

“Di scritto e di parlato”
Antiche e nuove diamesie

A cura di
Giuseppe Polimeni e Massimo Prada



ILD | Italiano
LinguaDue

SIMULAZIONE DI PARLATO, SIMULAZIONE DI ENUNCIAZIONE

Enrico Testa¹

Argomento della nostra relazione, che sarà pianamente espositiva e in gran parte riepilogativa di quanto già detto e scritto altrove in passato, è l'incrocio tra il discorso orale e il discorso letterario. La messa in scena dell'oralità in testi di scriventi colti risponde ad alcuni principi ormai ben assodati sia dalla storia linguistica che dalla critica letteraria: nessuna registrazione "autentica" della parola viva; tendenziale attribuzione di caratteri parlati alle zone testuali del dialogo; e, in quest'ultime, a figure di estrazione popolare. A cui va almeno aggiunta un'altra e ben nota considerazione: la propensione a dar conto – in tali *enclave* mimetiche – di fenomeni della lingua in azione è, ad un tempo, fatto antico e principio cardinale della retorica del realismo. Per aver prova della sua vetustà basta rivolgersi a Hofmann (1980 [1926]) che mostra l'adibizione stilistica, nella commedia latina e in particolare di Plauto, di forme popolari atte a caratterizzare il profilo delle figure in scena². Mentre, per i suoi riferimenti alla poetica del realismo e al principio, in essa implicito, della corrispondenza tra i tratti umani e sociali di una figura che appartiene agli «strati inferiori della vita quotidiana» e la sua parola, rappresentata nel dialogo, si può fare ancora riferimento tanto al classico Auerbach (1964 [1946]) quanto alle pagine, dedicate alla novella, di Auerbach (1960 [1958]).

Dalla sponda metatestuale dello scrittore che riflette sul suo lavoro, il rimando da farsi è al Boccaccio e alla *Conclusione dell'autore al Decameron*. Qui, riprendendo l'*Introduzione* alla IV giornata, definisce come elemento indispensabile di una *narratio credibilis* la necessità dell'adeguazione stilistica delle novelle alla loro "forma". Dal principio della coerenza stilistica al tema trattato muove la difesa della larga presenza, nelle novelle, di «motti» e «ciance»: «Né dubito punto che non sien di quelle ancor che diranno le cose dette esser troppe, piene e di motti e di ciance, e mal convenirsi a un uomo pesato e grave aver così fattamente scritto»³. I «motti» se, da un lato, rinviano al tipo espressivo del «detto arguto e mordace», vicino al «gusto di una massa popolare amante dell'arguzia» (Terracini, 1957: 4-5), dall'altro richiamano anche, grazie al loro legame con le «ciance», un livello espressivo segnato dalla libertà informale e dal disimpegno da ogni paludata retorica. Questa dittologia sostantivale, opzione temporanea dei novellatori quando indulgono alla "chiacchiera", è la costitutiva condizione linguistica dei personaggi medio-bassi, di coloro che appartengono al dominio del parlato abbeverandosi ai prodotti dell'oralità popolare, ai «ciancioni» per l'appunto. La tecnica compositiva privilegiata per queste figure è costituita dalla

¹ Università degli Studi di Genova.

² Cfr. in proposito anche Palmer (1977 [1954]: 90-115) che riprende e discute le tesi di Hofmann, rilevando come sia il lessico il campo del linguaggio in cui Plauto maggiormente punta al «sapere colloquiale»: 92.

³ Si cita da Boccaccio (1980: 1259-1260).

caratterizzazione dei loro discorsi con tratti fono-morfologici, lessicali e sintattici distinti dalla parola dell'autore e da quella dei personaggi di più alto livello socio-culturale. Attraverso tali «varianti» di tipo sociale e di tipo geografico⁴ si mette in rilievo – sia per chi scrive che per chi legge – l'appartenenza degli “umili” al loro mondo particolare e si fa così percepire l'«aroma» del contesto da cui provengono⁵.

Questi, per secoli, i principi essenziali che hanno guidato la resa dell'oralità nella scrittura letteraria⁶.

Procedendo ancora didascalicamente, veniamo al termine centrale – nella sua reduplicazione – del nostro titolo: *simulazione*. L'importanza della parola spinge a soffermarsi un po' su di essa. A partire dalla sua etimologia: deriva dal latino *simulare*, denominativo di *simul*: 'insieme', fratello germano di *similis*: 'simile' (a sua volta dalla radice *semr*: 'uno'), e ha per significato 'fare il simile, rappresentare, imitare' transitando poi, con *simulatio*, ad un'accezione negativa: 'atto o atteggiamento che tende a far sorgere in altri un falso giudizio'. Lungo questa strada vanno però distinti i significati assunti nella retorica antica e nell'italiano odierno⁷. Nella prima, a rileggere l'*Institutio* di Quintiliano, si programma per l'oratore un vero e proprio *iter* nell'apprendimento della simulazione derivandola dalla commedia; e si afferma, nel libro VI, che la simulazione è necessaria alle tecniche che mirano a far prendere le parole in un senso diverso da quello che esse presentano. Nella lingua di oggi, il termine – come si sa – ha varie accezioni in diversi campi (dalla religione a particolari forme ludiche, dalla tecnica al calcio) con una rilevanza importante nel vocabolario del diritto, sia civile⁸ che, soprattutto, penale. In quest'ultimo si parla di *simulazione di reato*, distinguendo tra il delitto di chi afferma falsamente che sia avvenuto un reato (allora si ha simulazione formale) e tra il delitto di chi simula le tracce di un reato (allora si ha simulazione reale o indiretta).

A partire dalla rassegna di queste varie accezioni, si può forse più facilmente intendere la ragione per cui si è scelto, qui e in passato⁹, di ricorrere a *simulazione* e non alle più prevedibili e consolidate “finzione”, “rappresentazione”, “mimesi”. Il motivo è questo: perché ci preme – come avviene nel senso giuridico del termine e forse nelle sue origini etimologiche – mettere ad esponente il meccanismo di produzione di una situazione di discorso che mira a dare, innestando tessere veridiche o verosimili nel quadro delle forme dell'artificio letterario, un'interessata impressione di autenticità. In tale quadro l'elemento “orale” diventa anche oggetto e tema della scrittura e, quindi, figura di un metacomunicare. In quest'ultimo, il gesto che offre al lettore, sullo sfondo di un contratto narrativo di “genuinità”, la parola della «comunicazione verbale

⁴ Cfr., per il senso dato qui al termine “variante”, Cardona, 1987: 64. Per i rapporti e i transiti tra oralità e scrittura non si può prescindere (e lo stesso discorso si potrebbe fare per l'intera, e variegata, produzione scientifica dello studioso romano) da Cardona, 1983.

⁵ Cfr. Bachtin, 1979 [1934-35]: 101.

⁶ Per una recente e rapida sintesi sulla rappresentazione del parlato nella prosa narrativa sino al Settecento cfr. Cella, 2013: 53-64 e 83-94, mentre per lo stile del realismo novecentesco e della grande tradizione narrativa ad esso successiva si può far utilmente riferimento a Matt, 2011: 66-93.

⁷ Simulazione e dissimulazione in retorica sono oggetto di considerazioni fondamentali in Mortara Garavelli, 1997: 264-265.

⁸ Nel diritto civile, molto semplificando una materia che ci è remota, s'intende “un'intesa che può accompagnare la conclusione di un contratto mediante le quali le parti interessate convengono che il contratto concluso non debba avere effetto alcuno (simulazione assoluta) ovvero effetto diverso da quello suo proprio (simulazione relativa)”.

⁹ In particolare, per la novella di Quattrocento e Cinquecento, in Testa, 1991.

primaria» (Bachtin, 1988 [1952-53]: 289) è lo stesso che la raffigura, la valuta e la sintonizza alla cadenza dei propri fini.

Passiamo ora ai due termini connessi a *simulazione*. Ci rendiamo ben conto che *parlato* ed *enunciazione*, per quanto di matrice teorica e profilo concettuale diversi, possano apparire difficilmente distinguibili. *Parlato* si colloca sull'asse della variazione diamesica condizionata dal mezzo (orale o scritto) impiegato nella comunicazione¹⁰. *Enunciazione* fa riferimento, teste Benveniste (1985 [1970]: 97-98), all'atto di produzione di un enunciato compiuto dal «locutore mobilitando la lingua a proprio vantaggio» e presuppone «la conversione individuale della lingua in discorso»¹¹. *Parlato* si oppone molto schematicamente a *scritto*, anche se la relazione oppositiva va vista in termini di poli al cui interno si collocano tante forme intermedie¹². *Enunciazione*, da un lato, si lega a *lingua* come termine primario di relazione del locutore e, dall'altro, a *discorso* quale risultato di un processo che implica sempre un allocutore-destinatario, essendo, l'enunciazione, un concetto – e questa è la sua importanza – fondamentalmente non antagonistico (almeno sul piano teorico) ma piuttosto intimamente dialogico¹³. D'altra parte, l'uso *parlato* della lingua (o un buon numero dei suoi usi parlati) non può non passare attraverso un atto d'*enunciazione*. E pare così di tornare daccapo. Come uscirne?

Forse con due mosse: in primo luogo, tenendo conto delle «classi di segni» di cui l'enunciazione «promuove letteralmente l'esistenza»¹⁴ e della loro adibizione letteraria; e, in secondo luogo, non dimenticando che nel nostro caso – il dominio fittivo o simulativo della scrittura letteraria – la lingua viene per così dire, come c'insegna l'antropologia culturale, «ritagliata» secondo particolari esigenze espressive e ideologiche. Che porteranno insomma – anche e soprattutto sulla base di mutamenti strutturali e storici – ora a calcare sui dati più rilevanti del parlato ora su quelli più rilevanti dell'apparato dell'enunciazione.

Pur nella consapevolezza della loro frequente co-occorrenza nello stesso testo, *simulazione di parlato* e *simulazione di enunciazione* paiono distinguersi. Perché? Perché questo è quanto ci suggerisce l'evoluzione o la storia delle rappresentazioni letterarie dell'oralità. Per secoli l'illusione di una parola viva è stata affidata a marche lessicali¹⁵, alle procedure dell'alterazione verbale, al calco dei dialettalismi, a tratti morfo-sintattici di lunga durata dell'italiano, ad espliciti giochi espressivistici o addirittura ipertestuali. Il tutto condotto sulla trama di variazioni diastratiche (i villani, il volgo, gli sciocchi) e diatopiche (le parlate locali) e finalizzato – in buona sostanza – a fornire una caricatura delle figure in scena e ad allestire, con le tessere della verosimiglianza, una menzogna di parlato. Da un certo momento in poi e in parte già con la «democrazia letteraria e linguistica» instaurata, secondo Contini (1970: 234), da Manzoni e sempre più col

¹⁰ Allestire qui una bibliografia anche solo orientativa sul settore di studi dedicato al parlato (enormemente cresciuto negli ultimi anni) è impresa impossibile. Per una prima informazione si rimanda a Voghera, 2010 e ai testi lì elencati in chiusura d'articolo.

¹¹ Ma sull'enunciazione cfr. anche Kerbrat-Orecchioni, 1980 e i vari studi più recenti citati in seguito.

¹² Non si può dimenticare il fondamentale e pionieristico Nencioni, 1983 [1976]; a cui va affiancato almeno Corti, 1987.

¹³ Inoltre, e per soprammercato, enunciazione implica sia enunciazione parlata che enunciazione scritta.

¹⁴ Così in Benveniste, 1985 [1970]: 101.

¹⁵ Come già evidenziò Hofmann nella sua analisi della lingua di Plauto. L'infiltrarsi di modalità del parlato non solo nella scrittura teatrale o nella prosa narrativa, ma anche nella poesia (quella italiana «classica» che si spinge sino al principio del Novecento) è oggetto, con l'allestimento di una preziosa tipologia, di Seriani, 2005.

passare degli anni, pur non venendo meno le implicazioni descritte e neppure l'uso di alcuni dei tratti appena censiti (i segni della morfo-sintassi basica e informale dell'italiano soprattutto), le cose sono cambiate. L'asse è ruotato verso il polo della simulazione dell'enunciazione. O meglio – per non estremizzare – quest'ultima ha assunto un sempre maggior rilievo. Con rinuncia, ora parziale ora totale, alla netta distinzione parola dell'autore / parola del personaggio; con la deflazione di elementi caricaturali; con lo scolorirsi di tinteggiature diastratiche e diatopiche; con la riduzione dei tratti linguistici a rilevanza o connotazione sociale o locale. Ecco allora farsi avanti sempre più numerosi (anche perché s'innesta un processo omeostatico per cui al venir meno del rilievo stilistico di un repertorio si è costretti ad attivarne un altro) i segni – la riproduzione scritta dei segni – dell'enunciazione. Cosa s'intenda per apparato formale di quest'ultima e quali siano le sue “marche” più rilevanti, lo vedremo fra poco ancora con l'aiuto di Benveniste.

Prima facciamo qualche esempio, anche remoto, di simulazione di parlato, attingendolo dal genere che, con il teatro, più ha perseguito, nel settore della parola dei personaggi, tale obiettivo stilistico: la novellistica. I casi scelti sono tratti da testi cinquecenteschi: due toscani e uno settentrionale¹⁶. Il primo proviene dalla novella IV della prima giornata dei *Ragionamenti* di Firenzuola. Qui don Giovanni del Civeolo s'innamora «sconciamente di una sua popolana chiamata la Tonia». Ritratto dei protagonisti, impianto linguistico della novella, citazioni esplicite fanno rientrare il testo nel genere della ripresa del paradigma boccacciano del prete di Varlungo e della Belcolore¹⁷: s'insiste sui diminutivi («cosellina», «servigetti», «labbruccia», «quattrinelli»), sugli accrescitivi-vezzeggiativi rusticani («carezocce», «noveloze», «bellocchia», «Toniotta») e su una composizione del dialogo che ora è rapido e ossequioso del “botta e risposta” del modello ora si dilata in ampie sequenze esclamative. Come nelle «belle parole» con cui il «sere» dichiara il proprio amore alla Tonia:

Deh, guatala come l'è bellocchia oggi questa Tonia! Alle guagnele che io non so ciò che tu ti abbia fatto; oh, tu mi par più bella che quel Santo Antonio che ha fatto dipingere Fruosino di Meo Puliti a questi di nella nostra chiesa per rimedio della anima sua e di mona Pippa suo moglie e suoro. Or quale è quella cittadina di Pistoia che sia così piacente e così avenente come sei tu? Guata se quelle due labbruccia non paiono gli orli della mia pianeta del di delle feste! Oh, che felicità sarebb'egli potervi appiccar su un morso, che e' vi rimanesse il segno per insino a vendemmia! Gnaffel! Io ti giuro per le sette virtù della messa che, se io non fussi prete e tu ti avesse a maritare, io farei tanto che io tiarei al mio dimino. Oh, che belle scorpacciate che io me ne piglierei! Diavol, che io non mi cavassi questa stiza che tu mi hai messa addosso!

¹⁶ Per una dettagliata analisi linguistica dei brani riportati siamo costretti a rimandare a Testa, 1991: 60-64 e 92. Le edizioni delle raccolte da cui provengono gli esempi, sono le seguenti: Firenzuola, 1971: 129-133; Grazzini, 1976: 161-165; Bandello, 1942, I: 661-668.

¹⁷ La novella firenzuolana è un vero e proprio testo di secondo grado: un «ipertesto», secondo la definizione di Genette, 1982: 14: «J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons *imitation*».

Le forme popolari (come il pronome possessivo femminile «suo», il lessema «suoro», gli ipocoristici «Meo» e «Pippa») e vari altri moduli della medesima matrice, che, tra l'altro, ricorrono solo in questa novella (l'interiezione «gnaffe» e «mogliama», già in novelle comiche del *Decameron*) rivelano come la simulazione di parlato sia un'operazione qui condotta sul codice del genere rusticale, di cui vengono esaltate le componenti caricaturali e teatrali. Il *topos* tematico impone insomma i suoi diritti e veicola un lessico codificato con le marche culturali proprie del genere. Si assiste, in sostanza, ad un trattamento iperletterario del parlato: la *fictio* del discorso orale si impiglia nella ragna dell'intertestualità e da essa trae i fili necessari a realizzarsi.

Non molto diversa la situazione testuale e culturale nel secondo esempio. Siamo nella novella II della seconda delle *Cene* del Grazzini. Il tema è qui quello dello sciocco ingannato, che ha il suo archetipo nel Ferondo del Boccaccio (III, 8), da cui deriva anche la partitura linguistica di stampo “parlato”. Di Falananna si certifica, in sede diegetica, il lessico infantile, in cui «grosso e rozzo» si attarda: «certi detti che da bambino imparati avea, non gli erano mai potuti uscir dalla mente, come al padre e alla madre dire ‘babbo’ e ‘mamma’, il pane chiamava ‘pappa’; e ‘bombo’ il vino; e a quattrini diceva ‘dindi’, e ‘ciccia’ alla carne; e quando egli voleva dir dormire o andare a letto, sempre diceva ‘a far la nanna’»; si passa poi a brevi battute, che, segnalando la primitività del personaggio, propongono lessemi popoleschi (come «mogliama») che si succedono con una scansione ritmica e quasi musicale: «Mona Antonia, che fate voi? ohimè! guardate a non mi impregnar mogliama [...]. Aspetta, aspetta, ch'io vada per lo prete: aspetta moglie mia, non morire ancora: ohimè, che tu ti confessi prima». La mimesi del parlato quindi, da un lato, obbedisce al tipo narrativo dello sciocco e, dall'altro, è in gran parte realizzata attingendo al ricco magazzino delle forme più vivaci del lessico fiorentino.

Un esempio proveniente fuor dalle mura e dalla cultura di Firenze si fa, a questo punto, necessario. Scegliamo, dal *Novelliere* del Bandello, la novella I della *Seconda parte*, un testo che ha per sfondo la campagna lombarda ben nota all'autore. In essa un prete di contado viene beffato e derubato da due servitori dai tratti picareschi e dai nomi parlanti: Mangiavillano e Malvicino. La ricreazione dell'ambiente linguistico della «villa» transita per l'adozione del vocabolario alimentare («faremo una brava agliata, ché il castrone senza agliata non val un pattacco»), di forme proverbiali («veder le lucciole di novembre»), di termini e locuzioni settentrionali («barba Giacomaccio», «Potta de la moria»), di rime popolesche («O sia magro o sia grasso, to', piglialo pur, ch'io te lo lasso») e di un'onomastica di sapore locale («Chiappino del Gatto da Monza», «Bettino e il Cagnuola»). Ma ricorrono pure, oltre a forme letterariamente marcate su cui non è il caso ora di soffermarsi, ricordi della novellistica toscana, come «covelles» («io ancora non ho fatto covelles») e imprecazioni ormai istituzionalizzate nel comico, sottoposte qui ad un mutamento fonetico (-ss- per -s-, e la caduta della vocale finale), che mira a renderle congruenti alla parlata di un «servidore» (con tanto di sonorizzazione della dentale) padano: «Al corpo del pissasangue», «al corpo del vermocan».

Dai tre casi appena citati emerge abbastanza chiaramente come si punti, nelle novelle in questione, soprattutto su «motti» e «detti»: proverbi, modi di dire, termini consolidati del registro più rozzo, trasfigurazioni italianizzate delle parlate locali, adattamenti – voluti o inconsapevoli – del fiorentino all'idioma originario, alterati che sfiorano l'iperrealismo. Una serie di fenomeni che punta al comico e al caricaturale tenendo sempre ben distinte le zone di competenza della parola del narratore da quella del

personaggio di bassa estrazione sociale. Anche se bisognerebbe tenere a mente che tale scissione e tale repertorio resisteranno in alcuni casi – pur azzerando ogni spunto caricaturale e nobilitando i personaggi del racconto – sino all’epoca neorealista, facciamo, per semplicità espositiva e obblighi di sintesi, un gran salto sino a tempi recenti e recentissimi.

Prima però introduciamo gli elementi della già preannunciata categoria dell’enunciazione. Per apprezzarne appieno tonalità e funzioni, andrà – crediamo – considerata come una dimensione dall’ampia latitudine, pur nel rischio di incorrere in qualche inevitabile errore. Cioè, tenendo conto certo dei classici indicatori di persona (i pronomi), degli indici spazio-temporali (il *qui* e *ora*) e di ostensione (i dimostrativi¹⁸) e delle forme verbali determinate in rapporto al momento dell’*ego*, ma anche di elementi fraseologici che qualificano l’enunciazione stessa (come *forse*) e di elementi che attenuano o rafforzano la tonalità discorsiva del testo: dall’interrogazione all’avverbio *ecco* (soprattutto monofrasale), a formule di mitigazione e modulazione: l’avverbio *un po’*, ad esempio. A cui vanno aggiunte almeno altre due categorie di fenomeni. Si tratta, in primo luogo, delle interiezioni, cioè di quelle parole invariabili con valore di frase tese ad esprimere emozioni o stati soggettivi del parlante; esse sono state giustamente definite «espressioni deittiche» (Cignetti, 2010: 673) perché richiedono, per essere interpretate, un riferimento al contesto e alla situazione di discorso, sia essa concreta o creata con i mezzi della scrittura¹⁹. E, in effetti, *oh* o *uh*, tanto per fare i due casi più semplici, possono avere significati e interpretazioni diversissime a seconda del tono di voce con cui vengono espresse nella comunicazione orale e a seconda del contesto dialogico in cui intervengono nella scrittura letteraria. In secondo luogo, neppure vanno trascurati i cosiddetti segnali discorsivi per quanto costituiscano un insieme di fenomeni assai difficile da definire per più ragioni: la varietà di categorie grammaticali a cui appartengono (congiunzioni, avverbi, voci verbali e intere clausole); l’alta multifunzionalità; e la – al pari delle interiezioni – forte dipendenza dal contesto o cotesto scritto²⁰. E proprio muovendo da quest’ultimo punto, si può dire che i segnali discorsivi sono elementi linguistici che, a partire dal loro significato originario, assumono, nel discorso, funzioni diverse da quelle “primitive” al variare della situazione e della cornice verbale in cui sono utilizzati. Ad esempio – a fini di semplice chiarezza esplicativa – *guarda* può ricorrere non nel suo significato primario di invito ad usare il senso della vista, ma come richiamo dell’attenzione dell’interlocutore o come rinforzo del discorso che a quest’ultimo si sta facendo, come in «Guarda, la devi finire con ‘ste storie» o «No, guarda, te lo meriti tutto il tuo destino».

E ora qualche veloce esempio novecentesco (ma in un caso ci spingiamo al 2001): prima poetico, costituito dal censimento di semplici occorrenze; poi uno teatrale e uno narrativo; e infine, ma ancora più rapidamente, altri due lacerti poetici. Nel primo “campione” ci limitiamo a ricordare la particolare impaginazione linguistica del *Congedo*

¹⁸ In prospettiva grammaticale sulla deissi cfr. Vanelli, Renzi, 1995 e De Cesare, 2010. Una recente introduzione alla deissi e ai suoi vari aspetti è in Palermo, 2013: 119-134.

¹⁹ Si veda soprattutto Poggi, 1995; ma cfr. anche Poggi, 1981 e, basilare sull’argomento, Ehlich, 1986.

²⁰ I segnali discorsivi sono sempre più diventati uno dei punti cardinali dell’analisi pragmatica del linguaggio. Per un primo orientamento si rimanda a Bazzanella, 2010. Sull’argomento sono fondamentali, a parer nostro e molto selezionando, Bazzanella, 1994 (per una sintetica definizione di questa categoria di fenomeni e sulla loro funzionalità alla «struttura interattiva della conversazione» cfr. Bazzanella, 1994: 150) e Bazzanella, 1995 e, in una prospettiva diacronica, Cuenca, 2007. Preziosa, in un quadro psicologico-comunicativo che non esclude l’esemplificazione da testi letterari, la lettura di Mizzau, 2002.

del viaggiatore cerimonioso (e altre *prosopopee*) di Giorgio Caproni apparso nel 1965²¹. In esso sono frequenti i dati di enunciazione. Ricorrono, nel testo che dà il titolo alla raccolta, *ecco* come frase autonoma («Lasciatemi, vi prego, passare. / Ecco. Ora ch'essa [la valigia] è / nel corridoio, mi sento / più sciolto. Vogliate scusare»: 244); il rafforzativo *credetemi* nelle parole del preticello («E mi sentii morire, / credetemi»: 257); il richiamo, con la congiunzione avversativa in apertura di frase, *Ma, attenti!* in *Prudenza della guida* (247); la formula di cortesia *scusate* incistata in una parentetica e con ampio uso di segni deittici e frantumazione oraleggiante del discorso in questi versi de *Il fischio (parla il guardacaccia)*: «Intanto (scusate: ci vuole, / col freddo che m'aspetta) / lasciate ch'io mi versi ancora / – ultimo – quest'altro bicchiere» (250). Lo stesso guardacaccia non lesina indicatori spaziali e personali: «Porgetemi per cortesia, / è lì a quel chiodo, il fucile / ed il mio cartucchiere» (250), anche con ricorso, tanto più in punta di verso, al costrutto interrotto: «Traetene la conclusione / che più v'aggrada. Io... / Non so se voi crediate in Dio / o ad altro [...]» (252). E ancora nel *Lamento (o boria) del preticello deriso* s'incontrano il segnale discorsivo *vedete* («[...] una giunone / così [...] che per mia ossessione / (vedete: da lei non si stacca / la mia mente) impero / ebbe, giù da Porta dei Vacca, / fino a Vico del Pelo»: 255-256) e, prima di una ripresa del solito *vedete*, una formula di chiusura che più orale non potrebbe essere: «[...] Io, da soldato / semplice, il mio dovere / e stop. Ma, vedete: / altra cosa è la fede» (254). Sino ad arrivare, sempre nella prosopopea a lui dedicata, a un *come dire?* («Rimasi, come dire? / stranito. Come un usignolo»: 257) che vale, con la sua esitazione da discorso comune, da vera pietra tombale su ogni dizione impositiva o perentoria del lirismo tradizionale. Fenomeni simili come quelli appena elencati non sono marcati in senso diastratico o diatopico né sono sottomessi ad un qualche imperativo di realismo (a cui la simulazione di parlato ha quasi sempre obbedito) ma pure contribuiscono ad un effetto di parola “viva”, ad un distacco dall'eloquio togato della tradizione letteraria: ad una simulazione di enunciazione, appunto.

Nella scrittura destinata alla voce e alla messinscena teatrale i tratti enunciativi s'infittiscono mirando ad abolire il più possibile le marche distintive proprie della parola affidata al silenzio della pagina. Una maestra – originalissima nel panorama italiano – del dialogo teatrale (anche se le commedie sono forse le sue opere meno considerate) è Natalia Ginzburg. Difficile, in quegli anni (siamo tra il 1965 e il 1991), trovare altrove una simile attenzione ai processi dell'italiano in azione. Si percepisce una netta vicinanza ai romanzi di Ivy Compton-Burnett: per la tematica scelta (la famiglia, gli spazi chiusi, i conflitti feroci, disperati, sottovoce ma non privi di risvolti ironici); per la tecnica adottata (un teatro tutto di parola, e quindi «a-teatrale», fedele sino al parossismo al principio, che è anche in Ivy, del rifiuto delle didascalie); e per la resa, ora secca ora

²¹ Si cita, utilizzando nel testo la sola indicazione di pagina, da Caproni, 1998. Sui tratti d'enunciazione nella scrittura poetica del secolo scorso si rinvia a Testa, 2015. È qui obbligatorio scusarsi per i troppi rinvii a nostri lavori, recenti e remoti. Il che è dovuto sia all'anagrafe sia al fatto che, avendo al centro un argomento ripetutamente trattato, questo articolo finisce anche per essere un capitolo di autobiografia, intellettuale e no. A parziale compensazione di tale difetto vale la presenza, nel testo e nella bibliografia, di tanti maestri anche di epoche diverse (da Auerbach a Bachtin, da Cardona a Contini, da Maria Corti a Cesare Segre, da Benveniste a Nencioni, da Spitzer a Terracini, da Serianni a Mengaldo) che vorrebbe istituire, soprattutto per il lettore più giovane, una sorta di canone di analisi linguistica e di lettura critica. Proprio nel senso, sul versante interpretativo, che al termine è stato dato su quello letterario: «capacità di travolgere e racchiudere la tradizione» grazie ad «un amalgama» di «originalità, conoscenza, capacità cognitiva, esuberanza espressiva e padronanza del linguaggio figurativo», Bloom, 2008 [1994]: 35.

pausata dal non detto e dal sottinteso, dell'intera fenomenologia della conversazione. Di tutto questo si può offrire una prova tra le tante nel seguente brano tratto da *La poltrona* scritta nell'aprile del 1985, una commedia che rappresenta una coppia in via di dissoluzione²²:

MATTEO [...] Cos'è questa poltrona?

ADA È una poltrona.

MATTEO Come è piovuta qui?

ADA Era di mio fratello.

MATTEO Ah sì. Mi ricordo. Era da tuo fratello, in sala da pranzo. E com'è che adesso è qui?

ADA Non sapevano dove metterla, nella casa nuova. Il soggiorno è piccolo. Hanno già un divano e due poltrone.

MATTEO Anche noi qui, abbiamo già un divano e due poltrone. Cosa ce ne facciamo d'una terza poltrona, me lo sai dire?

ADA Noi non abbiamo bambini. Loro hanno bisogno di più spazio, avendo bambini. E poi a me piace. Mi è simpatica. È molto in buono stato.

MATTEO Con macchie di caffè.

ADA La smacchierò. Non ho avuto tempo di smacchiarla.

MATTEO La smacchierai come?

ADA Con un po' di latte, credo.

MATTEO Il caffè va via col latte?

ADA Credo.

MATTEO Credi, credi! non sei mai sicura di niente!

ADA E tu?

MATTEO Io cosa?

ADA Sei sicuro di qualcosa, tu?

MATTEO Sono sicuro che questa poltrona, io non la posso soffrire. È orrenda. Più la guardo e più la trovo orrenda.

ADA Ti ho detto, non sapevano dove metterla. E poi avevano bisogno di soldi. Hanno speso molto nel trasloco. E mio fratello ha perso il posto.

MATTEO Non mi dirai che te l'hanno fatta pagare?

ADA Gliel'ho pagata, sì, certo. È una buona poltrona.

MATTEO Quanto?

ADA Poco.

MATTEO Poco, quanto?

ADA Seicentocinquanta.

MATTEO Cosa? seicentocinquantamila lire gli hai dato, per questo schifo di poltrona?

²² Si cita da Ginzburg, 2005: 236-237. La citazione precedente sul carattere «a-teatrale» della scrittura della Ginzburg è tratta dal saggio di Scarpa, 2005: 443.

ADA Loro l'avevano pagata così. Più o meno così, mi hanno detto. Anni fa. Ora vale certo di più. L'avevano presa in un negozio in via dei Coronari.

MATTEO Queste righe! queste righe odiose! Questi braccioli a chiocciola! Io odio le righe. Le righe grigie e viola, io le odio. Mi portano disgrazia.

La poltrona è solo un pretesto usato da Matteo per dar sfogo alla sua insofferenza nei confronti di Ada. Il dialogo tra i due inizia con una risposta che è una «ripresa-eco» (Mizzau, 2002: 172-173), tautologica, di Ada del tema al centro della domanda del marito: «È una poltrona». A cui succede una frase scissa interrogativa («E com'è che adesso è qui?») atta a segnalare un innalzamento della temperatura del conflitto fin qui sottaciuto. Ada replica con le sue motivazioni a cui Matteo controbatte mimando una pausa collaborativa del dialogo grazie alla domanda «me lo sai dire?». Ma è solo, come nella scherma, una “finta”. Interviene infatti la focalizzazione sull'unico difetto evidente della poltrona: la macchia di caffè che diventa lo stiletto conversazionale con cui affondare i colpi sull'interlocutrice chiedendole i particolari del metodo di smacchiatura. Dapprima Ada s'affida al futuro col valore di atto linguistico della promessa o *commitment* (Bazzanella, 1994: 113) e poi ricorre – figure linguistiche dell'insicurezza – alla strategia della mitigazione veicolata dall'attenuativo *un po'* e dal verbo *credo* in funzione parentetica e successivamente ripetuto come battuta isolata. Una modalità pragmatica che non ottiene gli effetti sperati dal momento che Matteo replica mettendo in questione non più la poltrona ma lo statuto psicologico ed epistemico della moglie e colpendola quindi nella sua veste di persona e non di semplice acquirente di un oggetto d'arredamento: «Credi, credi! Non sei mai sicura di niente!». Violazione di almeno due delle famose massime di Grice orientate al principio di cooperazione nel dialogo; e, per il suo tratto di generalizzazione che investe «l'altro di accuse che, andando al di là dell'evento empirico, coinvolgono il suo modo di essere globale» (Mizzau, 2002: 74-75), segno di quell'obliquità comunicativa che innerva spesso i nostri discorsi quotidiani. Cosa può fare Ada di fronte ad un'accusa simile? Risponde con *E tu?*, il più classico dei “rilanci”; al quale Matteo, prima, oppone una movenza massicciamente affermatasi nell'italiano parlato degli ultimi anni (la posposizione agrammaticale di *cosa* interrogativo: «Io cosa?»), e poi sposta nuovamente, a salvare l'integrità del proprio sé, il focus sull'oggetto in questione. Di fronte alla sua valutazione spregiativa della poltrona, Ada reagisce ascrivendo le ragioni dell'acquisto alla situazione economica del fratello. Prova insomma a deresponsabilizzarsi e a conquistare l'indulgenza del marito tramite il ricorso a formule di mitigazione: l'indicatore di vaghezza *più o meno*²³ e la frase *mi hanno detto*, con cui prende le distanze dalla valutazione economica dell'oggetto. Ma anche in questo caso, non si trova una via d'uscita dal conflitto. Matteo insiste nel suo disprezzo verso la poltrona; un disprezzo enfatizzato dai dimostrativi deittici empatici («Queste righe!», «Questi braccioli a chiocciola!») e dall'uso di termini negativi (*schifo*, *odiose*) con movimentazione della linea frasale attuata dalla dislocazione a destra («Io le odio le righe») seguita, con enfasi sul medesimo *topic*, dalla dislocazione a sinistra («Le righe

²³ Secondo la tipologia descritta in Caffi, 2001: 39, si tratta di un *cespuglio* (*bush* o *hedge* proposizionale), cioè di un mitigatore centrato, a differenza di altri che vertono sull'indicatore di illocuzione o sull'istanza di enunciazione, sulla singola proposizione. Nel medesimo quadro descrittivo, il successivo «mi hanno detto» può invece venir ascritto alla categoria dello *scherma*, in quanto fa slittare il riferimento deittico da Ada ad un altro locutore.

grigie e viola, io le odio»). La scena si chiude qui con l'ingresso del terzo personaggio della commedia, Ginevra.

Cosa dedurre da questa lettura e dal didascalico commento, quasi una parafrasi, che ne abbiamo fatto? Intanto, non si può non riconoscere a Natalia Ginzburg la capacità di dar conto dell'andamento sinusoidale – pause, rilanci, accuse, tentativi di salvare la propria immagine – dell'enunciazione a due che si determina quando i personaggi sono presi nella spirale del conflitto, con le sue ambiguità e obliquità. In secondo luogo, va rilevato che il protagonista assoluto della scena, anche in sintonia con le modifiche degli equilibri dell'italiano come sistema intervenute nella seconda parte del secolo scorso, è proprio l'enunciazione nuda e cruda nella sua ricchezza di echi e di significati, realizzata senza far ricorso ad alcun segno connotato in senso geografico o sociale: un parlato-recitato (o, meglio, destinato alla recitazione) che coincide con una vera e propria simulazione d'enunciazione. In terzo luogo, infine, il brano indica – stavolta sotto il profilo teorico e metodologico – come ormai l'analisi linguistica di un testo, almeno in casi come questo, non possa servirsi soltanto dei tradizionali parametri d'indagine (morfo-sintattico, lessicale, ecc.), ma debba, tanto più al venir meno delle antiche marche distintive del codice letterario, valersi pure di strumenti pragmatici in solidale rapporto con quelli orientati alla messa in rilievo delle forme della testualità.

Ad un'originale simulazione di enunciazione punta anche, stavolta in veste di affabulante narratore di storie minime e "qualsiasi" e come forma interna dello stesso atto di scrittura, uno dei prosatori di maggior valore della scena letteraria contemporanea. Ci riferiamo a Gianni Celati, di cui – nella nostra rassegna di esempi – trascogliamo l'incipit del racconto *Storia della modella* da *Cinema naturale* del 2001²⁴:

La storia è così, che c'era questa modella sbarcata su quella spiaggia del mondo come tanti altri. Orfana completa, allevata da una zia di paese, viaggi di qua e di là da sola, molto giovane. Era un periodo felice, si credeva ancora nei viaggi. Sbarcata su quella spiaggia del mondo, lei è diventata modella d'alta moda, con molto successo. Aveva molto successo? Be' sono cose che si dicono e si dicevano, il successo di qualcuno, "quello ha avuto molto successo", ci si riempie la bocca. Per il resto la storia della modella si può riassumere in poche parole: prima lei era sulla cresta dell'onda e dopo è scoppiata, almeno quel tanto che basta per buttarsi via.

La scrittura e la testualità s'improntano sin da subito ad un grado zero di letterarietà: nessun artificio d'eleganza formale, una certa sprezzatura nei riguardi di ogni precetto retorico e, nello stesso tempo, l'adeguazione ad un tipo d'enunciazione narrativa che rievoca e riprende sia quella delle storie orali "da osteria"²⁵ che quella della novellistica più antica (a cui Celati è, per sua stessa ammissione, particolarmente affezionato²⁶). Il racconto non potrebbe iniziare in maniera più nuda e semplice: tematizzazione del genere discorsivo "storia" seguita dal *così* esplicativo con legatura immediata al «che

²⁴ Celati, 2001: 144.

²⁵ «Scrivere è come conversare con chi ci leggerà» sono le prime parole del libro *Conversazioni del vento volatore* che raccoglie vari scritti di Celati sulla letteratura e tanto altro (Celati, 2011: 9). E più avanti, sempre nella stessa raccolta, si legge: «E forse si potrebbe anche assumere che le conversazioni sono la culla delle nostre capacità di narrare, il luogo dove tutti noi impariamo a narrare quando apprendiamo una lingua» (28).

²⁶ Si veda *Elogio della novella*, in Celati, 2011: 35-43.

c'era» introduttore della protagonista già eletta a nucleo del titolo. Ma le cose non sono così piane come sembrano a prima vista: anche la semplicità ha dei suoi tratti specifici. «C'era questa modella» nella prima riga del testo suscita subito la domanda *ma quale?* Siamo di fronte, nel tentativo di una risposta grammaticale o testuale, a più possibilità: il dimostrativo o rinvia pacificamente a «la modella» designata dal titolo o costituisce un riferimento anaforico privo di antecedente oppure ha una funzione deittica quale si usa, ostensivamente, nella narrazione orale. Ad una certa vaghezza nell'orientamento della bussola del lettore (implicata dalla seconda ipotesi) collabora sia la forma distale *quella* in «su quella spiaggia»²⁷ che l'omologare la sorte del personaggio a quella di un'umanità indifferenziata: «come tanti altri»; elementi a cui va aggiunta – anch'essa indeterminata – la notazione sul peregrinare della ragazza: «viaggi di qua e di là da sola». Pare un procedere da favola, rafforzato, dopo il «c'era» di cui si è già detto, dall'altra occorrenza dell'imperfetto di terza persona legato inoltre ad una dimensione tanto remota quanto serena: «Era un periodo felice». Ma è, quella di Celati, una “favola” moderna. Lo rivela il nesso tra il dialogismo interiore dell'interrogativa, che riprende il topic *successo* della frase precedente («lei è diventata modella d'alta moda, con molto successo. Aveva molto successo?»), e la risposta che ad essa si dà. La quale è introdotta dal segnale discorsivo *be'* che riprende, ribadendolo altre due volte, il tema e poi lo corregge e infine conclude nel disincanto: «Be' sono cose che si dicono e si dicevano, il successo di qualcuno, “quello ha avuto molto successo”, ci si riempie la bocca». Un periodo, quest'ultimo, che rinuncia ad ogni organizzazione ipotattica e procede per scatti aggiuntivi, non rinunciando alle ripetizioni dei medesimi termini e voci verbali (anche se in forma di poliptoto), servendosi della parola-sostanza *cosa*, vero *passe-partout* lessicale dell'italiano colloquiale, e riferendosi, tramite l'adozione del discorso riportato, all'indifferenziata parola e discorso di tutti. Qui, e altrove nell'opera dell'autore, non svalutati secondo una prospettiva elitaria cara alle nostre lettere, ma invece da porsi alla base della sua ideologia narrativa²⁸. Dopo l'auto-correzione, segnalata dal modulo conversazionale del *be'*, si passa ad un riepilogo dei precedenti della storia ridotto in «poche parole» e affidato all'adibizione stilistica di espressioni e frasi fatte da italiano corrente: *essere sulla cresta dell'onda*, *scoppiare* (nel significato, familiare e iperbolico, di ‘non farcela più a reggere la tensione, la fatica o lo sforzo’), *buttarsi via*.

Per quanto breve, il brano estratto da *Cinema naturale* è – crediamo – rappresentativo delle modalità compositive di Celati. E, allo stesso tempo, emblematico, senza alcuna pretesa di generalizzazione, della simulazione di enunciazione che stiamo qui tentando di descrivere. Una realtà del discorso letterario, a sua volta, passibile di diverse configurazioni, a volte anche – in termini di “poetica” e ideologia – lontanissime tra loro. A chiarire questo punto, è sufficiente convocare, dopo Caproni, un altro poeta le cui differenze (di vario livello) dagli scrittori precedenti sono note a tutti. Si tratta di Edoardo Sanguineti, la cui importanza ai fini del nostro discorso consiste proprio nel

²⁷ Sulle varie funzioni, distale e prossimale, dei topodeittici si rimanda a Levinson, 2003.

²⁸ A proposito della fase avantestuale – come si diceva un tempo – del diario di viaggio intitolato *Verso la foce*, Celati ha scritto: «Mi veniva in mente l'idea che noi viviamo dentro al “sentito dire” collettivo, ossia che tutto il mondo per noi sia come foderato dal “sentito dire” [...]. Il “sentito dire” è come uno spillo: qualcuno mi punge con quello spillo e mi spinge a farmi delle domande per capire di cosa si sta parlando. Questo è il lavoro di chi scrive racconti: sente una cosa, vuole capire ciò che si dice, e parte a farsi domande, ossia a fantasticare. Quello che lega gli uomini sono le domande che gli uomini si fanno: non le affermazioni, ma il pensiero interrogativo, dove ogni interrogazione promuove altre immagini e fantasie» (Celati, 2011: 75-76).

fatto che raramente altri hanno al pari di lui messo a nudo – trasformandola talvolta in tema stesso della dizione poetica – l’impalcatura primaria dell’evento enunciativo. Cioè quella *ego-bis-nunc-origo* mirabilmente descritta da Karl Bühler in *Sprachtheorie* del 1934²⁹ e che ha nei segni deittici la sua più esplicita manifestazione³⁰. Estrapoliamo, con po’ di brutalità, i seguenti versi da *Reisebilder* 10, un testo uscito la prima volta nella seconda sezione della raccolta *Wirrwarr* del 1972³¹: « [...] questo / che sono io, qui, adesso, in questa terrazza chiusa di Berlino, / irrespirabile serra di un settimo piano, nel tramonto di una domenica / domestica (perduto un film di Ford alla TV), aspettando la visita / della dottoressa Beelke (una genovese sposata a un tedesco Manfred pittore): / un marito imbottigliato nel Cutty Sark, se ricordi [...]». Questi versi sono – detto molto rozzamente – una vera e propria messa in scena della situazione di discorso e del suo ancoraggio contestuale, entrambi rappresentati nella loro primaria ostensione. La sequela di pronomi, avverbi temporali e spaziali e di dimostrativi attua una definizione dell’originaria condizione deittica dell’individuo che è uno dei temi dominanti nella poesia di Sanguineti, sempre attenta ad interrogarsi sulla propria identità e sui suoi confini. L’immissione nella scrittura di tanti segni dell’enunciazione determina una sua anamorfica simulazione che, pur con risultati diversi da quelli della Ginzburg e di Celati, vuol però sempre dar conto della sorgente “vocale”, concreta e materialistica, del farsi della poesia. Si rifugge da ogni ipostasi simbolistica e si convocano nella testualità i discorsi che spesso le hanno dato vita e la realtà (pure verbale) che essa, insieme, raffigura e trasfigura: un continuo pedinamento del mondo esterno che in ogni modo interviene nel campo visuale della persona che “parla” sulla pagina sino a sfigurarne ogni presunta autonomia. Un procedimento di cui si trova un’altra conferma in un testo più tardo (siamo nel 1997): *Corollario* 51, stavolta citato nella sua interezza³²:

la sera di domenica 28, seduto sul velluto, me ne stavo, solingo, in una sala
del Café Diglas, presso un dragone rampante (un ufficiale: cornuto l’elmo, argentea
la divisa): mi trangugiavo, bollente e salatissima, una Gemüsesuppe, integrata
da un pesce ignoto: e ho pensato: ecco che sono qui:
sono qui apposta (ho pensato),
per pensare che sono qui: (per dirlo a te): (per scriverlo, per te): e adesso, vedi,
tutto è compiuto:
se ti è testimoniato con parole, il mio vissuto vero è proprio questo:

²⁹ Per la traduzione italiana si veda Bühler, 1983. Sull’*origo* di Bühler e, in genere, sulla deissi resta fondamentale Conte, 1999: 11-27 e 59-74.

³⁰ Per tornare ancora una volta alle *Conversazioni del vento volatore* di Celati non si può non citare (testimonianza, tra l’altro, del fatto che la residenza in medesime postazioni affettive della lingua come sistema e codice istituisce spesso insospettite parentele tra gli autori) quanto viene da lui espresso a chiare lettere proprio sui segni indicativi: «Quando uno comincia a scrivere, da dove parte? Beh, meglio di tutto è partire dai deittici, “qui”, “là”, “questo”, “quello”. Ad esempio: io sono questo tizio piantato qui, che in questo momento sta scrivendo, non sa neanche lui di preciso perché. Non c’è nessuna meta in vista, ma una strada sempre in divenire. La testa può andare a far giri di esplorazione o sentire delle voci, che sono poi come l’aldilà di Dante, oppure come un manicomio personale che mi porto dietro» (43).

³¹ La poesia, di cui (insieme alla successiva) ci siamo valse ad esempio per un discorso non dissimile da questo in Testa, 2015: 37-38 e 47, è tratta da Sanguineti, 1982: 114.

³² La poesia è in Sanguineti, 2002: 310.

La poesia, anche se presenta, ma ironicamente intonati, segni di letterarietà (*solingo*, giochi fonici, il parallelismo della posizione predicativa dei due aggettivi in «cornuto l'elmo, argentea / la divisa», la dittologia aggettivale di «bollente e salatissima»), fuoriesce però subito dai rituali del codice iperscritto della tradizione lirica. E questo già con la precisa determinazione temporale e spaziale dell'occasione generatrice dei versi e poi col comico *trangugiavo* e una serie di ripetizioni che sono uno schiaffo alla *variatio* (tre volte ricorrono le voci del verbo *pensare* e tre volte *sono*). Ma il rintocco iterativo è tanto più importante per noi, in quanto chiama in causa i segni dell'enunciazione: la messa ad esponente del locutore (che tenta così una diagnosi del proprio *ego*), i segnali discorsivi *vedi* e il dialogico *ecco*, l'esplicito atto pragmatico della testimonianza, la deissi spaziale e temporale (*qui, adesso*), la più rastremata possibile – e bühleriana – “formula d'esistenza” (*sono qui*), il dimostrativo in chiusura di testo, il rafforzativo oraleggiante *proprio*, l'insistenza allocutiva, sia in forma tonica preposizionale che in forma atona, sul *tu*. Viene squadernato, in raffinata e colta simulazione, l'intero repertorio delle formule e dei modi appartenenti al dominio dell'enunciazione.

Ora, alcune precisazioni d'obbligo: non si vuole azzerare le differenze stilistiche tra gli ultimi quattro autori citati né cancellare il fatto che la co-occorrenza di fenomeni parlati e di fenomeni enunciativi è presente anche in passato³³ oltre che in un originale e poco indagato settore della scrittura letteraria³⁴ e – a scanso di equivoci – neppure

³³ Ne è un esempio, all'interno però del filone burlesco della poesia comico-realistica, la lingua del capitolo bernesco indagata sia nei ternari del Berni sia nella produzione dei suoi primi emuli in D'Angelo, 2013; dove si passa con acume in rassegna una serie di opere in cui ci pare, però, che la componente lessicale, idiomatica e proverbiale, mantenga anche qui un peso maggiore rispetto ai tratti di un'enunciazione tanto vivace quanto “comune”. E sempre nel quadro della variante espressivistica e pseudo-popolare della edonismo linguistico del Cinquecento già magistralmente descritto in Segre, 1963: 369-396.

³⁴ Ci riferiamo a quella che, in mancanza di meglio, proviamo ad inquadrare nell'espressione *letteratura semicola* o *letteratura dei semicoli* (dove il genitivo va inteso in senso soggettivo). Ovvero: l'insieme di opere prodotte da figure di umile estrazione sociale e talvolta psicologicamente eccentriche secondo le norme consuete, e caratterizzate da: assenza di un regolare percorso di studi; stretto contatto con il mondo folclorico; mancata o anomala formazione letteraria; e, soprattutto, competenza dell'italiano ridotta e segnata da forti devianze dalla norma. È accaduto spesso, a seconda del mutare dei gusti e delle tendenze culturali e pure a seguito di casi fortuiti, che la produzione scritta di queste figure sia passata dalla dimensione privata dell'inedito a quella di una sua apparizione editoriale occupando così una casella, per quanto particolare, dell'universo letterario. Con un tragitto non dissimile da quello percorso, nelle arti figurative, dall'Art Brut. Per tentare una possibile approssimazione a questo tipo di scrittura, sono necessarie alcune precisazioni: di lingua e di tipologia. La prima rientra direttamente nel nostro discorso: in simili testi quanto finora abbiamo, con un certo arbitrio, separato (simulazione di parlato e simulazione di enunciazione) torna, salutarmente correggendo ogni rigidità dello schema, a ricongiungersi. Convergono in questa scrittura sia tratti non marcati del discorso orale con forte allocutività e deitticità della sua sgangherata composizione, sia fenomeni invece di pertinenza diatopica (gran messe di dialettismi e anche di tecnicismi dialettali in varie forme: integrali, calchi, adattamenti, italianizzazione di forme demotiche e il loro contrario) che di pertinenza diastratica (in particolare morfosintassi “popolare” con scarsa, o non standardizzata, tenuta coesiva e alta incidenza anacolutica o tematizzante). Entrambe le componenti – va detto – sono però esenti da ogni spezia caricaturale o ironica come da ogni effetto di distanziamento dalla parola del narratore (presente nella novella e teatro del passato o in alcuni grandi romanzi del Novecento) essendo tali fenomeni linguistici espressione diretta del mondo degli scriventi e in osmotica connessione con la realtà antropologica loro propria e da loro rappresentata. La scelta della formula *letteratura semicola* o *letteratura dei semicoli* nasce da una sorta di slalom tra categorie diverse, discusse e discutibili e di antica storia (e qui interviene la precisazione di stampo tipologico). Non si può far rientrare questi testi nella cosiddetta *letteratura popolare* o produzione folclorica: fiabe, proverbi, canti, filastrocche; o, sinteticamente, «etnotesti» (su cui cfr. solo Benozzo, 2009 e, per la filastrocca, Alinei, 2009), segnati da una forte ricorsività di cliché ed espressione anonima di una tradizione a sua volta

nascondere che quanto qui descritto illustra *solo* una minima parte dei comportamenti narrativi e poetici contemporanei. Compiute tutte le manovre cautelative del caso, crediamo però che dalla nostra analisi un fatto – linguistico e quasi grammaticale – emerga chiaramente, segnando la differenza dai casi cinquecenteschi: la lingua italiana del dialogo, per usare il titolo di Spitzer, 2007 [1914], è ormai entrata a pieno titolo e senza particolari vidimazioni d'autorità nella scrittura. Senza riproporre quanto già cucinato in varie salse³⁵, chiedereste questa realtà ancora imitazione o *factio* o ricreazione (pseudo)mimetica del *parlato* con le sue valenze diastratiche e diatopiche³⁶? O non s'attaglia meglio piuttosto la categoria di *simulazione di enunciazione*? Il che non implica affatto – sulla base delle ragioni della scrittura e della spiccata individualità degli scriventi

anonima che registra indubbiamente, come notato già in epoca positivista, scambi con la letteratura “alta” (particolarmente frequenti nel Medioevo) mantenendo però (o più prudentemente: avendo in passato mantenuto) una loro distinta autonomia come forma creativa ed extra-personale di una comunità con le sue sanzioni e le sue censure (ancora suggestiva in proposito la lettura di Bogatyrev, Jakobson, 1967 [1929]). Né tanto meno possono ricondursi alla *letteratura popolareggiante*, cioè a quel filone o a quei casi in cui, ora inconsciamente in età premoderna ora consciamente nei secoli successivi, il letterato colto riprende, non solo con intento parodico o con l'obiettivo del divertimento ma anche con spirito affettuoso o nostalgico, formule e moduli folclorici (un esempio per tutti: le citazioni di canti popolari nelle poesie di Gozzano, che popolari certo non sono). E ancora non possono farsi coincidere, pur essendone una parte non irrilevante, con la *scrittura semicolta* considerata nel suo insieme; la quale per lo più ha mirato, nel corso dei secoli, a conseguire obiettivi pratici o semplicemente comunicativi: faticoso espediente scritto per dar forma espressiva a basilari esigenze quotidiane ed esistenziali (per cui cfr. Testa, 2013). Anche se pure qui affiorano casi preterintenzionali di letteratura senza letterarietà (come in certe pagine di Veronica Giuliani), è metodologicamente incongruo pensare ad una piena sovrapposizione tra questo genere di testi e quelli della letteratura semicolta. Ma, dopo tante approssimazioni e *negativo*, come definire quest'ultima? E quali tratti le si possono ascrivere? Tre sono forse i suoi aspetti distintivi: movente, genere e collocazione. Il primo è costituito non da un bisogno di natura pratica (come in tanti documenti di scrittura popolare) ma dall'espressione di sé. In tal modo, se la letteratura è, nella sua prima e basilare funzione antropologica, resa di un'esperienza – propria e collettiva – trasfigurata da una personale, anche se anomala, interpretazione della lingua, il testo acquista una sua piena valenza letteraria per quanto non rispondente alle regole del codice estetico. Ed è investito dalla primaria funzione di ogni prodotto culturale: quella di «porsi come schermo tra gli uomini e la morte [...], orizzonte protettivo entro il quale può risolversi la crisi esistenziale dell'uomo posto dinanzi alla morte» (Satriani, Meligrana, 1989: 384). E questo senza l'albagia “monumentale” e superciliosa del senso d'élite propria dei ceti letterati. L'incrocio, spesso caotico, di tratti di parlato e di tratti di enunciazione è, al di là delle ragioni sociolinguistiche, il moltiplicato segno di una vorace pulsione di vita e di riaffermazione del discorso contro un silenzio mortale imposto alle figure “nude” dei nessuno, dei non esistenti, che, faticosamente e ossessivamente scrivendo e ricordando, si fanno finalmente soggetti: persone e interpreti di sé e della lingua. Il secondo elemento distintivo è dato dal genere: in stretta connessione al punto precedente, si tratta per lo più di autobiografie o diari (e, in subordine, lettere). In fine, e decisiva, la collocazione editoriale, ovvero il transito da una dimensione privata ad una pubblica (con tutti i problemi legati all'editing o alla revisione come intervento sull'originaria stesura dello scrivente). Almeno due esempi importanti della letteratura semicolta più recente, nati in luoghi d'Italia distanti tra loro: *Mi richordo anchora* di Pietro Ghizzardi, narrazione autobiografica di un contadino e stradino (e poi pittore) nella Bassa emiliana pubblicata, su iniziativa di Cesare Zavattini, da Einaudi nel 1976 (e ristampata da Quodlibet nel 2016); e *Terra matta* di Vincenzo Rabito, racconto della «vita [...] molta maletrata e molto travegliata e molto disprezzata» di un semi-analfabeta siciliano nel quadro delle vicende più importanti di cinquant'anni di storia italiana, apparso da Einaudi nel 2007. In questi libri è facile verificare, anche ad apertura di pagina, la sovrapposizione di elementi di parlato e di elementi di enunciazione; e pure un'originale reinterpretazione dei moduli di stilizzazione a cui si accennerà, in termini bachtiniani, in conclusione.

³⁵ Si rimanda, per la narrativa otto-novecentesca, a Testa, 1997.

³⁶ Tanto più se si considera che «da vera realtà *parlata* dell'italiano sono gli italiani regionali e locali» e che «l'italiano parlato è sempre regionale (o locale)» (Mengaldo, 1994: 96).

– che si approdi qui ad una diretta e pacifica imitazione della lingua viva. Il fenomeno – come sempre nella letteratura di un qualche valore – è ben più complesso. È forse una variante particolare di quella che, in Bachtin (1979 [1934-35]: 170), veniva inquadrata nella categoria della stilizzazione, definita «l'immagine artistica di una lingua altrui». In essa – scrive il critico russo – sono presenti «due coscienze linguistiche individualizzate: quella raffigurante (cioè la coscienza linguistica dello stilizzatore) e quella raffigurata, stilizzata»; una dimensione della scrittura (ma pure dei comportamenti verbali quotidiani e non estetici) che si caratterizza proprio per «questa presenza della coscienza linguistica (dello stilizzatore contemporaneo e del suo auditorio) alla luce del quale è ricreato lo stile stilizzato e sullo sfondo della quale esso acquista nuovo senso e significato». Se identifichiamo il materiale linguistico qui stilizzato nell'italiano dello scambio orale (e non in qualche modello letterario da imitare o parodizzare, come facevano Firenzuola e altri, insieme ai vari scrittori “comici” del passato), ne risulta un effetto bifocale: quello per cui – simulando l'enunciazione – lo scrittore conquista un suo stile inconfondibile (basti pensare a Sanguineti), ma, al contempo, dà conto di alcune dinamiche dell'italiano contemporaneo. Con paradossale giunzione, quindi, tra la bachtiniana *lingua altrui* e la socialmente viva *lingua propria* (l'italiano comune d'appartenenza³⁷). Nella simulazione di enunciazione, la pratica quasi sciamanica della scrittura dell'autore s'accompagna all'ascolto – sia pur distorto e con effetti di *fading* – del discorso di tutti e delle sue relazioni. Qui – a differenza di quanto avviene in altre pratiche stilistiche (di rinnovata eleganza letteraria, di tenore “ipermedio”³⁸, o di desolante sciattezza linguistica) – il poeta o il narratore sommessamente sciamanizzando, mentre parla per sé, in realtà è *anche* parlato dalla lingua della tribù e dalle sue basilari forme dialogiche, interattive, allocutive e ostensive. Lingua della tribù che diviene il suo vero nume e la sua molto immanente, e ben concreta, trascendenza.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alinei M. (2009), “Le origine linguistiche e antropologiche della *filastrocca*”, in *Quaderni di Semantica*, XXX, 2, pp. 263-290.
- Antonelli G. (2006), *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Manni, Lecce.
- Auerbach E. (1960 [1958]), *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano.
- Auerbach E. (1964 [1946]), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino (1ª edizione italiana 1956).
- Bachtin M. (1979 [1934-35]), “La parola nel romanzo”, in Id., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, pp. 67-230.
- Bachtin M. (1988 [1952-53]), “Il problema dei generi del discorso”, in Id., *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino, pp. 245-290.

³⁷ Che, a parere di Giudici, 1992: 44, diventa sempre, in letteratura, una lingua «straniera e strana».

³⁸ Il termine, coniato in Antonelli, 2006, indica la peculiarità della produzione narrativa italiana degli anni Novanta e ne segnala, insieme, gli esiti linguistici non-semplici, ora al di sotto dello standard ora oltre lo standard, con frequenti risultati di rinnovato espressionismo e di varia mescolazione.

- Bandello M. (1942), *Tutte le opere di Matteo Bandello*, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano.
- Bazzanella C. (1994), *Le facce del parlare*, La Nuova Italia, Firenze.
- Bazzanella C. (1995), “I segnali discorsivi”, in Renzi L., Salvi G., Cardinaletti A. (1995), pp. 225-257.
- Bazzanella C. (2010), “Segnali discorsivi”, in Simone (2010), pp. 1303-1305.
- Benozzo F. (2009), *Etnofilologia. Un'introduzione*, Liguori, Napoli.
- Benveniste É. (1970 [1985]), “L'apparato formale dell'enunciazione”, in Id., *Problemi di linguistica generale II*, il Saggiatore, Milano, pp. 96-106.
- Bloom H. (2008 [1994]), *Il Canone occidentale. I libri e le scuole delle Età*, Rizzoli, Milano.
- Boccaccio G. (1980), *Decameron*, a cura di V. Branca, Einaudi, Torino.
- Bogatyrëv P., Jakobson R. (1967 [1929]), “Il folclore come forma di creazione autonoma”, in *Strumenti critici*, 3, pp. 223-239.
- Bühler K. (1983 [1934]), *Teoria del linguaggio*, Armando, Roma.
- Caffi C. (2001), *La mitigazione: un approccio pragmatico alla comunicazione nei contesti terapeutici*, LIT, Münster.
- Caproni G. (1998), *L'opera in versi*. Edizione critica a cura di L. Zuliani. Introduzione di P. V. Mengaldo. Cronologia e Bibliografia a cura di A. Dei, Mondadori, Milano.
- Cardona G.R. (1983), “Culture dell'oralità e culture della scrittura”, in *Letteratura italiana Einaudi*, vol. II, Einaudi, Torino, pp. 25-101.
- Cardona G.R. (1987), *Introduzione alla sociolinguistica*, Loescher, Torino.
- Celati G. (2001), *Cinema naturale*, Feltrinelli, Milano.
- Cella R. (2013), *La prosa narrativa. Dalle origini al Settecento*, il Mulino, Bologna.
- Cignetti L. (2010), “Interiezioni”, in Simone (2010), pp. 671-674.
- Conte M.-E. (1999), *Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale*, Edizioni dell'Orso, Alessandria (1ª edizione 1988).
- Contini G. (1970), *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino.
- Corti M. (1987), “Oralità bifronte”, in *Strumenti critici*, 53, pp. 1-16.
- Cuenca M.-J. (a cura di) (2007), “Contrastive perspectives on discourse markers”, *Catalan Journal of Linguistics*, 6.
- D'Angelo V. (2013), “Sulla rappresentazione dell'oralità nel capitolo bernesco”, in *Studi linguistici italiani*, XXXIX, 1, pp. 28-58.
- De Cesare A. M. (2010), “Deittici”, in Simone (2010), pp. 345-347.
- Ehlich K. (1986), *Interjektionen*, Max Niemeyer, Tübingen.
- Firenzuola (1971), *Le Novelle*, a cura di E. Ragni, Salerno, Roma.
- Genette G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris.
- Ginzburg N. (2005), *Tutto il teatro*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino.
- Giudici G. (1992), *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, Edizioni e/o, Roma.
- Grazzini A. (il Lasca), (1976), *Le Cene*, a cura di R. Brusca, Salerno, Roma.
- Hofmann J. B. (1980 [1926]), *La lingua d'uso latina*, a cura di L. Ricottilli, Pàtron, Bologna.
- Kerbrat-Orecchioni C. (1980), *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris.
- Levinson S. (2003), *Space in Language and Cognition: Explorations in Cognitive Diversity*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Lombardi Satriani L. M., Meligrana M. (1989), *Il ponte di San Giacomo*, Sellerio, Palermo.

- Matt L. (2011), *La narrativa del Novecento*, il Mulino, Bologna.
- Mengaldo P. V. (1994), *Il Novecento*, il Mulino, Bologna.
- Mizzau M. (2002), *E tu allora? Il conflitto nella comunicazione quotidiana*, il Mulino, Bologna.
- Mortara Garavelli B. (1997), *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano (1^a edizione 1988).
- Nencioni G. (1983 [1976]), “Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato”, in Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna.
- Palermo M. (2013), *Linguistica testuale dell'italiano*, il Mulino, Bologna.
- Palmer L. R. (1977 [1954]), *La lingua latina*, Einaudi, Torino.
- Poggi I. (1981), *Le interiezioni. Studio del linguaggio e analisi della mente*, Boringhieri, Torino.
- Poggi I. (1995), “Le interiezioni”, in Renzi L., Salvi G., Cardinaletti A. (1995), pp. 403-426.
- Renzi L., Salvi G., Cardinaletti A. (a cura di) (1995), *Grande grammatica italiana di consultazione*. III. *Tipi di frasi, deissi, formazione delle parole*, il Mulino, Bologna.
- Sanguineti E. (1982), *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano.
- Sanguineti E. (2002), *Il gatto lupesco. Poesie (1982-2001)*, Feltrinelli, Milano.
- Scarpa D. (2005), “Apocalypsis cum figuris”, in Ginzburg (2005), pp. 429-458.
- Segre C. (1963), *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Feltrinelli, Milano.
- Serianni L. (2005), “Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità”, in *Studi linguistici italiani*, XXXI, 1, pp. 3-32.
- Simone R. (2010), (diretta da), *Enciclopedia dell'italiano*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.
- Spitzer L. (2007 [1914]), *Lingua italiana del dialogo*, a cura di C. Caffi e C. Segre, il Saggiatore, Milano.
- Terracini B. (1957), “L'augeo Trecento' e lo spirito della lingua italiana”, in *Giornale storico della letteratura italiana*, 405, pp. 1-36.
- Testa E. (1991), *Simulazione di parlato*, Accademia della Crusca, Firenze.
- Testa E. (1997), *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino.
- Testa E. (2013), *L'italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale*, Einaudi, Torino.
- Testa E. (2015), “‘Lo scalpiccio operoso delle labbra’. Forme dell'enunciazione nella scrittura poetica novecentesca”, in Palermo M., Pieroni S. (a cura di), *Sul filo del testo. In equilibrio tra enunciato e enunciazione*, Pacini, Pisa, pp. 31-47.
- Vanelli L., Renzi L. (1995), “La deissi”, in Renzi L., Salvi G., Cardinaletti A. (1995), pp. 261-375.
- Voghera M. (2010), “Lingua parlata” in Simone (2010), pp. 809-814.

“Di scritto e di parlato”. Antiche e nuove diamesie

A cura di Giuseppe Polimeni e Massimo Prada

© Università degli Studi di Milano,

“Italiano LinguaDue”, 2017.

www.italianolinguadue.unimi.it

ISSN: 2037-3597 Italiano linguadue [Online]

INDICE

Premessa

Giuseppe Polimeni, Massimo Prada

5

PARTE PRIMA: LA SCOPERTA DEL PARLATO

Raccontatori di storie: testo e voce nei cantari

Beatrice Barbiellini Amidei

15

Giambattista Giuliani: dagli aurei trecentisti al vivente linguaggio della Toscana

Valentina Petrini

32

Nodi e ambiguità di un ideale parlato. Appunti sulla riflessione linguistica di Edmondo De Amicis

Matteo Grassano

42

Contaminazioni diamesiche e didattica del parlato nella manualistica per le scuole reggimentali

Michela Dota

56

PARTE SECONDA: NUOVE DIAMESIE

Simulazione di parlato, simulazione di enunciazione

Enrico Testa

74

Tracce di parlato nello scritto di apprendenti di italiano L2

Elisa Corino, Carla Marellò

91

Lo studente non italofono tra il testo disciplinare e il parlato del docente

Franca Bosc

112

«Del mal scritto io non ciguardo, perchè none la caligrafia che ci guardo sono inostri pensieri che ci sugerisce il cuore». Voci dalla guerra di soldati lombardi (1942-1944)

Elisabetta Banfi

121

Per una rilettura di “Lingua italiana del dialogo” di Leo Spitzer

Diego Stefanelli

150

La voce scritta dei lettori dei quotidiani e dei telespettatori

Ilaria Bonomi, Elisabetta Mauroni

165

Nuove diamesie: l'italiano dell'uso e i nuovi *media* (con un caso di studio sulla risalita dei clitici con *bisognare*)

Massimo Prada

182

“Italiano LinguaDue”, 1.2017.

91