

Oltre il realismo di Emilio Praga : lettura di un sonetto

Autor(en): **Pedroni, Matteo M.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **57 (2010)**

Heft 2: **Fasciolo italiano. Studi sulla letteratura del secondo ottocento**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-271556>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Oltre il realismo di Emilio Praga. Lettura di un sonetto

ove i paesani parlano la lingua loro propria, ove trovate la maniera villereccia, andante, e qualche volta sino lombarda; ove infine le passioni, le idee, le stesse sgrammaticature, sono studiate, come direbbero i pittori, sul vero.

(Cesare Correnti, *Della letteratura rusticale*, 1846)

«Schiudesti appena il tuo logoro ombrello» di Emilio Praga, primo di cinque sonetti intitolati «Pittori sul vero», ha sempre goduto di grande fortuna nelle antologie, da quelle più generali a quelle dedicate specificamente alla Scapigliatura. Nel 1947 Ferruccio Ulivi e Giorgio Petrocchi lo includevano nella pionieristica *Antologia della lirica italiana dell'Ottocento*¹, poi Romanò nel '55², Petronio nel '59³, Finzi nel '65⁴, Vitale nel '68⁵, Cucchi nel '78⁶. Più recentemente questo generale apprezzamento è stato confermato da Palli Baroni⁷, Segre-Ossola⁸ e Carnero⁹. A giustificare tale scelta, i critici richiamano il moderno “realismo” dell'episodio, il legame tra pittura e poesia e la polemica antiborghese. Petronio parla di «Gusto del vero, senso della natura, amore della semplice povera gente, bonomia arguta: tutti i motivi del Praga in pace con sé e con il mondo»¹⁰. A questo giudizio Catalano aggiunge che «Si è generalmente d'accordo nel lodare queste composizioni che hanno per argomento la figura e l'opera d'un

¹ *Antologia della lirica italiana dell'Ottocento*, a cura di Ferruccio Ulivi e Giorgio Petrocchi, Roma, Colombo, 1947, p. 308.

² *Poeti minori del secondo ottocento italiano*, a cura di Angelo Romanò, Parma, Guanda, 1955, p. 162.

³ *Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di Giuseppe Petronio, Torino, UTET, 1977, p. 556.

⁴ *Lirici della Scapigliatura*, a cura di Gilberto Finzi, Milano, Mondadori, 1965, p. 39.

⁵ *Antologia della letteratura italiana*, diretta da Maurizio Vitale, vol. 5 *L'Ottocento (2°) e il Novecento*, Milano, Rizzoli, 1968, p. 466; il volume è a cura di Giuseppe Petronio).

⁶ *Poesia italiana: l'Ottocento*, a cura di Maurizio Cucchi, note a cura di Valeria Poggi, Milano, Garzanti, 1978, pp. 308-309.

⁷ *Dagli scapigliati ai crepuscolari*, a cura di Gabriella Palli Baroni, scelta e introduzione di Attilio Bertolucci, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000, p. 111.

⁸ *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, III *Ottocento-Novecento*, Torino, Einaudi, 1999, p. 358.

⁹ *La poesia scapigliata*, a cura di Roberto Carnero, Milano, Rizzoli, 2007, p. 103.

¹⁰ *Poeti minori dell'Ottocento*, op. cit., p. 556.

pittore, non isolato e aristocratico, ma che ama osservare e comunicare con gli altri»¹¹. Dal canto suo Carnero sottolinea giustamente lo scarto tra l'artista scapigliato e il suo pubblico: «L'incomprensione dei pescatori è per il poeta meno fastidiosa di quella del pubblico borghese (alla quale allude nell'ultimo verso), ostile a priori a un'arte che esula dai canoni convenzionali»¹². Leggiamo il testo:

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. 4

– 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. – 8

– Ma del quadro che fa, lassù a Milano?
– Al prossimo di buona volontà
Lo vendo come l'ostriche e il merlano. –

La gente crolla il capo e se ne va, 12
dicendo: – È un pazzo – ed io soggiungo piano:
– V'ha chi tali ci crede anche in città¹³.

Le note presenti nelle opere citate in precedenza chiariscono il significato di singole parole, come *garrulo* per «chiacchierone» (Carnero), *inchieste* per «domande» (Petrocchi), *merlano* per «pesciolino minuto, di non molto pregio» (Petrocchi), «pesce simile al merluzzo» (Cucchi), *v'ha* per «C'è» (Carnero). In alcuni casi sono proposte brevi parafrasi: *d'urti...ti circonda* per «ti si fanno intorno con urti e domande» (Carnero), *lo vendo...merlano* per «vendo il mio quadro come voi vendete le ostriche e il merlano (pesce commestibile, simile al merluzzo)» (Catalano). Più rari gli approfondimenti interpretativi, di solito a sostegno del cappello introduttivo: Carnero per il v. 11: «Il poeta si adegua all'idea che il pubblico di

¹¹ Emilio Praga, *Opere*, a cura di Gabriele Catalano, Napoli, Fulvio Rossi, 1969, p. 209.

¹² *La poesia scapigliata*, op. cit., p. 103.

¹³ Emilio Praga, *Poesie. Tavolozza – Penombre – Fiabe e leggende – trasparenze*, a cura di Mario Petrucciani, Bari, Laterza, p. 76.

massa ormai ha dell'arte, privata della sua 'aura' tradizionale e assimilata a una semplice merce: egli vende i suoi quadri esattamente come i pescatori vendono il pesce»; Finotti, curatore di Praga in Segre-Ossola, per i vv. 12-13: «la contrapposizione tra il poeta e il senso comune della gente diverrà costante nella poesia scapigliata, anticipando la dialettica delle avanguardie novecentesche».

Tutto parrebbe finire qui: nulla ci sfugge del significato letterale del sonetto e poco vi è da aggiungere anche sul suo significato più generale. Eppure, se possiamo sottoscrivere la seconda affermazione, ci sembra di non poter accogliere la prima con la medesima sicurezza. Ci sembra cioè che in questo sonetto agisca una particolare modalità espressiva che necessita di specifiche chiavi interpretative, diverse da quelle impuginate nell'esegesi del testo poetico tradizionale e, dunque, della maggior parte dei versi di Praga. Non è tanto il significato delle parole a porre difficoltà di comprensione quanto piuttosto il significato degli enunciati, il significato pragmatico che scaturisce dalle battute di un dialogo puro, introdotto dalla prima quartina narrativa e poi privo di didascalie interne. Cosa significherà veramente «–Eh, che mai fa? – Dipingo»? Quali inferenze produce una domanda di questo tipo in un simile contesto e quali intenzioni motivano la risposta?

La consapevolezza che «Pittori sul vero» costituisce un esempio altamente significativo della rivoluzione in atto nella lingua poetica del secondo Ottocento, proprio per quella sua brillante rappresentazione dell'oralità, era già di Elwert che in «Crisi del linguaggio poetico italiano nell'Ottocento» (1950) ne segnalava la «lingua [...] davvero moderna, realistica, diretta, parlata»¹⁴. Riprendendo la tesi generale dello studioso tedesco e apportandovi non pochi correttivi, anche Antonio Girardi indicava «Negli *incipit* allocutivi (“Schiudesti appena il tuo logoro

¹⁴ W.Theodor Elwert, «La crisi del linguaggio poetico italiano nell'Ottocento», in Id., *Studien zu den romanischen Sprachen und Literaturen*, III *Saggi di letteratura italiana*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1970, pp. 118-119: «Le superò [le imperfezioni] in quelle poesie dove egli più dimentica se stesso, dove meno cerca di far effetto con virtuosità metriche, dove descrive, dove cerca di far vedere le cose viste, e di rappresentare le personalità diverse dalla sua, ma che lui ha profondamente sentito per il suo vivissimo senso di compassione e di intuizione. [...] i sonetti di *Piccole miserie*, *Olanda*, *Pittori sul vero*, soprattutto gli ultimi, magnifici bozzetti realistici. Qui la lingua è davvero moderna, realistica, diretta, parlata, e il poeta trova l'espressione giusta del suo mondo, per descrivere ciò che ha visto e quello che ha sentito».

ombrello”) e narrativi [...] gli esiti più freschi e inconsueti del Praga pittore “sul vero”¹⁵. Da ultimo Luca Serianni, in un articolo specificamente dedicato a «La lingua poetica e rappresentazione dell’oralità», accenna a «Pittori sul vero» come a un precedente interessante delle soluzioni adottate da Gozzano per «rappresentare i meccanismi del discorso diretto e [...] farli risaltare entro una cornice diegetica ironicamente letteraria»¹⁶.

Nell’«abbozzare un primo sondaggio per verificare se e in che misura modalità tipiche del parlato si infiltrino nella poesia italiana “classica”» (fino al primo Novecento), Serianni fornisce di fatto l’inquadramento generale e i presupposti teorici per affrontare il testo praghiano *iuxta propria principia*.

Gli strumenti pratici con i quali concretamente interpretare la mimesi dell’oralità in poesia, con tutti i rischi che comporta l’analisi di un’oralità ricostruita all’interno di uno spazio espressivo ancora rigidamente subordinato alle leggi del verso e della rima, giungono invece da un passato assai remoto, più precisamente dal 1914, anno in cui Leo Spitzer terminava *Italienische Umgangssprache*, pubblicato nel ’22 e tradotto in italiano nel 2007. Il «metodo psicologico-descrittivo» applicato da Spitzer ai dialoghi della narrativa e del teatro a cavallo tra Otto e Novecento «consiste nella ricostruzione dei processi psicologici che si svolgono durante l’interazione tra due interlocutori»¹⁷, cioè nel calarsi nei panni dei dialoganti per cogliere il senso profondo delle loro battute. Anticipando genialmente le motivazioni della pragmatica linguistica moderna, Spitzer ovviamente non ne doveva adottare la sistematicità: quella specializzazione disciplinare, quell’irrigidimento e accrescimento teorici che – nella seconda metà del Novecento – gli avrebbero probabilmente sconsigliato di scrivere *Lingua italiana del dialogo*.

¹⁵ Antonio Girardi, «La lingua poetica tra Scapigliatura e Verismo», *Giornale storico della letteratura italiana*, 158, 1981, p. 586.

¹⁶ Luca Serianni, «Lingua poetica e rappresentazione dell’oralità», *Studi linguistici italiani*, XXXI, 2005, p. 17 n. 51: «Qualche anno prima una soluzione analoga (mimetismo del dialogo – letterarietà nelle diegesi) aveva tentato – ma certo con esiti meno felici – anche Emilio Praga nei cinque sonetti sussunti sotto il titolo *Pittori sul vero*».

¹⁷ Leo Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, a cura di Claudia Caffi e Cesare Segre, Traduzione di Livia Tonelli, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 56.

Nella pagine che seguono, *si parva licet*, vorrei ispirarmi al “metodo” spitzeriano integrandolo saltuariamente con alcune nozioni di pragmatica moderna; vorrei cioè riconquistare un po’ di quella libertà d’indagine senza la quale si fa incombente il rischio di forzatura interpretativa: la mimesi dell’oralità non è oralità, specialmente in poesia. Alla trattazione paradigmatica di Spitzer, che scompone i dialoghi per isolare e discutere singoli fenomeni conversazionali, è qui preferita un’analisi sintagmatica del testo letterario, sul modello – di cui Spitzer è nuovamente maestro – della *explication de texte*.

«Schiudesti appena il tuo logoro ombrello» è un testo a “dialogicità parziale”, cioè un testo in cui «il dialogo si alterna con la diegesi»¹⁸. L’intervento del narratore nella prima quartina chiarisce la situazione comunicativa (spazio, tempo, interlocutori ecc.), alla quale è strettamente vincolato il senso pragmatico del dialogo tra artista e pescatori. Con questo espediente il dialogato puro (senza commenti diegetici tra le battute, tranne nell’ultima terzina) può presentare un più alto grado di implicitezza e, dunque, di verisimiglianza.

La *dura lex, sed lex* del v. 4, ossia la cortesia messa alla prova di un inaspettato «garrulo drappello», porge le indicazioni sul tono scostante delle risposte. Quanto alle domande¹⁹, si potrà dire che – almeno quella iniziale – ha funzione esclusivamente fatica, essendo del tutto evidente che chi ha «appena» aperto «l’ombrello» (v. 1) e probabilmente stringe già la tavolozza, non possa far altro che dipingere. Il fastidio espresso con quel «Dipingo», che equivale a un cortese benservito, non giunge però a segno. Come l’artista ha interpretato alla lettera la domanda iniziale, così i pescatori ingenuamente alla lettera interpretano la risposta di quest’ultimo e, rotto il silenzio, si fanno più insistenti. All’epanalessi, ritenuta da Serianni tra i caratteri più rappresentativi dei meccanismi dell’oralità nello scritto²⁰, è così affidato l’entusiastica (e stereotipa) reazione dei curiosi popolani,

¹⁸ Cfr. Serianni, «Lingua poetica e rappresentazione dell’oralità», *art. cit.*, p. 16.

¹⁹ *ibid.*, p. 11: la domanda è lo «strumento principe di ogni interazione tra parlanti».

²⁰ *ibid.*, pp. 21-23: «L’epanalessi è una classica figura retorica, e può rientrare nella nostra prospettiva in quanto, indipendentemente dall’efficacia mimetica e dalla tradizione letteraria in cui s’inserisce, fa leva su meccanismi tipici dell’oralità».

«Oh bello, oh bello!»²¹. Meno specifiche, ma pur sempre interessanti per qualificare le intenzioni espressive di Praga, sono l'uso enfatico di «mai»²² e l'interiezione d'apertura («Eh»), con funzione di richiamo, traducibile con un "ehi"²³.

Ma dal coro euforico degli astanti si alza una voce critica, dubitativa: «Ma come?». La battuta non è del tutto trasparente e a scartare un improbabile e pacifico interrogativo riguardante la modalità («come, in che modo, con quale tecnica intende dipingere?») induce la risposta sgarbata del pittore, «Come posso» («nel modo in cui posso dipingere se costretto a sopportare la sua presenza», cioè «con difficoltà»), nuovamente costruita *au pied de la lettre* della domanda. La riformulazione dialogica del «come», secondo un modulo tipico del parlato-parlato e del parlato-scritto tradizionale²⁴, sottolinea l'intenzione dissuasiva del pittore, che teme il prolungarsi e l'incattivirsi della discussione. Il trattino che nell'edizione Petrucciani – a differenza di quelle di Romanò, Catalano, Petronio e Carnero²⁵ – distingue in due turni e, dunque, in due locutori «Oh bello, oh bello!...» e «Ma come?», evidenzia, con massima economia di mezzi, l'accerchiamento subito dal pittore.

²¹ Da una ricerca effettuata nella *LIZ*, «oh bello! oh bello!» è attestato solamente e significativamente in due commedie di Goldoni, ed è sempre attribuito a parlante italofono. Per una certa analogia di contenuti e di atteggiamenti, appare assai probabile che Praga conoscesse alcuni versi del veneziano Giannantonio De Luca (1737-1767), ristampati a Milano nel 1827: «Quante volte i' fui preso a turba insana / Che ad occhi tesi divorava un pinto / Quadro di Raffael? Oh bello, oh bello! / S'udiva replicar. Pensa poi quale / Facean giudizio? Un cagnuolino, un fiore / Toggia il valor alla natura e al vivo. / Romor crescea, e in sul partirsi ognuno / (Ch'io notai) gridò: *Per quanto i' sappia*, / Eccelsa opra è cotesta. Altra fiata / Fermi lo sguardo ove pittura informe, / Scontraffatti visaggi e fuor misura / Un ginocchio vincea l'altro d'un palmo, / E gettati i color v'erano a macco: / Oh bello, oh bello! il scimunito gregge / Gridar sentii alle spalle» (Giannantonio De Luca, «Sermone x. Al sig. Pier Antonio Novelli celebre pittore. Sulle decisioni del volgo nella Poesia», in *Raccolta di poesie satiriche scritte nel secolo XVIII*, Milano, Dalla Società tipografica de' classici italiani, 1827, p. 168).

²² Spitzer, *La lingua del dialogo*, *op. cit.*, p. 267.

²³ *ibid.*, p. 69: «le interiezioni assumono un determinato significato per "contagio" [...] essendo di per sé neutrali e avendo quindi la possibilità di esprimere qualunque emozione»; su *eh*, cfr. pp. 68-70. Serianni, «Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità», *art. cit.*, p. 21: «Anche sul significato mimetico delle interiezioni non si può fare molto conto, dato lo spiccato tasso di formularità che ne governa l'uso in poesia».

²⁴ Cfr. per es. per l'oralità Carla Bazzanella, «La ripetizione dialogica», in Ead., *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*, Milano, La Nuova Italia, 1994, pp. 207-208, e per lo scritto Enrico Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 66: «lo schema delle battute ad eco; un modulo, questo, che si avvia a diventare tra i più semplici e agevoli per la resa letteraria del parlato».

²⁵ Si attiene invece alla lezione di Petrucciani l'*Antologia* diretta da Segre-Ossola.

Si può dunque supporre che «Ma come?» significhi provocatoriamente “ma perché, con quale scopo?” e lanci la volata polemica del finale, in cui l’incomprensione tra artista e mondo è chiaramente e programmaticamente esposta (cfr. vv. 9-14).

Nel frattempo, con effetto ritardante e bonariamente ironico, si affastellano le osservazioni di pescatori più ingenui, che non colgono la portata polemica del dibattito e protraggono la chiacchierata senza secondi fini. Non viene comunque meno l’attenzione dell’autore per la mimesi dell’oralità, che – vale la pena sottolinearlo subito – non è mero strumento al servizio della rappresentazione di un dialogo verisimile, ma veicolo di rivendicazioni poetiche che sono alla base del sonetto. In questo senso, l’analisi «psicologico-descrittiva» si dimostra chiave di lettura indispensabile, e non facoltativa, perché rivela le tensioni insite in battute, la cui ambiguità invita a una sommaria e semplicistica diagnosi di “realismo”.

La sequenza dialogica dei vv. 6-8 propone altre astuzie mimetico-poetiche di Praga: «E cosa? L’onda. / – L’onda del mar?... ci metta anche un battello». La rappresentazione del parlato si fonda sulla compresenza di fenomeni²⁶ come l’apertura di una battuta con *e*, l’interrogativo prosastico *cosa*, in luogo di *che cosa*²⁷, la ripresa di elementi della risposta nella domanda (*l’onda*), che domanda propriamente non è. Si tratta piuttosto di una «domanda di autoaccertamento, con la quale ci si vuole assicurare di aver capito bene»²⁸ e ci si prende il tempo necessario, non senza il rischio che l’interlocutore se ne risenta. I puntini di sospensione²⁹ notificano lo

²⁶ «Se il parlato-scritto riesce [...] ad offrire un’immagine verosimile di ciò che imita, questo avviene perché l’autore, orientando il proprio obiettivo sull’intera forma del discorso quale si configura nella comunicazione orale, avverte e raffigura le interazioni tra i fattori fondamentali del parlato e il loro carattere cumulativo senza ridurre la pluralità e la convergenza, loro proprie, ad un’unica dimensione» (Testa, *Lo stile semplice*, op. cit., p. 26). «Il punto è che nessuno di questi tratti, isolato dagli altri, avrebbe l’icasticità necessaria per connotare in senso orale il testo poetico che lo ospita» (Serianni, «Lingua poetica e rappresentazione dell’oralità», art. cit., p. 18).

²⁷ Luca Serianni, *Il primo Ottocento. Dall’età giacobina all’Unità*, Bologna, il Mulino, 1989, p. 141; Id., *Il secondo ottocento. Dall’Unità alla prima guerra mondiale*, Bologna, il Mulino, p. 178 n. 12: «Cosa: in luogo del tradizionale *che cosa*; tratto tipico del parlato e dell’autorità del Manzoni».

²⁸ Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 250.

²⁹ I puntini di sospensione rappresentano spesso «fenomeni di frammentazione comunissimi nel parlato, quali false partenze, mutamenti di progetto, pause di esitazione, frasi lasciate a metà, interruzioni e correzioni varie» (Pietro Trifone, *Una maschera di parole. La commedia fra grammatica e pragmatica*, in *La sintassi dell’italiano letterario*, a cura di Maurizio Dardano e Pietro Trifone, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 202-203).

stacco della riflessione e il ritorno improvviso, e sintatticamente brachilogico, da questa alla comunicazione verbale³⁰: “nel quadro, oltre all’onda del mare, ci metta anche un battello”.

Il versante metapoetico dipende direttamente da quello mimetico, dal *gap* culturale messo in scena dalla ripetizione di *onda* con funzione interazionale di accordo parziale, necessitante di puntualizzazione (*del mar*)³¹. Perché il pescatore non capisce la lapidaria risposta dell’artista? Perché l’artista utilizza un linguaggio astratto, in cui l’*onda* è staccata dal suo contesto naturale, al quale il pescatore subito la riporta. Che per *onda* s’intenda un soggetto pittorico (si pensi alle onde di Courbet) o una poetica sineddoche per “mare” (che trasformerebbe in pleonasma la replica del pescatore: “il mare del mare”), in ogni modo questa formulazione “estetica” non coincide con l’esperienza “pratica” di chi il mare lo naviga, non lo dipinge. D’altronde il consiglio di inserire nel quadro un battello dipenderà dalla visione dell’uomo semplice, che non capisce il senso di un paesaggio in cui manchi l’attività umana. All’estetica giunge ora anche il popolo, ma soltanto come pretesto per superare la concorrenza: «Il tuo, no, il mio che azzurri ha remi e sponda», in cui la battuta – rivolta a pescatore perché pittore intenda – è dinamizzata da due frasi nominali necessitanti di un’intonazione particolare (suggerita dalla punteggiatura).

La condizione scapigliata, che finora trasudava – tra il detto e il non detto – dall’orchestrazione del dialogo, si avvarrà, a partire dal v. 9, di canali comunicativi più espliciti. Dell’oralità ricostruita sussistono il connettivo testuale *ma*, già utilizzato al v. 6³², e il deittico (*lassù*), ma – con l’inserimento delle didascalie – viene meno la spina dorsale dell’esperimento praghiano, il dialogo puro, e con esso l’implicitezza. Le logiche di mercato (*vendo*), la similitudine pesce-arte, il toponimo-simbolo scapigliato (*Milano* in rima con il lombardismo *merlano*³³), spiattellano infine il

³⁰ Il «ci metta» presuppone un complemento di luogo espresso da *in*, che di fatto non c’è e che deve essere ricostruito dall’interlocutore e dal lettore.

³¹ Bazzanella, «La ripetizione dialogica», *op. cit.*, pp. 215-217.

³² Cfr. Andrea Masini, *L’italiano contemporaneo e le sue varietà*, in Ilaria Bonomi, Id., Silvia Morgana e Mario Piotti, *Elementi di linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2003, p. 46; Angela Ferrari, «Il parlato nella scrittura funzionale contemporanea. Il fenomeno, le sue forme, le sue ragioni», in *Parole, frasi, testi, tra scritto e parlato* a cura di Ead. (= *Cenobio*, LV, 2006, 3), p. 199.

³³ Cfr. Girardi, «La lingua poetica», *art. cit.*, p. 583 e Massimo Arcangeli, *La scapigliatura poetica “milanese” e la poesia italiana fra Otto e Novecento. Capitoli di lingua e di stile*, Roma, Aracne, 2003, p. 202.

messaggio polemico. Forse proprio a questo conclusivo eccesso si potrà imputare la scarsa attenzione della critica al dato pragmatico nel quale, di fatto, consiste la parte più significativa e più innovativa del sonetto.

L'approccio "psicologico-descrittivo" ha così rivelato che il dialogo messo in scena da Praga non solo è un esempio particolarmente riuscito, soprattutto a quell'altezza cronologica, di mimesi dell'oralità, da annoverare giustamente tra le espressioni più vivaci del realismo praghiano, ma soprattutto che questo realismo è originalmente messo al servizio delle rivendicazioni scapigliate.

Matteo M. PEDRONI
Université de Lausanne

