domande”, cioè “con difficoltà”. In (1) la situazione comunicativa (spazio, tempo, interlocutori ecc.), alla quale è strettamente vincolato il senso pragmatico del dialogo faccia a faccia, è in buona parte delegata all'intervento del narratore. Con questo ausilio il dialogato puro (senza commenti diegetici tra le battute) può presentare un più alto grado di implicitezza e, dunque, di autenticità.

3 Rappresentazione delle interruzioni involontarie

Lo sforzo del poeta di riprodurre quanto più organicamente la parola dei personaggi si orienta sia verso i fenomeni esecutivi, indipendenti dalla volontà dell'emittente, sia verso i fenomeni programmati (Ferrari, «Il parlato nella scrittura funzionale contemporanea», in questo volume). Questa distinzione, relativa alle interruzioni volontarie e non, è sottolineata anche da Serianni il quale, «abbozzando un primo sondaggio per verificare se e in che misura modalità tipiche del parlato si infiltrino nella poesia italiana “classica” (diciamo fino al primo Novecento)» (Serianni 2005: 3), ha compreso «la sospensione del discorso» tra le marche più rappresentative del fenomeno.

Tornando a (1) potremmo ora chiederci se i tre puntini di sospensione del v. 5, «Oh bello! oh bello!...», indichino l'interruzione della battuta causata dall'intervento dell'interlocutore che pone la domanda successiva, «Ma come?». Meno ambiguo, perché il discorso rimane concretamente troncato, è il caso (2), tratto dal *Pippetto* (1886) del già ricordato Vincenzo Riccardi di Lantosca:

- (2) LO SPIRITO SANTO
 Nessun maggior dolore,
 Che ricordarsi...
 SATURNO
 Faccia il piacer, professore!
 LO SPIRITO SANTO
 Professor, io?
 SATURNO
 Sicuro! «professor», giacché me li
 Rompe discretamente. (Riccardi di Lantosca 1886: 137)

La cultura del lettore deciderà il grado di implicitezza e di comprensione della *gag* sulla mutilazione di Saturno: minima per chi può e massima per chi non può integrare i celebri versi danteschi «Nessun maggior dolore / Che ricordarsi del tempo felice / Nella miseria» (*Inf.* V, 121-123). La più comune soluzione diegetica di (1) è qui rimpiazzata da un calcolo di presupposizione inteso a selezionare i fruitori di «un libro di degustazione squisita, e proibita, per pochi intenditori» (Baldacci 1963: XIV).

La morte del personaggio sembrerebbe un luogo letterario privilegiato al rinvenimento di battute o monologhi interrotti involontariamente, ma, da un primo e parzialissimo spoglio, se la poesia inscena questo drammatico frangente, lo fa mantenendo una esplicitezza massima delle ultime parole famose. Nel *De Amicis* (1894: 233-234) di *All'ospedale*, la giovane madre picchiata a morte dal marito alcolizzato fa un discorso in cui l'apparente frammentazione e l'incoscienza della propria condizione sono gli unici espedienti di una mimesi della parola *in articulo mortis*: «“Pochi altri giorni ancora, e un'altra vita / Cominceremo, se lo vuole Iddio, / E avremo un bimbo... O bimbo, o bimbo mio, / Svegliati, son guarita!” / [...] / Poi come assorta nel suo bel pensiero / Il volto reclinò bianco e sereno, / E la pia suora le posò sul seno / Un crocifisso nero». Ancora più ingessate, perché costrette entro i limiti di una voce lirica, staccata dall'uso colloquiale, sono le *Ultime parole* (1869) di Giulio Pinchetti (1845-1870):

- (3) Giovane io moro, e non però lamento
 I molti di ch'anco durar potea,
 Ché della vita omai nessun mistero
 È a me celato, e ben mi so che tutto,
 Tutto è dolor... (Janni 1958: 47, vv. 6-fine)

L'antirealismo del registro linguistico cerca una compensazione nella mimesi dell'interruzione forzata del monologo, tradotta graficamente dall'improvvisa riduzione metrica che spezza la serie degli endecasillabi con un quinario. Ma l'interruzione è solo apparente e la battuta estrema, con anadiplosi, non solo è compiuta ma addirittura leopardianamente sentenziosa.

Anche Arrigo Boito (1842-1918) mette in scena l'ultima frase del protagonista re Orso nell'eponima *Fiaba* (1864), interrompendole nella sintassi e nella metrica:

- (4) Che fu? gorgogliano
 Le labbra inferme:
 «Ò ucciso un...» (Boito 2001: 305)

Grazie alla coazione della "rima sottintesa" e del cotesto generale è gioco facile per il lettore inferire il sostantivo *verme*, *Leitmotiv* di tutto il poemetto. Con Boito l'implicitezza della battuta incompiuta – e dunque un apprezzabile passo in direzione del verosimile, pur in una situazione di estrema finzionalità – trova una soluzione intrinseca all'espressione poetica e tradizionalmente diffusa nella poesia oscena o satirica. L'intervento diegetico, già visto in (1), si rende così del tutto inutile.

La logica della rima non aiuta invece a ricostruire le parole del morente protagonista di *Febbre* (1880), al quale D'Annunzio impedisce una completa elocuzione nel delirio dell'agonia⁵⁾:

- (5) Voglio anch'io
 venire a 'l fresco la giù; qui si soff...
 Silenzio!...Viene il principe danese
 [...]
 Oh! il delizioso valtzer de lo Strauss.
 Il Sangue Viennese... Dammi, Lilia,
 la mano; slan...
 Chi spegne dunque i lumi? (D'Annunzio 1982: I, 27, vv. 66-68/81-83)

Se «soff...» è immediatamente completato, più difficile appare l'interpretazione di «slan...»: probabilmente l'imperativo *slanciati*. L'obiettivo dell'astuto poeta è proprio nel mantenere vivo il dubbio, anche minimo, e così accrescere il grado di autenticità della scena. La ricerca di pertinenza, anche supponendo una situazione d'impossibilità di ricostruzione dell'enunciato, porterebbe il lettore a valutare l'incompletezza come messaggio d'incapacità comunicativa.

4 Rappresentazione delle interruzioni volontarie

Anche sul versante delle interruzioni volontarie, che si sbilancino anche minimamente nel senso dell'implicitezza, si possono proporre alcuni esempi ca-

5) Seriani (2005: 25), cita i vv. 19-20 dello stesso componimento: «qui in gola / il singhiozzo... il singhio... Maledizione».

ratteristici. Nel *Mago* (1884) di Severino Ferrari (1856-1905) la voce del narratore s'interrompe a metà parola (ma, contrariamente a Boito, a conclusione di verso, che rima con *chioma*): (6) «O maiali, o maiali, o maiali, o ma... / Stavo aggiungendo un *iali* e ascolto un – Ahi! –» (Ferrari 1966: 168, canto IV, vv. 33-34). L'implicitezza, sia per la triplice ripetizione nel v. 33 sia per la ravvicinata spiegazione del v. 34, è pressoché nulla.

Di qualche interesse nella mimesi dell'oralità è l'interruzione della protasi dell'ipotetica (irreale). In Riccardi di Lantosca (2006: 174), la protasi rimane sospesa prima ancora della menzione del verbo e di eventuali complementi:

- (7) Oh, se in mia man!... – Ma il fulmine
Tràtti Tu solo.
Che voluttà, d'anàtemi
Armargli il volo! (*Vigilia quarta*, vv. 229-232)

La forte brachilogia della condizionale è compensata dall'avversativa che ne rivela il complemento diretto (*il fulmine*) mediante un'inversione dei costituenti frasali (OVS), tipica dello scritto formale (D'Achille 1990: 94). Così al quesito enigmistico è artificiosamente affiancata la soluzione. Tale elaborazione enfatica drammaticamente il titanismo della scena, in cui l'io, in un delirio di potenza, sfida la divinità (*Tu*), pur essendo consapevole della sconfitta. Questo esempio illustra inoltre assai bene il ricorso a strutture sintattiche che mimano il "parlato" in un contesto assolutamente "scritto" – di stile alto, tragico, impermeabile al lessico comune (cfr. *Tràtti, voluttà, anàtemi, armargli*) – per ragioni espressive, mimetiche di un'oralità sublime, non compromessa con la realtà comune⁶.

Ugualmente artificioso, ai limiti del gioco diamesico, è il ricorso a una delle marche più esclusive del parlato – la correzione visibile – per imitare una scrittura che imita l'oralità. «Caratteristica del mezzo orale è [...] l'assenza di correggibilità, che fa emergere in superficie la programmazione (e riprogrammazione) continua del testo» (Berretta 1994b: 243). Lo scritto permette invece di rendere invisibile la correzione attraverso la cancellatura e la riscrittura. Per questo motivo la "gaffe con tentativo di correzione" si fa parlando e non scrivendo. Ma allora come interpretare la poesia intitolata *Durante la stampa. Lettera del tipografo* (1877)?

- (8) [1]Signor mio riverito,
[2]Nella tipografia mi s'è smarrito [3]tutto un quaderno dell'«originale». [4]Mi rincre-

6) La soluzione di (7), fortemente influenzata per la tematica dal Monti della *Musogonia* I, 133-136, è affine a quella del v. 19 della celebre *Rondinella pellegrina* di Tommaso Grossi, inclusa nel romanzo *Marco Visconti* (1834): «Oh se anch'io!... Ma lo contende / questa bassa, angusta vòlta», che Marucci (2001: 358), ritiene necessario glossare (denunciandone l'implicitezza) con «sott. "potessi", avessi, come te, ali per volarmene via».

sce per certi ritrattini,... [5]scusi, vo' dir per certi figurini, [6]che mi parevan proprio al naturale. [7]Se vuol rifarli, faccia; [8]o se vuol lasciar correre, Le piaccia [9]tenermene avvertito. E La saluto. (Riccardi di Lantosca 2006: 316)⁷⁾

Se la non-oralità esclude che si tratti di una vera "gaffe con tentativo di correzione" (marcata dallo *scusi*), allora dovremmo propendere per l'intenzionalità dello "sbaglio": il tipografo non vuole pubblicare la compromettente sezione di «ritrattini» che il poeta gli aveva presentato come serie di «figurini» ideali (di persone non realmente esistenti), e perciò finge di averla smarrita. Mediante la visibilità della correzione il tipografo informa il poeta di aver capito la vera natura dei «ritrattini» e gli consiglia di «rifarli», cioè non tanto di riscriverli uguali ma piuttosto di scriverne altri e, questa volta, veramente "ideali". Ma anche l'ipotesi dell'intenzionalità appare del tutto inverosimile e l'imitazione della conversazione faccia a faccia (tradita tra l'altro dal *verbum dicendi*: «vo' dir») non è altro che un espediente retorico adottato dal poeta per dichiarare con semplicità e immediatezza di aver capito i sottintesi di una lettera, certamente esistita e certamente diversa da quella in versi, che gli annunciava la perdita dell'auto-grafo.

Più autentica è l'interruzione volontaria della voce dell'io poetico durante un monologo *Per una ignota* (1880):

- (9) Comunque sia, fra pochi giorni spero,
Se in fallaci speranze non si culla
L'animo mio, saper quale mistero

Sia questa donna oppur questa fanciulla,
E allor dirò... cioè, forse davvero
Appunto allora io non dirò più nulla! (Betteloni 1946: 230, vv. 9-14)

La *correctio* è realisticamente segnalata da «cioè che introduce riformulazione e/o autocorrezione» (Berretta 1994b: 247), seguito da una serie di quattro avverbi che sembrerebbero alludere a una stentata e dubitosa programmazione dell'enunciato. L'implicitezza letterale non è risolvibile ma pienamente comprensibile e realizzato è il senso pragmatico relativo all'esitazione dell'io. Il «forte indice di convenzionalità se non di stereotipia» (Serianni 2005: 24, con due esempi sei-settecenteschi) che di norma caratterizza le *correctiones* poetiche, risulta meno smaccato in un poeta sensibile alla quotidianità come Vittorio Betteloni.

7) La numerazione dei versi è mia. L'omissione della segmentazione grafica dei versi, a imitazione della prosa epistolare, è invece di Riccardi di Lantosca. Metro: endecasillabi e settenari, con schema *aABCCbD(a)E(a)E*.

5 Conclusione

Da questa veloce carrellata sulla simulazione dell'oralità nella poesia del secondo Ottocento e in particolare sul fenomeno dell'interruzione del discorso – fenomeno, vale la pena di sottolinearlo, assai raro –, si possono trarre alcune indicazioni.

L'interruzione dell'enunciato, quando non è solo apparente (come in (1) e (3)), spezza la continuità informativa e genera, per un tempo più o meno prolungato, una situazione di implicitezza che può essere risolta in vari modi. Quello più comune consiste nella spiegazione contestuale, esplicita o meno, da parte del narratore e/o del/i personaggio/i (6)⁸. Più sfumato è il ricorso al contesto di (7), in cui si sfrutta la salienza di alcuni elementi frasali. La ricostruzione del non detto può essere raggiunta attraverso un elemento esclusivo della lingua poetica che collabora con il contesto: la rima di (4) permette una "soluzione integrata", e paralinguistica, del problema (latamente affine ai fenomeni paralinguistici del parlato-parlato). La comprensione di (2) richiede invece un contributo extratestuale, ossia la cultura letteraria del lettore, senza la quale il senso profondo della battuta è irrecuperabile. Nel caso di correzioni (9) – se non sono false *gaffes* come in (8) – o di interruzioni dovute a fattori psico-fisici (5), nell'implicita consiste il senso dell'enunciato. La porzione omessa non è inferibile e proprio questo limite esprime il significato profondo dell'atto linguistico. In quest'ultimo caso, quando la ricostruzione del senso generale del discorso non richiede il completamento di un preciso elemento lessicale, la mimesi del parlato giunge a migliori risultati, certamente distinti dalle stilizzazioni prosime all'enigmistica.

8) «– Segui, infelice. – Ed ella: – Orfano, accanto... – / E arrossiva e piangeva: e più non disse. / – Orfano, tu dicevi? Accheta il pianto» (Tommaso 1968: I, 239; *Una serva* [1836-37], vv. 111-113).