

L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello *

1. In uno scritto recente¹ ho cercato di qualificare il parlato teatrale (del dramma «borghese», naturalisticamente recitato) come un parlato sui generis: un parlato programmato dall'autore, quindi privo della spontaneità del parlato in situazione reale, e perciò irrealmente calzante e «pulito», la cui persistente anche se limitata letterarietà è appunto da attribuirsi, più che alla qualità del lessico, all'assenza di ridondanza e di spreco e soprattutto di quei conati che, se linguisticamente abortiscono, hanno tuttavia potere d'informazione. Il parlato recitato – aggiungevo – è una specie del genere «parlato» soltanto in virtù di quella spontaneità provocata cui l'attore perviene incarnandosi nella sua parte, *vivendo*, come ben si dice, il suo personaggio; spontaneità non quanto all'invenzione delle frasi, che restano quelle scritte dall'autore, ma quanto ai fattori paralinguistici e cinesici, che l'autore non ha potuto affidare alla scrittura. «Perciò – concludevo – l'autoplasto che è ogni vero attore, sarà autorizzato a considerare le battute scritte nel copione come un suggerimento e un'imbastitura di parlato, da trasformare in parlato effettivo e il più possibile pieno vivendo il proprio personaggio e le situazioni dialogiche con gli altri personaggi; e se in tale trasformazione gli sarà necessario o gli accadrà di scandire melodicamente il testo in modo diverso da quello previsto dall'autore, e di romperlo sintatticamente per eseguire interferenze dialogiche (accavallamenti per cambio di turno, fenomeni di controcanale ecc.), "sporcarne" insomma l'ecces-

siva lindura per fornirlo di tutti i caratteri indiziali degli stati emotivi da lui assunti nella sua incarnazione del personaggio, userà del diritto che gli concede la necessità di essere spontaneo».

Ovviamente, come ci sono drammaturghi che, anche scrivendo per il teatro «borghese», e quindi rendendosi conto della sua esigenza di farsi a suo modo «parlato», si attengono ad una forma sintattica, se non stilizzata, neppure molto diversa da quella della lingua scritta (salvo a fornire suggerimenti paralinguistici nelle didascalie e affidarsi per il resto alla iniziativa dell'attore), così ci sono drammaturghi che cercano di precisare nella stessa scrittura le modulazioni melodiche, le ridondanze, le reticenze, le interruzioni, i pentimenti, i conati, prevedendo il «parlato-recitato» più adatto, secondo loro, ai propri personaggi. Uno di questi autori (indipendentemente dalla etichetta che si voglia apporre al suo teatro) è Luigi Pirandello, che mentre autorizza, sul piano della teoria, la rimanipolazione indefinita del testo drammatico al fine di assicurare in ogni tempo e luogo la perfetta concelebrazione del rito teatrale, conia tuttavia per i suoi drammi una lingua il più possibile «parlata» già nella scrittura. E non alludo alle perentorie didascalie, che stagliano le maschere dei personaggi e ne governano la gestualità e la modalità, ma alla sapiente resa dei fenomeni del parlato nella stessa rappresentazione grafica. Risulta ad esempio (procedendo dai grafemi minimi) evidente che l'interpunzione, di solito approssimativa e spesso negletta dagli scrittori come dai lettori, è invece nel testo pirandelliano un coscienzioso strumento di articolazione sintagmatica in senso non tanto grammaticale quanto melodico: essa cioè mira, insieme con altri elementi di cui diremo, a suddividere il testo in unità o gruppi melodici e a fornirgli, attraverso la maggiore o minore frequenza di tale scansione, un ritmo e un tempo. E se l'effetto scansivo e metronomico è ben superiore a quello che parrebbe consentire un codice interpuntivo che resta convenzionale (rifiutando anche quelle iterazioni o complicazioni di segni che alcuni approfondono per suggerire i toni misti o le *poussées* emotive; salvo ad adottare il carattere spaziato per la messa in rilievo e, col passare degli anni, far uso più fitto, e direi eccessivo, della lineetta sia per collegare segmenti di una unità sintattica distribuiti in battute diverse, sia come segno di segmen-

* Da «Studi di grammatica italiana», VI, 1977, pp. 227-63.

¹ *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in «Strumenti critici», x, 1976, n. 29, pp. 1 sgg.; e specialmente pp. 48 sgg.

tazione melodica e di pausazione), tanta efficacia è da attribuire all'applicazione perspicace e rigorosa che ne fa Pirandello.

L'interpunzione, si sa, è cosa servile. Essa attende a incidere la catena sintagmatica, la cui orditura può essere più o meno disposta all'articolazione del parlato. Ora, se è lecito supporre che l'interpunzione, quando è applicata al testo scritto, segni piuttosto l'articolazione sintattica che quella melodica, lo è ancor di più supporre che la sintassi di un testo scritto rifletta necessariamente, nonostante le diverse intenzioni dell'autore, la sintassi propria della «lingua scritta», la quale non è, ovviamente, un parlato trascritto, ma l'autonoma forma di una lunga disciplina culturale. Anche su questo piano, tuttavia, il dialogo teatrale pirandelliano riproduce, nei limiti del normale (cioè privo di proposte nuove) codice grafico, i fenomeni del parlato. Se Leo Spitzer per il suo geniale *Italienische Umgangssprache* avesse potuto attingere ai drammi di Pirandello, la sua analisi ne sarebbe stata notevolmente arricchita in tutti i fenomeni da lui rilevati e raccolti, ma soprattutto in quelli, meno presenti di altri, dell'«Ineinandergreifen von Rede und Gegenrede»². È effettivamente l'alternarsi e intrecciarsi delle voci, reso da una sintassi concertante, che costituisce il carattere più originale e più maturo della tecnica dialogica pirandelliana. Un costrutto lanciato da un personaggio, e interrotto da un altro, può essere raccolto e proseguito da un terzo e concluso da un quarto, così da passare mnemonicamente e formalmente integro, ma non monotono, attraverso più bocche, come una struttura che, una volta impostata, persegue ostinatamente, sopra ogni intoppo, il proprio sviluppo. Viceversa la stessa voce, svolgendo un unico tema e magari un unico costrutto, può modularlo e variarlo sí da apparire plurima. Ciò è prova di quanto salda e duttile e scaltra sia la sintassi pirandelliana, acquisita attraverso un lungo esercizio letterario e reinventata per il teatro; cioè adeguata al parlato; non però al parlato-parlato ma al parlato-recitato. Se infatti la tecnica dialogica di Pirandello dimostra la sua attenta osservazione e comprensione della fenomenologia del parlato, dimostra anche che quella fenomenologia fu filtrata da una concezione letteraria domi-

² *Italienische Umgangssprache*, Bonn-Leipzig 1922, pp. 175-90.

nata dall'idea della distinzione fra «le azioni umane quali veramente sono, nella realtà schietta e eterna che la fantasia dei poeti crea» e «la vita naturale quotidiana e confusa»³, cioè, linguisticamente guardando, fra il parlato in situazione reale e il parlato in situazione fittizia. Attraverso quel filtro stilistico passarono deliberatamente nella *fabula agenda* pirandelliana non solo i fenomeni di parlato ammessi dal codice grafico (il che sarebbe stato una limitazione eccessiva ed affatto estrinseca), ma tutti quelli che la *fabula acta*, quale Pirandello la proponeva, avrebbe potuto recepire nella specificità del suo parlato.

I motori della sintassi pirandelliana sono la segmentazione, l'inversione e la variazione, spesso provocate da apposite esche, quali l'interiezione, la vocazione, l'inciso fatico, e favorite da una ricca esplicitazione della deissi; tutti fattori, a loro volta, di escursione tonale e di intensificata gestualità. Basta dir questo per dire anche che la segmentazione e la variazione sono duplici, cioè sintattiche e melodiche. Ma concorso non significa necessariamente coincidenza. Si pone anche qui il problema, così pensosamente impostatoci da Emanuela Cresti, del rapporto (in tutte le possibili accezioni di questa parola) tra i piani sintattico, intonazionale e semantico del parlato; uno dei più grossi e dei più attuali problemi della linguistica⁴. Le nostre osservazioni, finora di una empiria intuitiva, c'inducono ad affermare che l'articolazione sintattica e la scansione intonazionale non sempre coincidono; e che la seconda può essere mutata mantenendo la prima, come suole avvenire nelle diverse interpretazioni recitative, con notevoli spostamenti della distribuzione e peso dell'informazione, e della forza illocutoria, lungo la catena sintagmatica; segno — parrebbe — del predominio della melodia sulla sintassi, della musica sulla grammatica. Del problema erano già ben consapevoli Sergio Karcevski e Charles Bally, quando distinguevano fra unità grammaticale e unità melodica e attribuivano alla sola intonazione la capacità di sempre (cioè anche quando gli elementi grammaticali siano insufficienti) costituire in frase una sequenza sintagmatica dotandola di auto-

³ PIRANDELLO, *Introduzione al teatro*, in S. D'AMICO (a cura di), *Storia del teatro italiano*, Bompiani, Milano 1936, p. 8.

⁴ Cfr. E. CRESTI, *Frase e intonazione*, in «Studi di grammatica italiana», VI, 1977, pp. 45 sgg.

mia e modalità o, altrimenti detto, facendone una funzione del dialogo⁵. Negli ultimi decenni il rinnovato interesse per l'analisi sperimentale, con più affinati strumenti, dei fatti fonetici, lo sviluppo della fonetica percettiva e il contemporaneo rigoglio degli studi sintattici hanno riproposto il problema in termini troppo complessi e dibattuti per richiamarli in questa breve comunicazione. Ci contentiamo di rinviare a due brevi ma importanti scritti di John Laver, *The Production of Speech*, e di M. A. K. Halliday, *Language Structure and Language Function*⁶. Questo studioso, superando una concezione formalmente grammaticale della lingua, ne considera l'unità basica non già la parola né la frase, ma il «testo», in cui la proposizione è organizzata come messaggio ed ha perciò una struttura tematica, articolata in tema-rema, a sua volta collegata ad una struttura d'informazione costante delle funzioni «dato» e «nuovo» ed espressa dall'intonazione, che divide il discorso in gruppi tonali: e «ciascun gruppo tonale rappresenta ciò che il parlante decide di fondere in una unità di informazione», la lunghezza della quale non sempre coincide con quella della proposizione. Ciò corrisponde a quanto Laver afferma a proposito della produzione del discorso: che «la preparazione e l'articolazione di un programma linguistico non è effettuata secondo una successione di singoli suoni o nemmeno di singole parole. È molto più probabile che elementi neurali corrispondenti a strisce molto più lunghe di discorso siano riuniti in anticipo e poi ammessi ad essere articolati come unico programma continuo». Perciò «in inglese, l'unità linguistica che sembra avere la maggiore probabilità di essere considerata come striscia preriunita di discorso» sarebbe il gruppo tonale, che è l'unità principale portante modelli d'intonazione e confini non sempre coinci-

⁵ Cfr. S. KARCEVSKI, *Sur la phonologie de la phrase*, in *TCLP*, IV, 1931, pp. 188 sgg., ristampato in J. VACHEK (a cura di), *A Prague School Reader in Linguistics*, Indiana University Press, Bloomington-London 1967, pp. 206 sgg.; *Introduction à l'étude de l'interjection*, in «Cahiers F. de Saussure», I, 1941, pp. 68 sgg.; e C. BALLY, *Traité de stylistique française*, Paris-Genève 1951, I, pp. 267 sgg., 309 sgg.; *Linguistique générale et linguistique française*, Berne 1944, §§ 50, 70, 82-83, 104, 149, 191 n. 3, 203, 232, 260, 261, 275a, 333; *Intonation et syntaxe*, in «Cahiers F. de Saussure», I, 1941, pp. 33 sgg.

⁶ J. LYONS (a cura di), *New Horizons in Linguistics*, Penguin Books, 1970, pp. 53 sgg., 140 sgg. (trad. it. *Nuovi orizzonti della linguistica*, Einaudi, Torino 1975).

denti con quelli della proposizione sintattica; e la prova che il gruppo tonale è «l'unità usuale della pre-preparazione neuro-linguistica, viene dal fatto che le scelte d'intonazione e, talvolta, quelle sintattiche nella prima parte del gruppo tonale possono dipendere da scelte fatte nell'ultima parte, e devono quindi anticipare logicamente le scelte susseguenti». D'altronde, l'osservazione dei lapsus, sempre connessi alla «parola tonica», cioè culminativa, dimostrerebbe che «il gruppo tonale viene trattato nel sistema nervoso centrale come atto comportamentale unitario».

Ancorandoci al nostro oggetto pirandelliano, l'attenta ponderazione e la lettura ad alta voce dei dialoghi drammatici dello scrittore siciliano, già ci consentono di sostenere che in essi il corso melodico non ha minore importanza di quello sintattico ed anzi talvolta lo sormonta e lo condiziona. Riserbandoci di dare una parziale dimostrazione di ciò, adduciamo intanto l'autorevole testimonianza di un esecutore scenico di quelle partiture, l'autore Arnaldo Ninchi. Quando gli manifestai il dubbio che il dialogo pirandelliano, per la complessità della concertazione e della tessitura sintattica, fosse eseguibile soltanto con un impegno vigile e riflesso, egli negò per diretta esperienza la mia accezione intellettualistica della interpretabilità pirandelliana. Avendo replicato per circa cento volte *l'Enrico IV* nella compagnia di Salvo Randone, e avendo ripreso lui stesso, più recentemente, *il Non si sa come* nel ruolo del protagonista, poteva asserire che le parti dei singoli personaggi sono così rigorosamente «intonate» dall'autore, che l'attore, una volta assunto il proprio registro, viene «portato» dall'onda del testo. E aggiunse di aver constatato che Randone, nella parte di Enrico IV, per non meccanicizzare le molte repliche mutava dall'una all'altra l'impostazione del registro, ma, assunta un'impostazione all'inizio dello spettacolo, vi si manteneva fino in fondo con l'abbandono di chi canta una partitura lirica. Prova, tutto ciò, di come il naturale di natura sia assurto in Pirandello a naturale d'arte.

2. Un così esperto autore di teatro e, dobbiamo notare, regista, oltre che inventore di un nuovo parlato teatrale, quale fu Pirandello, dovette certo ammettere la necessità e insieme l'opportunità che l'attore contaminarsi, nella vissuta esecu-

zione della parte, la *lindura* che per piú ragioni sussiste nel testo scritto. Contaminazione, ovviamente, tanto piú lecita quanto meno operante sul livello lessicale e sintattico e piú su quello fonetico, in particolare sulla scansione melodica, sul ritmo e tempo del discorso e sugli elementi ad alto quoziente intonazionale.

Uno di questi è il vocativo; ed è anche uno di quelli ad effetto visibilmente piú calcolato dal nostro autore. Basterà citare alcuni brevi passi per rendersene conto: dal *Piacere dell'onestà*, I, 600¹: «BALDOVINO. Le chiedo, prima di tutto, una grazia. FABIO. Dica, dica... BALD. Signor marchese, che mi parli aperto», dove il vocativo mediano (non essendo la battuta di Fabio che un fatto di sottocanale) costituisce la base per l'involto sintatticamente legato ma intonazionalmente spiccato della essenziale richiesta. Nella stessa scena, I, 607: «BALD. [...] La consiglio di rifletter bene, signor marchese!», dove il vocativo finale impedisce la chiusura brusca dell'enunciato esortativo, prolungandone l'intonazione e l'efficacia. Si potrebbero fare utili osservazioni sull'uso di un allocutivo che nei dialoghi pirandelliani spesseggia assai piú che nella conversazione italiana: quel *signore/signora/signori* che a causa della diffrazione sociale e regionale dell'Italia non ha l'uso generale del *monsieur/madame/messieurs* francese, ma appunto perciò si presta ad effetti meno convenzionali. Quando la Figliastro dei *Sei personaggi* si rivolge «sorridente e lusingatrice» al Capocomico con «Creda che siamo veramente sei personaggi, signore, interessantissimi! Quantunque, sperduti», si vede bene che la forte predicatività, quasi monorematica, dell'attributo esclamato è consentita dall'inciso fatico, cui al tempo stesso si deve il mantenimento dell'autonomia predicativa della parte precedente e senza del quale si avrebbe un corso assai diverso: o intonazionalmente piú costretto e impennato, se si mantenesse la pausa dopo *personaggi*, o piú fluido, ma con la totale subordinazione del tutto all'ultimo elemento, se la si abolisse. Ricordiamo che secondo Karcevski l'inciso ha una intonazione neutra, la quale mette in rilievo i segmenti adiacenti, provocando un anda-

¹ Da qui in avanti citeremo i testi teatrali di Pirandello rinviando al volume e alla pagina dell'edizione *Maschere nude*, Mondadori, Milano 1975. Le due opere piú citate – *Il piacere dell'onestà* e *Il berretto a sonagli* – saranno indicate con le sigle PO e BS.

mento intonazionale di tipo asimmetrico². Ed ecco un breve passo del *Piacere dell'onestà*, I, 644, che nel suo stesso giro ci porge il destro a confronti differenziali: «BALD. [...] Il pericolo vero era per voi, signora: che le accettaste voi [le conseguenze] sino alla fine! e le avete accettate, difatti, avete potuto accettarle, voi, perché disgraziatamente in voi, per forza, con la maternità, l'amante doveva morire. – Ecco, voi non siete piú altro che madre. – Ma io, io non sono il padre del vostro bambino, signora! – Capite bene ciò che vuol dir questo?» Il passo ci consente in primo luogo di notare l'intenso uso non solo sintattico dell'interpunzione, anzi soprattutto intonazionale, che forma unità melodiche e tempi diversi indipendentemente dai rapporti grammaticali. Basta considerare il trattamento del ripetuto deittico *voi*, cui una segmentazione scaltrissima dà rilievo e timbro via via cangiante. Ma si noti anche il *signora*, che apre e chiude l'argomentazione culminante di Baldovino: la apre creando un interruzione che isola ed esalta, nonostante il legame sintattico, una compatta unità melodica fulcrata sul *voi*, la quale poi si propaggina rifranta e commentata nei suoi elementi, che divengono tante unità melodiche a sé; e la chiude sostenendo e prolungando l'intonazione della contrapposta non meno compatta unità melodica che si polarizza attorno al dialettale deittico *io* e che insorge dopo l'esaurimento della prima e la depressione del ponte «Ecco, voi non siete piú altro che madre».

Ma non seguirò a produrmi in osservazioni cosí spicciole e intuitive, che servono soltanto a porre l'esigenza di una campionatura vasta e sperimentalmente verificata, non fosse che con la registrazione e il confronto di interpretazioni diverse. Credo però che, in attesa di ciò, l'esperienza dei colti e consapevoli attori di cui oggi si onora il nostro teatro possa già darci al riguardo indicazioni illuminanti. Lo stesso attore che ho prima citato mi ha confermato *ex informata conscientia* l'importanza del vocativo, in particolare di *signore*, per l'articolazione melodica del testo pirandelliano; ha inoltre consentito nel riconoscere la grande efficacia intonazionale delle interiezioni indicate dal drammaturgo, non meno che la delicata difficoltà della loro esecuzione. Ed è a queste, come

² *Sur la phonologie de la phrase* cit., p. 228.

ad oggetto limitato e specifico, che ora intendo circoscrivere il mio discorso.

3. È risaputo lo scarso interesse che i grammatici e i lessicografi hanno sempre portato alle interiezioni. I primi hanno spesso dubitato di inserirle a pieno titolo nella eletta schiera delle «parti del discorso», i secondi le hanno lemmatizzate e definite raramente e scarsamente, tanto che di quelle antiche abbiamo notizia insufficientissima. Non poche volte mi è accaduto, leggendo testi dei nostri antichi comici o novellieri, di domandarmi invano la giusta accentuazione e il timbro (non dirò l'intonazione!) nonché il preciso significato delle preziose tracce grafiche che degli elementi interiettivi i manoscritti ci hanno trasmesso. Già lo Spitzer del resto, all'inizio del primo capitolo (dedicato all'apertura del colloquio) del già ricordato *Italienische Umgangssprache*, dopo avere immaginosamente paragonato le interiezioni a squilli di tromba (mentre i vocativi sono «pistole puntate al petto dell'ascoltatore», p. 9) che destano l'attenzione dell'ascoltatore e lo informano dello *Stimmungstenor* del parlante, preannunciandogli il carattere connotativo del discorso imminente, dichiara le difficoltà che ha incontrato nella interpretazione delle interiezioni di testi italiani moderni a causa soprattutto della negligenza dei vocabolari verso questa classe di elementi e delle loro «ganze vage Übersetzungen und Definitionen», anche del *Novo dizionario* di Policarpo Petrocchi, che, come vocabolario manzoniano, avrebbe dovuto curare questo settore più di quanto abbia fatto (e di cui Spitzer gli riconosce il merito citandolo quasi esclusivamente)¹. Data tale lacuna, e la mancanza di una trattazione specifica delle interiezioni italiane, Spitzer abbozza lui stesso una loro fenomenologia, partendo dal definirle come «absolute Musik, da sie keinen (gesprochenen) Text besitzen,... Lieder ohne Worte,... rein musikalische Stimmungselemente», ma al tempo stesso osservando che, come tutti gli altri elementi lessicali di una lingua, esse hanno significati convenzionali e tradizionali e

¹ In tempi più recenti il *Dizionario enciclopedico italiano* e i vocabolari cui esso ha fatto da modello hanno dedicato più attenzione alle interiezioni, ma non quanta la loro natura richiede.

perciò possono anche da sole equivalere ad una comunicazione (per lo più di uno stato d'animo soggettivo). Toccati di passaggio alcuni problemi meno attinenti al suo lavoro (come quello dell'etimologia e del prestito, e quello della nazionalità o generalità – se non universalità – delle interiezioni), per l'aspetto del loro impiego egli rileva – sulla base dei propri spogli – che non sempre le interiezioni servono ad aprire il colloquio, ma anche incidono il discorso per metterne in rilievo la particolare affettività o per anticipare quella delle parole seguenti. Per quanto concerne la forma, a parte alcune osservazioni sulla incostante e infedele resa grafica, egli nota la tendenza all'iterazione specie trisillabica e a strutture fonetiche eccezionali rispetto a quelle delle altre parole della lingua; e giunge ad individuare nell'-i una «formante» delle interiezioni italiane (*ab – abi, ob – obi, eb – ebi, ub – ubi*). Naturalmente viene in campo anche il problema più difficile, quello del significato dell'interiezione, complicato dalla polisemia di segni omografi e solo apparentemente omofoni e dal ritenere le interiezioni plurisillabe mere iterazioni delle monosillabe, mentre probabilmente sono strutture autonome ed etimologicamente (per quanto in questo settore sia possibile fare dell'etimologia) diverse. La diversità di interiezioni ritenute identiche a causa di un falso conguaglio grafico e di un'analisi orientata alla confusione piuttosto che alla distinzione è dimostrabile, secondo Spitzer, anche dalla loro diversa posizione abituale nel discorso. D'altra parte contro il proposito di distinguere si potrebbe muovere l'obiezione che le interiezioni non hanno un contenuto semantico proprio, ma acquistano il loro preciso significato «per contagio» dal contenuto connotativo della frase; e tuttavia contro i casi di indifferenza semantica e quindi di commutabilità delle interiezioni ne stanno altri di una loro fissa e non commutabile delimitazione.

Se ho qui riassunto le nove pagine che lo Spitzer dedica all'interiezione italiana nell'inizio della sua opera, è stato per ricordarne e segnalarne le acute, anche se frammentarie, intuizioni e proposte teoriche; alcune delle quali non potevano conseguire conferma o sviluppo se non da analisi non solo sistematiche ma sperimentali, essendo basate su quel fattore intonazionale che per l'interiezione è determinante ma che nelle fonti lessicografiche tradizionali e nello stesso Spitzer

è oggetto di rilievi sporadici e soggettivi. Neppure Karcevski, del resto, cui si deve, venti anni dopo, l'eccellente contributo alla problematica dell'interiezione che già abbiamo citato (e che resta, per quanto ci consta, il punto di arrivo sull'argomento)², prospetta la necessità di un'indagine strumentale del fattore «intonazione», benché ne esalti l'importanza e su di esso si fondi per l'inquadramento teorico del fenomeno: e in ciò non è senza influenza il fatto che la sua fonetica fosse lo strutturalismo fonologico di Praga.

Lo studio di Karcevski è in effetti un felice tentativo di inserire l'interiezione nella teoria saussuriana e strutturalistica del segno. Il «piano semiologico interiezionale» è secondo lui il piano del segno motivato per eccellenza, con forti intromissioni della fonologia (dominio del segno arbitrario per definizione) nella fonetica, della omonimia e sinonimia nel significato, e quindi della convenzione nella natura. E come per i loro caratteri costitutivi (originalità fonetica nei confronti del sistema della lingua, costante tonicità, assenza del valore concettuale) le interiezioni si differenziano dai segni immotivati, così, conseguentemente, per le funzioni: i segni immotivati *denominano*, *quantificano*, *indicano*, le interiezioni, movendosi su un piano non-concettuale del linguaggio, che perciò si oppone a tutti gli altri piani semiologici, *segnalano* una presenza. Ma le interiezioni non sono di per sé indifferenziate: Karcevski ne distingue due classi: 1) l'*onomatopea*, motivata, non-esclamativa, che può essere citata, cioè inserita nel discorso diretto, non può passare nel discorso indiretto e può costituire una frase; 2) l'*esclamazione*, scarsamente motivata, grido umano intenzionale (erede del primitivo segno sincretico di voce + mimica + gesto e tuttora accompagnato dai due fattori visivi), parola-frase, però non concettuale, quindi frase-segnale, quando è autonoma, e quando non è autonoma, anche congiunzione. Interessante, ma di portata meno generale, è il quadro sistematico delle principali esclamazioni russe adoperate dal protagonista B del dialogo A (allocutore) – B (allocutario), che Karcevski costruisce coi criteri dell'opposizione fonologica e della funzio-

² Mi è stato più di recente segnalato lo scritto di L. TESNIÈRE, *Sur la classification des interjections*, in «Mélanges P. M. Haškovec», Brno 1936, pp. 343-52; opera che non ho potuto consultare.

ne dialogica, introducendo fra le marche differenziali, oltre ai tratti fonemati, anche il tono, psicologicamente definito; più importante, invece l'assunzione dell'intonazione a fattore principale non solo dell'emotiva esclamazione, ma della frase come funzione del dialogo. È appunto a Karcevski che va il merito, riconosciutogli dallo stesso Bally, d'aver introdotto l'intonazione nella definizione della frase³: la frase è infatti, per lui, *fonction du dialogue*, e precisamente *unité d'échange dans le dialogue*, e come tale una *entité phonique* diversa dalla proposizione, in quanto «les indices d'ordre non-phonique sont nettement insuffisants pour la faire considérer comme entité grammaticale ou lexicale»⁴. Ma qui le cose si complicano, perché Karcevski distingue fra *intonazione* e *tono*: l'intonazione è necessaria e sufficiente a distinguere, indipendentemente dagli indici grammaticali, la frase interrogativa dall'enunciativa, e perciò essa e queste due frasi appartengono al dominio della *langue*; invece le frasi volitive e quelle esclamative sono caratterizzate dal tono espressivo («phénomène naturel, susceptible, il est vrai, d'être manié intentionnellement, mais qui est ignoré de la phonologie»), e pertanto si collocano fuori della *langue*. «Ce qui fait l'exclamation, c'est le ton, tout comme l'intonation fait la phrase. C'est pourquoi la valeur expressive des timbres vocaliques peut à tout instant être totalement modifiée par le ton. Certaines oppositions deviennent alors supprimables».

Evidentemente Karcevski, preso nella morsa paradigmatica dello strutturalismo, separava il ben tipificato contorno melodico dell'asserzione e dell'interrogazione dalla eruttività e sfumabilità inflessiva dell'esclamazione, da un lato sottraendo questa all'obiettività della *langue* per consegnarla alla soggettività della *parole*, dall'altro cercando di sistemare il tono nel paradigma opposizionale in concorrenza coi tratti fonemati. Il suo tentativo solleva certo più difficoltà e propone più problemi di quanti non ne risolva: ma per ciò stesso mostra le gravi lacune della trattazione vecchia e le angustie della trattazione nuova dei fatti linguistici, paradossalmente servendosi del più piccolo e più trascurato di essi – l'interie-

³ BALLY, *Intonation et syntaxe* cit., p. 41 nota 4.

⁴ KARCEVSKI, *Introduction à l'étude de l'interjection* cit., pp. 68 sg.; e cfr. ID., *Sur la phonologie de la phrase* cit., pp. 207 sg.

zione – per additarci un inesplorato ma imprescindibile settore della fenomenologia fonetica. Se oggi sulla intonazione e sul tono si tenta di sapere o si sa qualcosa di piú di ciò che intuitivamente affermava Karcevski, lo dobbiamo al sorgere di una nuova tecnologia acustica legata ad interessi operativi che hanno coinvolto la collaborazione dei linguisti e li hanno indotti, oltre che ad un piú completo studio della fonetica, al reinserimento dei fatti d'intonazione e in genere di enfasi nel quadro funzionale e descrittivo della lingua. Per l'italiano, come è noto, siamo ancora ai primi passi tanto sul piano teorico che su quello sperimentale, e piú sul secondo che sul primo. Perciò trattando dell'interiezione nel dialogo di Pirandello io mi affiderò ancora una volta alla mia singola *competence* di lettore-parlante, e alle mie approssimative nozioni di fonetica, augurando tuttavia che in futuro le mie supposizioni siano confermate o smentite dalle verifiche strumentali e pluralmente percettive; e mi ci affiderò tanto piú motivatamente per il fatto che prendo le mosse da un testo scritto, il quale – si sa – anche se dialogico, non «parla».

4. Ci occuperemo dell'interiezione in senso stretto, cioè del grido istituzionalizzato, escludendo le esclamazioni di parole concettuali o semanticamente determinate, ma tenendo conto delle invocazioni piú o meno desemantizzate (tipo *Dio!*, *perdio!*, *Madre di Dio!*, *diavolo!*) che spesso si uniscono all'interiezione, come a potenziarla. Non prenderemo a priori posizione su questioni pur importanti, come quella se le interiezioni possono avere un significato proprio oppure lo acquistano solo e sempre dal contesto (cioè dal testo e dalla situazione). La nostra ignoranza della materia è per ora tale, che riteniamo doveroso limitarci alla esposizione ordinata dei dati raccolti nello spoglio integrale di due drammi – *Il piacere dell'onestà* (1917) e *Il berretto a sonagli* (1917) –, quasi integrale del *Così è (se vi pare)* (1917), e saltuario di altri.

Una prima constatazione è relativa alla frequenza: le pagine dei drammi pirandelliani sono trapunte di interiezioni, invocazioni, vocazioni, incisi fatici, cioè di elementi o esclamativi o a forte quoziente tonale; segno, l'abbiamo già detto, di una scrittura disposta al parlato. E appunto per questo pos-

siamo dubitare non della presenza ma della identità grafica delle oltre 120 interiezioni del *Piacere dell'onestà* e delle oltre 80 del *Berretto a sonagli*: possiamo infatti chiederci – e ne siamo autorizzati da ciò che abbiamo accennato sul dialogo scritto per la recitazione – se, ammessa nel drammaturgo in genere, e tanto piú in uno come Pirandello, la implicita licenza all'attore di contaminare, nell'esecuzione della parte, la lindura fonetica del testo scritto, non si debba ritenere tale licenza addirittura illimitata per elementi, quali le interiezioni, la cui resa grafica è notoriamente sommaria e omografica; sí che, come una medesima grafia può ricoprire piú interiezioni di valore diverso, così qualsiasi grafema interiettivo equivalga a un compendio e vorrei dire a un segno musicale di «corona», che autorizzi l'interprete a prolungare o a modulare liberamente una propria «cadenza». È tuttavia ovvio che, ammesso questo presupposto, noi non abbiamo altra scelta che classificare i dati così come ci si presentano nella pagina.

Ebbene, giudicando *secundum alligata*, dobbiamo fare per l'interiezione del teatro pirandelliano la stessa sorprendente constatazione che abbiamo fatto per l'interpunzione: la sua tipologia non solo è conforme a quella convenzionale, ma ne è anche piú povera. Dominano i tipi *ah*, *eh*, *oh*, *uh*; eccezionali, e solo per *ah* e *oh*, le iterazioni; rara la presenza di *mah* e *uhm*, isolate le apparizioni di *abi*, *ohè*, *auff*, *ufff*, *pst* – non rientrando nel novero le onomatopee come *tónfete* (BS, 2, 372), *paf* (*Il giuoco delle parti*, 1, 532), e nemmeno gli *ah!* *ah!* o *ah!* *ah!* *ah!* *ah!* che indicano, secondo la quasi immancabile didascalia, forte e lunga risata e quindi, anche se si ritengano vincolanti quanto al timbro vocalico, sono piuttosto indici di un comportamento che non onomatopee o esclamazioni. Indici siffatti potrebbero considerarsi anche i due *ah!* che nel *Berretto a sonagli* vengono semantizzati dal testo contiguo (e in un caso anche dalla didascalia) come «respiro di sollievo»: «ASSUNTA. Che ti figuri d'aver guadagnato [...] BEATRICE. Che? Ma questo! Ecco! (*tira un gran respiro di sollievo*) Ah! – che posso rifiatore – cosí!» (2, 386); «CIAMPA. Ah che respiro!» (2, 402). Ma l'effettiva forte espirazione non deve fuorviarci: essa è uno dei tratti articolatori che insieme col tono costituiscono il quadro fonetico proprio dell'interiezione ed è facile accertare che questa interie-

zione del sollievo o della compiacenza è una delle più codificate. D'altronde il «grido finale» della Madre dei *Sei personaggi* nella scena della saletta di Madama Pace e il «gran grido» di Silia alla fine del *Giuoco delle parti* non sono lasciati alla natura: il primo è incanalato in un *no!* (I, 100), il secondo in un semplice *ah!* (I, 579), entrambi, ovviamente, con la «corona».

Ho potuto fare un confronto tra le proposte scritte dell'autore (inclusive della supposta licenza) e l'esecuzione, consentendomele la registrazione del *Giuoco delle parti* nella interpretazione di Romolo Valli e Rossella Falk. Il confronto ha confermato l'ipotesi, cui la cultura e l'intelligenza degli interpreti hanno conferito una particolare validità. Rispettatissima è la tessitura lessicale, qualche taglio o spostamento viene fatto in quella sintattica al fine o di eliminare ridondanze tipiche del testo scritto o di provocare accelerazioni nelle situazioni più concitate; più svincolata dalle indicazioni interpuntive è la scansione melodica, che introduce pause anche là dove l'autore non le segna e dove la legatura sintattica non le consentirebbe, sicché l'unità melodica scavalca o incide quella sintattica più di quanto non prevedano la grammatica e la scrittura; vengono anche introdotti effetti di sovrapposizione e interferenza di voci. Ma la vocazione e soprattutto l'interiezione sono i punti di massima libertà esecutiva: se i vocativi sono spostati o soppressi o inseriti, e ciò in connessione col tempo e col corso melodico, la durata e il timbro, e talvolta la stessa presenza, delle interiezioni sono *ad libitum* dell'attore, il quale si permette di cambiarne o turbarne il chiaro vocalismo scritto, e di trascinarle, iterarle, modularle. Il «gran grido» di Silia nella catastrofe non solo è spostato di collocazione, in modo da chiudere la parte del personaggio, ma non è l'esecuzione della schietta proposta *ah!* dell'autore. Il che è comprensibilmente dovuto a due motivi: da un lato all'essere l'interiezione, nella scala delle manifestazioni linguistiche, quella più immediatamente connessa alla condizione emotiva dell'attore-personaggio, e quindi rispondente a impulsi di una certo limitata, però insopprimibile spontaneità, dall'altro all'aver gli attori, soprattutto il protagonista, represso il proprio registro, conformandolo intelligentemente alla più gelata delle partiture pirandelliane.

Ho potuto anche seguire col testo stampato la registrazio-

ne del *Pensaci, Giacomino!* nella esecuzione della compagnia della Radio di Torino, con Sergio Tofano; dove, o per la grave età dell'attore, o per la sua recitazione asciutta e smorzata (il suo celebre *understatement* recitativo), le impennate tonali delle interiezioni sono state sopresse o attenuate e comunque trattate, anche per i timbri vocalici, con molta libertà; e con pari libertà sono trattati la scansione melodica e il gioco dell'enfasi, mentre il lessico e la sintassi, salve certe abbreviature, sono per lo più rispettati.

Poiché dunque il vocalismo, il consonantismo, la durata e il tono delle interiezioni sono abnormi rispetto alla fonetica della lingua, per ciò stesso esse sono rappresentate dalla scrittura più infedelmente di tutte le altre parole, secondo una convenzione che di tanto ne coarta e riduce la tipologia di quanto ne disfrema l'esecuzione. E questo resta vero anche se ammettiamo che nel parlato tutte le parole vengano, per enfasi o per varie inflessioni emotive, distorte dal loro modello neutralmente previsto dalla *langue* e per così dire interiettivizzate (senza poi ricitare la scontata approssimatività, sia fonetica che fonologica, della scrittura tradizionale); resta vero perché, per le interiezioni, la crisi d'identità e di normalità investe lo stesso modello. Costatazioni siffatte non incoraggerebbero lo studio dell'interiezione nei testi scritti, anzi lo scongiurerebbero, se essa fosse un fenomeno del tutto isolato dal sistema della lingua o, come si suol dire, agrammaticale. Ma poiché è un fenomeno che spesso ha luogo nella catena sintagmatica, siamo tenuti, almeno come ipotesi di lavoro, a supporre che abbia effetti su tale catena anche nei testi scritti. Possiamo perciò assumere che il segno grafico d'interiezione costituisce un indice di quegli effetti, qualunque essi siano, e che in vista di essi merita di essere studiato, anche se sul versante melodico dovremo limitarci a qualche proposta, rinviando la conferma ai sussidi strumentali. Sul versante sintattico invece la stessa catena grafica potrà fornirci materia per osservazioni più fondate.

5. Completiamo intanto l'esposizione delle forme interiettive schedate nei due drammi di Pirandello da noi spogliati ad hoc. Della schiettezza e parsimonia dei timbri vocalici abbiamo già detto; dei casi di enfasi espiratoria anche;

l'*h* poscritta, che uniformemente accompagna le interiezioni (*oh, mah, ahi, ohé*), non si sa se indichi aspirazione o non piuttosto elevazione e tenuta del tono, o entrambe le cose; la nasalizzazione è indicata due volte per *uhm* (BS, 2, 367 e 387); l'iterazione o il prolungamento, toltine i casi di risata, solo una volta per *ah* in *ahabab, no!* di BS, 2, 378 (cfr. *oh! oh!* in *Così è (se vi pare)*, I, 1018), poche volte per le invocazioni (*oh Dio! oh Dio!*, PO, I, 596; *Dio mio!... Dio mio!*, PO, I, 639), una per le combinazioni con monoremi (*Oh che bellezza! Oh che bellezza! [...] Oh che bellezza!*, BS, 2, 402); e cfr. *ohè ohè* in *Così è (se vi pare)*, I, 1017, e *eh già! eh già!*, *ibid.*, 1063. Non si può vedere una iterazione semplice, ma con modulazione per salita tonale, e quindi una interiezione diversa da *oh*, in «*o oh*, che diavolo dite?» e «*o oh*, insomma la finite?» di BS, 2, 361 e 364, con valore arrestativo-ultimativo, come la stessa grafia e il testo adiacente rivelano. Pochissimi sono i casi di interiezione indiretta, cioè citata: «[...] per l'amore di una donna che gli tiene il cuore stretto come in una morsa, ma che intanto non gli fa dire: – ahi! – che subito glielo spegne in bocca con un bacio», BS, 2, 399; «gli vado innanzi con cera sorridente, la mano protesa: "Oh quanto m'è grato vedervi, caro il mio signor Fifì!"», *ibid.*, 370; «e avrei detto a mia moglie: "Pst! Fagotto, e via!"», *ibid.*, 400. Sorprende l'assenza di quella iterazione triplice che Leo Spitzer ha proposto di elevare a tipo per *eh*, magari considerandola «ein dreisilbiges Wort», non necessariamente formato con la triplicazione di un *eh* di tutt'altro tipo (*op. cit.*, pp. 3-4). Questa parsimonia iterativa non deve però essere generalizzata a tutti gli elementi del dialogo pirandelliano, ché anzi sembra, con le debite eccezioni, limitata alle interiezioni *stricto sensu* e, dopo ciò che abbiamo detto sulla loro approssimatezza grafica e sulla sottintesa licenza accordata all'attore, non priva di sue ragioni. Esclamazioni semanticamente più determinate, come il *sì* e il *no*, o ingiuntive ed esortative (*su!*, *via!*, *fuori!*, *per carità!*), o fatiche (*vedi*), o vocative, o deittiche (soprattutto *ecco* e i pronomi di persona), sono spesso ripetute; per non dire delle continue riprese, assertive o interrogative, di singole parole, di sintagmi, di intere frasi, che costellano, ad apertura di pagina, il testo pirandelliano in forza di una segmentazione che impedisce la marcia rettilinea del discorso facendolo tornare

di continuo su se stesso. Dobbiamo aggiungere che finora non abbiamo messo nel conto l'iterazione non contigua, a distanza, o propagginazione, di cui diremo più avanti, la quale ovviamente incide sul corso sintagmatico.

La semplicità vocalica dell'interiezione (anche se la schiettezza dei timbri è – in forza del sistema grafico italiano – soltanto grafica e se le vocali nasalizzate si riducono nell'esecuzione a mere sonanti) è talvolta complicata dall'appoggio ad una invocazione, che generalmente è *Dio* ma può essere anche *Signore*; e che nei casi di minor desemantizzazione originaria può assumere forme antropologicamente motivate (*oh Madre di Dio!* sulla bocca della timorata vecchia serva Fana in BS, 2, 362 e 385; ribattuta subito, nel primo caso, dalla spregiudicata Saracena: «Ma che Madre di Dio!»; e la sola invocazione *Madre di Dio!* sulla bocca della stessa Fana in BS, 2, 386 e 394; e l'appello *ah Signore, aiutaci!*, sempre sulla bocca di Fana in BS, 2, 393). La combinazione *oh Dio!* compare 12 volte nel *Piacere dell'onestà*, e 4 volte quella *Dio mio!*, mentre nel *Berretto a sonagli* si ha 4 volte *oh Dio!* e 2 volte *oh Dio mio!* (In altri drammi la combinazione compare con altro vocalismo: si vedano ad es. gli *ah Dio!* dell'ultima scena dell'*Amica delle mogli*, di tragica e stupefatta constatazione, uno addirittura interpretato dal testo contiguo: «Ah Dio, che tragedia!», 2, 156 sg.; e l'*ah Dio!* del secondo atto di *Lazzaro*, ben diversamente orientato dalla didascalia: «SARA. [...] quello che più m'inferociva di lui, quando mi s'accostava, era quella mollezza della sua timidità... *Tronca con un'esclamazione e un atto di schifo* – ah Dio! –, 2, 1198). Vale la pena di fermarsi un momento ad osservare la risemantizzazione di questa per noi spontanea e frequente, e non più impegnata ideologicamente, formula interiettiva. Il valore più attestato è quello di sfogo di un'angoscia («MADDALENA. [...] non mi lasciate sola in questo momento, per carità! FABIO. Oh Dio! Oh Dio!», PO, I, 596; e con posticipazione «AGATA (*balzando in piedi e afferrandosi alla madre*) Via, via, mamma! Oh Dio!», *ibid.*, 599); o di sorpresa, e magari scoperta, con riprovazione («ASSUNTA. Oh Dio! – E come, figlia? con una donnaccia di quella specie ti sei messa?», BS, 2, 387), o con spavento («MAURIZIO. Manca il danaro dalla cassa? MADDALENA. Oh Dio!», PO, I, 639; «FABIO (*smo-rendo e accostandosi trepidante a Baldovino*) Lo prenderò? –

Ma dunque... – oh Dio! – avete lasciato... avete lasciato in altre mani le chiavi della cassa?», *ibid.*; «BALDOVINO. E che volete che importi a me del bambino? MADD. (*atterrita; ma riprendendosi*) Oh Dio, è vero. – Ma vi richiamo a quanto voi stesso diceste [...]», *ibid.*, 635). Affettivamente deitticizzata, può annunciare un perplesso e penoso imbarazzo: «BEATRICE. Oh Dio mio! E come si fa, dunque?», BS, 2, 380, cui potrebbe rispondere un *oh Dio!* solo parzialmente risolutivo, quale: «SPANÒ. Oh Dio, ma per la denuncia, non ci vuol niente... È il servizio, signora! Si figura che sia una cosa facile?», *ibid.*, 379, parafrasabile con «Comprendo il Suo imbarazzo, ma per questo aspetto non è molto giustificato» (ed in effetti la battuta di Spanò risponde ad una di Beatrice che termina con la domanda «Come si fa?»). Ma ecco un *oh Dio mio* non troppo esclamato perché ammiccante e sfatante: «BEATR. [...] Scusate, non vi sto dicendo anzi...? CIAMPA. Oh Dio mio, non sono le parole, signora! [...] Lei vuol farmi intendere sotto le parole qualche cosa che la parola non dice», BS, 2, 370, parafrasabile con «Ma cosa mi viene a dire, quando Lei sa benissimo che...» Si veda ora un *Dio mio*, che non è una esplosione di trasecolato raccapriccio, come quello della signora Maddalena al sentire dal parroco agiografo i gran peccati del Santo onomastico del neonato Sigismondo («PARROCO. ... il più atroce dei delitti... sul proprio figliuolo... MADD. Dio mio! Sul proprio figliuolo? E che gli fece?», PO, 1, 620), ma una ben più densa e complessa brachilogia: «BALD. (*scoprendo i due abbracciati, subito si fermerà, sorpreso*) Oh! – Chiedo scusa... Poi con severità attenuata da un sorriso di finissima arguzia: Dio mio, signori: sono entrato io, e non è niente; ma pensate, poteva entrare il cameriere», PO, 1, 626 sg.; da parafrasare con «Non ne faccio un *casus belli*, ma così esagerate: abbiate almeno un po' di discrezione e cautela». Finalmente un *oh Dio* commutatore, che cioè traspone il discorso sul piano metalinguistico, sia per ritegno («MADD. [...] Una parola fuor di tono, senza quella certa... *Tocca appena le parole con la voce, quasi che, a proferirle, se ne senta ferire...* quella certa... oh Dio, non so proprio come esprimermi...», PO, 1, 588), sia per commentare il già detto, limitando o chiarendo («MADD. Spiegato tutto, chiaramente? [...] (*esitante*) Ma... chiaramente – come? MAUR. Oh Dio, gli ho detto... gli ho detto la cosa, com'è»,

PO, 1, 587; «MADD. [...] Ma com'è? Ditemi almeno com'è? MAUR. Ma... un bell'uomo. Oh Dio, non dico mica un Adone», *ibid.*, 587 sg.; «MAUR. [...] Vedrai che saprà subito entrare in confidenza – FABIO. – cioè, cioè? – MAUR. – oh Dio, in quel tanto che vorrete accordargliene!», *ibid.*, 595 sg.)¹.

6. Pur esaminando finora l'interiezione (scritta) in se stessa, non abbiamo potuto fare a meno, per individuarne il valore, di considerarla nel testo e di tentarne la parafrasi; due fatti che evidenziano da un lato la sua scarsissima autonomia semantica e quindi il suo imprescindibile condizionamento sintagmatico, dall'altro la sua alta densità brachilogica, per cui la parafrasi ne risulta spesso assai ampia e difficile, come ancor prima della nostra esperienza ci hanno mostrato gli acuti saggi che ne ha dato lo Spitzer nelle sue pagine citate. Ma il condizionamento sintagmatico, se implica un aspetto passivo dell'interiezione, non ne esclude uno attivo, cioè di azione sulla sintassi; ed è a questo aspetto che ora dedicheremo un po' di attenzione.

Già lo Spitzer aveva notato che le interiezioni, quando aprono il colloquio, non solo annunciano l'imminente discorso, ma hanno effetto anche di per se stesse, perché il parlante, scaricando in esse la piena del suo momentaneo stato d'animo, ne informa l'ascoltatore e lo orienta sul contenuto per lo meno connotativo di ciò che sta per dire (pp. 1-3). Il che si può affermare anche per l'interiezione collocata all'interno di

¹ Casistica non molto diversa offre il *Così è (se vi pare)*; ne diamo uno spoglio: «AMALIA (*con sgomento*) Oh Dio, e adesso?», 1, 1031; «PONZA [...] La signora Frola è pazza. TUTTI (*con un sussulto*) Pazza? [...] SIGNORA SIRELLI (*con un grido*) Oh Dio, ma non pare affatto!», 1, 1028; «SIGNORA FROLA Oh Dio, signori, loro credono di rassicurare me, mentre vorrei io, al contrario, rassicurar loro sul conto di lui!», 1, 1032; «AGAZZI Ma no, signora, non s'affligga così! [...] SIGNORA FROLA Dio mio, come vuole che non mi affligga nel vederlo costretto a dare a tutti una spiegazione assurda, via! e anche orribile!», 1, 1033; «AMALIA E saremo ricevute? AGAZZI Oh Dio, direi!», 1, 1041 sg., dove *oh Dio* è parafrasabile con «Ma naturalmente, non ci mancherebbe altro!»; «LAUDISI (*acceso da un subito pensiero*) Oh Dio, signori! Avete sentito? Ma eccolo trovato il bandolo! Dio mio! L'uovo di Colombo!», 1, 1063, dove il primo *oh Dio* è analogo a quello di «CIAMPA [...] assorto in una idea che gli balena lì per lì, raggianti) Oh Dio! Oh che bellezza!», BS 2, 402, e il successivo *Dio mio!* ridimensiona il contenuto della folgorazione, come a dire: «Non è poi una gran trovata, non ci voleva un genio».

un discorso già avviato, dove essa con la sua impennata tonale desta e attira l'attenzione dell'ascoltatore. Che poi l'attesa in lui creatasi non vada generalmente delusa è conseguenza della normale coerenza di sviluppo della catena sintagmatica, la greimasiana isotopia, per cui anche tra l'interiezione «intonante» e il successivo testo «intonato» c'è normalmente un rapporto di omogeneità. Una spia di questo fatto è la stessa tendenza a esplicitare semanticamente l'interiezione con elementi lessicali immediatamente seguenti, che ne costituiscono una espansione determinativa. Penso che tale modo sia più frequente, e *pour cause*, nel parlato-scritto che nel parlato-parlato; certo è che lo troviamo ben esemplificato nei drammi di Pirandello, a cominciare da interiezioni copulate con lessemi fortemente interiettivizzati (*ah già!*, *ah no!*, *ah no no!*, *ah sí!*, *ah sí sí!*, *ah sí?*; *eh già!*, *eh sí!*, *eh via!*; *oh no!*, *oh no no!*, *oh bella!*; *uh già!*) fino a combinazioni più sfumate (*ah bene, bene!*, *ah benissimo!*, *ah certo!*, *ah certo certo!*, *ah finalmente!*, *ah no davvero!*; *oh certo!*, *oh senza dubbio!*) o di contenuto più specifico (*ah che respiro!*, *ah che tremore!*; *oh che bellezza!*, *oh poverino!*). Benché la pausa tra l'interiezione e la sua espansione, spesso segnata dalla virgola, divida tali sintagmi in due unità melodiche, queste s'inscrivono in un'unica cornice intonazionale, che è appunto quella imposta dall'interiezione. Non così quando l'interiezione è seguita da un vocativo, il quale ha una sua propria intonazione d'inciso anche se — come ha finemente rilevato lo Spitzer (pp. 9 sgg.) — può assumere, «contagiato» dalla situazione, intonazioni ingiuntive, esortative, proibitive, deplorative ecc. conferentigli un forte valore comunicativo. Come in «Oh Setti, la mia figliuola ne morrà!» di PO, I, 589 l'*oh* della signora Maddalena non è vocativo, ma si oppone all'ottimistico buonsenso della battuta precedente per intonare la previsione catastrofica, così in «Oh Fiffi... insomma, io ho da parlare con Ciampa» di BS, 2, 369 l'*oh* di Beatrice è una brusca sollecitazione del fratello perché la lasci sola; e in «Oh, reverendissimo signor Parroco, onoratissimo della sua visita» di PO, I, 621 l'*oh* di Baldovino, entrante premuroso (come dice la didascalia), è un convenzionale grido di accoglienza e di gradimento, scisso dal seguente vocativo. Ancora più evidentemente l'*ah* di Baldovino in «... se io divento uomo davanti a lei... io... io... non potrei più... — ah, signora... m'av-

verrebbe la cosa più trista che si possa dare», PO, I, 629, non si lega affatto al seguente *signora*, ma chiude la precedente reticenza e apre affettivamente e totalmente la via della cocente dichiarazione, mentre il vocativo è l'ultimo appello alla comprensione e l'ultima soglia alla confessione.

Ci sono, abbiamo accennato, dei casi in cui l'espansione semantizzante dell'elemento interiettivo non è a contatto, ma a distanza: si ha, per così dire, una esclamazione propagginata o intermittente: per es. «MADD. Ah, l'onestà, che scherzo [...]!», PO, I, 589; «PARROCO. Oh, certo! nessuna!», *ibid.*, 624; «FABIO. Ma, oh! senz'impegno, bada!», *ibid.*, 596; «SPANÒ. Ah, privo di Dio¹, che bella cosa, signore mie, la santa pace domestica!», BS, 2, 393; «SPANÒ. Ahahah, no! scusi: questo poi no», *ibid.*, 378; «BEATR. Uh, ma guarda, di sotto l'uscio! che bella combinazione!», *ibid.*, 391; «BEATR. Oh, se è lui: mi raccomando!», *ibid.*, 365; «BEATR. Le mani... uh, già!... le mani!», *ibid.*, 391; «SPANÒ. Per Dio santo, già! c'è anche lui!», *ibid.*, 393. Anche questi casi dimostrano che l'interiezione costituisce il diapason del discorso seguente e che l'intonazione può essere dal parlante tanto sentita e memorizzata da protrarsi oltre variazioni e intermitenze. Al suo perdurare contribuirà ovviamente il perdurare di un certo contenuto, come il ritardo o il crescendo dell'espansione potrà dipendere dalla distribuzione dell'informazione: in «PARROCO. Ah, certo! non c'è dubbio!» di PO, I, 622 vi è un crescendo; in «MADD. Ah, l'onestà, che scherzo [...]!» di PO, I, 589 vi è una segmentazione che evidenzia il tema ma concentra l'enfasi sul rema; in «AGATA. Ah, no! Io non posso, io non voglio ammetterla!» di PO, I, 630 da una negazione sintetica e immotivata si sviluppa una negazione analitica e motivata che porta al suo colmo la situazione; in «Mia moglie? Ah, no! Mai, signor Prefetto!» del *Così è (se vi pare)*, I, 1071, Ponza compie un'operazione analoga, dando dimensione temporale e irrevocabilità alla negazione indistinta.

¹ *Privo di Dio!*, mi comunica cortesemente la sicilianista Gabriella Alfieri, è una forma asseverativa (tuttora ben viva nel dialetto siciliano), associata in genere ad una minaccia: ad es. «Privu di Diu, ca vi fazzu perdiri!» Essa conserva comunque la forza del giuramento assai più che non i toscani (e anche siciliani) «com'è vero Dio», «non sarei io se non...», «non mi chiamo... se non...»

Piú rara dell'interiezione di apertura è l'interiezione che chiude il discorso. E qui sento il bisogno di scusarmi di questo termine molto vago: «discorso». Se per discorso s'intende l'emissione della catena sintagmatica senza determinazione di limite, l'affermare che l'interiezione può aprire o chiudere un segmento qualsiasi di quella catena non va soggetto a obiezione. Altra cosa sarebbe se prendessimo «discorso» nel senso di una unità testuale ampia e complessa, per la quale il concetto stesso dell'aprire o chiudere si vanificherebbe. Che senso può avere, infatti, per l'intero dramma come unità testuale, come macrodiscorso, che esso cominci con una interiezione? È il caso di *Così è* (*se vi pare*), che si apre con la battuta di Laudisi: «Ah, dunque è andato a ricorrere al Prefetto?»; dove l'*ah* non può avere altro valore che topico e in particolare anaforico, parafrasabile con: «Se ho ben capito quello che mi hai detto, e che certo non mi aspettavo...» e serve a creare un arretramento e quindi un'entrata *in medias res*.

Parleremo dunque di interiezione posticipata ad un segmento di discorso, ad una unità sintattica o melodica (che possono o meno coincidere), cercando di distinguere i diversi tipi d'impiego. C'è, anzitutto, l'esclamazione che, sorgendo su quanto lo stesso emittente ha finito di dire, esprime la sua autoreazione emotiva (interiezione *reattiva*, anziché *incitativa*, la chiama infatti Karcevski)²: «ASSUNTA. [...] lo hanno arrestato! FANA. Il padrone? Madre di Dio!», BS, 2, 386; «SPANÒ. E allora le dico che lei non conosce sua sorella! Privo di Dio!», *ibid.*, 388-89; «AGATA. Via, via, mamma! Oh Dio!», PO, 1, 599. E c'è l'esclamazione che, attraendo a sé un'asserzione o un'ingiunzione, la tende e le impedisce di affievolirsi: «BALD. Mi lascino lavorare, perbacco», PO, 1, 616; «FABIO. Ah, non avete in tasca anche me, perdio!», *ibid.*, 639; dove l'interiezione costituisce appunto un culmine tonale e un arresto previsti, e quindi configura il caso dell'enfasi riverberata o retroflessa, con un effetto riepilogativo analogo a quello delle interrogazioni echeggianti o caudate. Si cumula anche spesso il fenomeno della distribuzione inver-

² Il quale nella citata *Introduction à l'étude de l'interjection*, p. 72, chiama appunto *reattive* le interiezioni non dirette a nessuno, che sfuggono al parlante nel «dialogo di grado zero», come reazione a un incitamento esterno o all'effetto delle stesse parole da lui pronunciate.

tita dell'informazione, per cui mentre per lo piú si procede dall'interiezione verso un chiarimento e delimitazione successivi (sí che a ragione Heinz Zimmermann ha parlato di una informazione ritardata e retrograda dell'ascoltatore)³, qui si procede dalla dichiarazione semanticamente piena e spiegata verso l'interiezione, che ne riassume l'orientamento modale: «BEATR. Ma non cosí con le buone, ah no!», BS, 2, 378. Un tipo a sé anche per la costanza del simbolo interiettivo è la proposizione con intonazione interrogativa dell'*eh*: «MAUR. Ora bisogna che il sentimento sia contenuto, si ritragga, per dar posto alla ragione, eh? MADD. Sí, sí», PO, 1, 591, dove si vede che l'*eh?* equivale ad un «Non è vero? ditemi che è vero e che farete cosí». Gli altri esempi non si discostano molto da questo: «MAUR. Ci rivedremo piú tardi all'albergo, noi, eh?», *ibid.*, 599, dove *eh?* è parafrasabile con «Siamo intesi, vero?»; «BALD. Si lamentano, eh?», *ibid.*, 613, dove *eh?* equivale a «Non è cosí?»; «BALD. A un onest'uomo vestito cosí – eh? – non mancano proprio che le cento lire domandate in prestito a un proverbiale amico d'infanzia, per andarsene via decentemente», *ibid.*, 637, dove però l'*eh?*, mentre chiude la precedente unità esaltando il valore deittico del contiguo *cosí*, costituisce la cerniera tra la prima unità e la seconda. L'*eh* è l'interiezione su cui piú si è soffermato lo Spitzer (forse perché è la piú grammaticalizzata), mostrandone la diversità dei valori in relazione ai diversi toni e ai modi di articolazione; c'è poi la questione, che si pone anche per l'*oh*, dell'apertura vocalica, non verificabile nella scrittura e certamente non uniforme per l'intera penisola. Si pensi, a questo proposito, alla negazione secca e spalucciante del toscano *chè!* o, ripetuto, *checcchè!* (dove anche la prima vocale è aperta)⁴, per convincersi che, come e piú di

³ Nella sua dissertazione di Basilea *Zu einer Typologie des spontanen Gesprächs (Syntaktische Studien zur Baseldeutschen Umgangssprache)*, Francke, Bern 1965.

⁴ Tutt'altra cosa quindi dal *checcchè* «qualunque cosa». L'interiezione è registrata dal Fanfani, *Vocabolario dell'uso toscano*, nella sola forma semplice, con l'esempio «Vuoi venire alla parata delle Cascine? – Chè, ho altro per il capo» (ma l'accento grave in un testo ottocentesco non ha valore distintivo); dal Petrocchi anche nella forma raddoppiata. Anche Pirandello ha un *che!* negativo, che è forse la versione semplice del *macché!*: «MAUR. Ma... è duro, in casa? aspro? MADD. Che! Peggio... Garbatissimo!», PO, 1, 618; «AGATA. Voi le restituirate, e ce n'andremo. BALD. Che! Fossi matto! Non le restituisco, signora!», *ibid.*, 1, 645; «DIRETTORE. No, che! Dio me ne

altre parole italiane, le interiezioni hanno una distribuzione areale tuttora non accertata e, nella loro stessa area, una fonetica spesso «irregolare».

Dei due *oh!* posticipati della «terribile» Saracena, uno si rivolge all'interlocutrice Fana: «[...] ma non si ponga in mente [la signora Beatrice] – e neanche voi [Fana], oh! – che qua debba nascere per forza una tragedia. Neanche per sogno!», BS, 2, 365, e suona come uno scrollone di spregioso incoraggiamento alla timorata Fana; l'altro, diretto anch'esso alla Fana («La chiama coscienza, oh! Questo, al mio paese, si chiama nascondere il sole con la rete», *ibid.*, 362), è invece una riprovazione e insieme un appello all'opinione comune, come dimostrano il passaggio dalla deissi del *voi* a quella del *costei* nell'enunciato metalinguistico e il successivo riferimento alla *competence* compaesana.

Occorrono anche interiezioni intercalate, all'effetto (spesso commisto a un fattore reattivo) di esaltare, mediante l'interruzione del contorno intonazionale e l'intensificazione emotiva e articolatoria che ne derivano, lo spicco e la modalità dell'enunciato su cui s'intende attirare l'ascoltatore: «SPANÒ. [...] con questo caldo che io – privo di Dio – sono tutto in un bagno di sudore...», BS, 2, 391; «SPANÒ. [...] signora Assunta mia... che io venero, privo di Dio, come una madre», *ibid.*, 389; «FIFÍ. [...] o io non so, per Cristo, che cosa faccio!», *ibid.*, 387; «FIFÍ. Sta bene, ma mi dica intanto, in nome di Dio, come fu!», *ibid.*, 390; «LA SARACENA. E per esser così, qua, tutte le donne, gli uomini, oh!, toppe da scarpe ne fanno di noi!», *ibid.*, 362. E di intercalazione si può parlare in senso proprio negli esempi citati, perché di fatto l'elemento interiettivo incide un segmento che costituisce una regolare unità sintattica e che, malgrado l'interiezione e la suddivisione in unità melodiche che essa produce, conserva il suo contorno intonazionale. Ma, in senso lato, si può sostenere che l'interiezione è sempre «intercalata», anche quando rompe il corso sintattico o interviene tra due unità diverse dello stesso parlante e persino tra due battute di parlanti diversi; come del resto dice il suo stesso nome. Solo che, mentre l'*interjicere* o l'*intercalare* dei grammatici antichi e mo-

guardi!», *Pensaci, Giacominol*, 2, 277; ecc. Ma se ne ignora l'apertura dell'e.

derni era e continua ad essere giudicato, piuttosto che un atto grammaticale, un fenomeno meteorico nel limpido cielo della sintassi e, fuor di metafora, un atto pregrammaticale o agrammaticale, sciolto da ogni legame sintattico, noi, vedendone la normale ricorrenza nel parlato, torniamo a domandarci se, proprio per il fatto d'intervenire nella catena sintagmatica, esso non sia sintatticamente rilevante e, anche sotto questo aspetto, grammaticalizzato.

7. Una volta che un costrutto (o un lessema) è lanciato, tende a compiere la sua parabola ed ogni suo elemento reazionale o semico proietta in avanti la propria efficacia finché essa non si esaurisca o non venga arginata o cancellata da un elemento successivo. E se si tratta di un costrutto prolettico, o invertito che dir si voglia, il processo sarà retrogrado, cioè teso a esplicitare il proprio principio, ma sempre dotato di quella energia che lo sospinge al suo pieno sviluppo e alla sua coerenza isotopica. Di ciò è testimonianza non solo la complessa e spesso ipertrofica architettura della lingua scritta, ma la stessa concertazione del parlato, dove il costrutto lanciato da una voce può, sí, essere troncato da un'altra, ma può anche venire rubato e, nel cambio del turno, ripreso, modulato, protratto. Ne abbiamo esempi cospicui in Pirandello, anche se alcuni di essi appaiono studiati. Eccone due dal *Così è (se vi pare)*, tipici esempi di aggiunzione costruttiva: «CENTURI. [...] ma se di là il signor Laudisi ha detto loro – AGAZZI. – che lei ci reca notizie certe! – SIRELLI. – dati precisi! – LAUDISI. – non molti, sí, ma precisi! Di gente che s'è potuta rintracciare!», I, 1061; «SIRELLI. Se è la figlia della signora, come sembra a noi di dover credere – AGAZZI. – o una seconda moglie che si presta a rappresentare la parte della figlia, come vorrebbe far credere il signor Ponza – IL PREFETTO. – e come io credo senz'altro! – Ma sí! Pare l'unica anche a me», I, 1068. Eccone altri dove la forza del costrutto scavalca l'interruzione contestante o giunge a sopportare dentro il dialogo primario sottodialoghi che lo incidono e contrastano: «VENZI. So, che è molto grave – MARTA. – questo male che io farei? – VENZI. – questo male che lei fa. Sí. Molto grave», *L'amica delle mogli*, 2, 133; «ELENA. Io capisco – sa che cosa? [...] – una cosa che mi fa ribrezzo, orrore – VENZI.

– ah, dunque se n'è accorta? – ELENA. – sí – e lei se ne dovrebbe, non solo vergognare, ma fare un rimorso – VENZI. – io? – ELENA. sí – un grande, grande rimorso – nello stato in cui mi trovo – tanto piú ch'è un'infamia – VENZI. – ah, un'infamia? – ELENA. – che lei voglia farmi sospettare di mio marito e di Marta; sí!», *ibid.*, 123; «ELENA. E questa è la crudeltà sua – VENZI. – mia? – ELENA. – sí, sí, sua – vera crudeltà, feroce, verso di me – far vedere anche a me, come possibile, che una tal cosa avvenga – VENZI. – perché quasi è – è – ELENA. – ma senza che loro ne sappiano nulla!», *ibid.*, 124.

Ora, a rompere o deviare la vitale propulsione di un costrutto, tanto il parlante che l'ascoltatore dispongono di vari mezzi che qui, non trattando la fenomenologia del dialogo, ci asteniamo dall'espore. Ma non possiamo disinteressarci di uno di essi, quale parrebbe dover essere, per la sua stessa natura irruttiva, l'interiezione; e perciò siamo tenuti alla verifica della facile supposizione attraverso il materiale schedato.

Scorriamo anzitutto i casi di interiezione endogena (che cioè incide il discorso ad opera dello stesso parlante) nelle due commedie spogliate. Alcuni li abbiamo già esaminati ad altro titolo, ma non possiamo esimerci dal riconsiderarli sotto questo nuovo importante aspetto. «BALD. [...] – E non temete, oh! che ponga a effetto la minaccia fatta balenare solo per tenere in rispetto il signor marchese [...]», PO, I, 638; «MADD. [...] Si tace un pezzo; si ascolta la ragione, si soffoca lo strazio – MAUR. – e alla fine viene il momento – MADD. – viene! ah, viene insidiosamente! – È una serata deliziosa di maggio [...]», *ibid.*, 591; nel primo caso l'interiezione non rompe minimamente il corso sintattico, e nemmeno nel secondo, dove, nonostante che Maurizio Setti abbia «rubato» il discorso alla signora Maddalena, e questa a sua volta lo rubi a lui, il medesimo costrutto passa indenne attraverso piú voci; non così, evidentemente, il corso melodico, che sia nel passaggio di battuta, sia all'interno della battuta singola, si scandisce, anche ad opera dell'interiezione, in piú unità, però conservando il contorno intonazionale tipico. Propongo così di distinguere tra un contorno intonazionale tipico dei fondamentali modelli illocutori e sintattici (asserzione, interrogazione, ingiunzione, esclamazione; coordinazione, subordinazione ecc.) e una scansione melodica di tipo tematico, informazionale, che può essere iscritta nella prima e sottesa ad

essa senza alterare la funzione dell'enunciato. Di questa distinzione si trova già un autorevole spunto in Karcevski, quando separa il paradigma intonazionale della *langue* dalla intonazione della *parole*¹.

Ancora: «BALD. [...] – A un onest'uomo vestito così – eh? – non mancano proprio che le cento lire domandate in prestito a un proverbiale amico d'infanzia, per andarsene via decentemente», PO, I, 637; «PARROCO. [...] una perfida che, per infami istigazioni, gli fece commettere... eh, sí... il piú atroce dei delitti...», *ibid.*, 620; «BALD. [...] E il padre... eh, il padre nell'interesse di lui, del signor marchese, dev'essere per forza onesto!», *ibid.*, 615; «FABIO. Ma dunque... – oh Dio! – avete lasciato... avete lasciato in altre mani le chiavi della cassa?», *ibid.*, 639; «BEATR. [...] vi sanno [certe donne] lisciare... così (*passa a Ciampa una mano sulla guancia*) e queste, eh! queste stanno sopra a tutte, anche se vengono dalla strada», BS, 2, 368; «SAR. [...] E per esser così, qua, tutte le donne, gli uomini, oh! toppe da scarpe se ne fanno di noi!», *ibid.*, 362; «SPANÒ. [...] in questa stagione, con questo caldo, che io – privo di Dio – sono tutto in un bagno di sudore...», *ibid.*, 391; «SPANÒ. [...] signora Assunta mia... che io venero, privo di Dio, come una madre», *ibid.*, 389; «FIFÍ. Sta bene, ma mi dica intanto, in nome di Dio, come fu!», *ibid.*, 390; «FIFÍ. [...] o io non so, per Cristo, che cosa faccio!», *ibid.*, 387; «FIFÍ. [...] Non gli sarà parso vero di metter le mani addosso a uno, quando gli tocca far tanto di cappello a tutti quei... (*s'interrompe, turandosi la bocca e mugolando*): – uhm, lo stavo per dire! – che lo aiutano a vivere in pace con sua moglie!», *ibid.*, nel quale ultimo esempio l'interiezione e la sua espansione frasale non solo non interrompono il costrutto sintattico, ma lo integrano, prendendo il posto del sostantivo taciuto e addirittura richiamandolo con un pronome anaforico. Qualcosa di simile avviene in PO, I, 629: «BALD. [...] Ma ora penso che se avete potuto ricorrere a codesto mezzo, di denunziarmi come ladro, per vincere il ritegno di lei (*indicherà Agata*) senza neppur considerare che questa vergogna di cacciarmi di qua come un ladro, di fronte a cinque estranei, si sarebbe rovesciata sul bambino appena nato... – eh, penso che dev'essere ben altro il piacere,

¹ *Introduction à l'étude de l'interjection* cit., p. 70.

per me, dell'onestà!»; dove però l'*eb* ha valore riepilogativo-conclusivo e con tale valore introduce la ripresa del *penso* iniziale.

Non mancano tuttavia casi in cui l'interiezione serve a modificare il corso sintattico: «PARROCO. [...] Perché il signor Baldovino ha fatto osservare – e giustamente, bisogna riconoscerlo! con un senso di rispetto che gli fa molto onore – ha fatto osservare che il battesimo certamente avrebbe maggior solennità celebrato in chiesa nella sua sede degna; anche per non offendere... – ah! ha detto una parola veramente bella! – “senz'alcun privilegio” ha detto “che offenderebbe l'atto stesso che si fa compiere al bambino”. – Come principio!... Come principio!...», PO, I, 624, dove l'*ab!* anamnetico e autocorrettivo serve ad arrestare, se non a cancellare, un avvio sintattico che al parlante improvvisamente appare meno fedele e più banale della citazione; «FABIO. [...] Voi avete intascato trecento mila lire! BALD. (*calmissimo, sorridente*) No, più, signor marchese! Eh, sono più! sono cinquecentosessantatremilasettecentonovantotto e sessanta centesimi! Più di mezzo milioncino, signor marchese», *ibid.*, 627, dove Baldovino, dopo aver accettato ironicamente l'asserzione e insieme il costrutto del marchese Fabio (negando solo la quantità della cifra), sente il bisogno di mutare costrutto, passando la somma rubata dalla funzione grammaticale e logica di oggetto a quella di soggetto attraverso la commutatrice impennata dell'*eb*. Nel già citato PO, I, 629 «BALD. Ma perché... se io divento uomo davanti a lei... io... io... non potrei più... – ah, signora... m'avverrebbe la cosa più trista che si possa dare: quella di non potere più alzar gli occhi a sostenere lo sguardo degli altri...» l'interiezione lascia immutata l'impalcatura ipotetica, ma arresta il corso dell'apodosi sostituendola con altra in cui la prima torna come frase completa; e ciò con effetto di prospezione, di flash verso il futuro. Invece in PO, I, 588 «MADD. [...] Una parola fuor di tono, senza quella certa... quella certa... oh Dio, non so proprio come esprimermi...» l'interiezione e il conseguente cambiamento di costrutto sono l'esplicitazione intransitiva dell'impasse.

A cavallo di due battute è più facile che l'interiezione abbia effetto di rottura o di arresto sintattici, specialmente in caso di opposizione diametrica o di dissenso: «FIFÍ. Lascia-

tela dire! Dice così, perché tutte le donne, secondo lei... BEATR. Ah, non tutte, no: certe donne! Perché cert'altre poi ce n'è, che sanno prendervi con le buone [...]», BS, 2, 368; «AGATA. No! no! questo no! E il bambino? BALD. Ma è una necessità, signora... AGATA. Ah, no! Io non posso, io non voglio ammetterla!», PO, I, 630; «BEATR. [...] Scusate, non vi sto dicendo anzi...? CIAMPA. Oh Dio mio, non sono le parole, signora! Non siamo ragazzini!», BS, 2, 370. Ma anche in caso di consenso o di risposta anticipata: «MAUR. [...] Costo nome che vorresti imporgli... BALD. Eh, lo so! MAUR. Ma scusa... – ti pare? BALD. Lo so, povero piccino; è un nome troppo grosso! Rischia quasi di restarne schiacciato», PO, I, 616; «MADD. Sa parlare? Sa parlare... dico... MAUR. Oh, a Macerata, signora, in tutte le Marche, creda, si parla benissimo. MADD. No, dico, se sa parlare a modo!», *ibid.*, 588. A volte, invece, l'interruzione è proseguita: «MADD. Ma deve, deve per forza: bisogna che voglia... MAUR. Eh già, e che si faccia una ragione!», PO, I, 589; «MAUR. [...] Vedrai che saprà subito entrare in confidenza – FABIO. – cioè, cioè? – MAUR. – oh, Dio, in quel tanto che vorrete accordargliene!», *ibid.*, 595 sg.; «BALD. [...] Non rubo... Sai, per le mani, centinaja di migliaia. Poterle considerare come carta straccia; non sentirne più bisogno, minimamente – MAUR. – eh, per te dev'essere un gran piacere – BALD. – divino!», *ibid.*, 613. Non rari sono l'interruzione o arresto commentati, che cioè reagiscono ad una parola, la riprendono e incastonano metalinguisticamente: «MADD. [...] E... accettato? senza difficoltà? MAUR. Senza difficoltà, stia tranquilla! MADD. Ah! – Tranquilla, amico mio? Come potrei star tranquilla?», PO, I, 587; «PARROCO. [...] gli fece commettere... eh, sí... il più atroce dei delitti... sul proprio figliuolo... MADD. Dio mio! Sul proprio figliuolo? E che gli fece?», *ibid.*, 620; «MAUR. [...] avete fatto troppa parte al sentimento. MADD. Ah, troppa, sí, troppa!», *ibid.*, 591; «MADD. [...] ce n'è pure qualcuna [delle donne] che sa rispondere all'amore con l'amore e apprezzare la fortuna che quell'altra ha calpestato. MAUR. Eh, sí! Calpestato, povero Fabio! Dice bene, signora. Non se lo meritava», *ibid.*, 591; «PARROCO. [...] Come principio!... Come principio!... AGATA. Ebbene, se lei approva... PARR. Ah, come principio, signora, non posso non approvare!», *ibid.*, 624; «CIAMPA. [...] dovere mio, qua, da

umile servitore. BEATR. Eh, via! Servitore, voi? Padroni tutti siamo qua», BS, 2, 368; «SPANÒ. Sempre a servirla, signor Fifi! FIFÍ. Ah, sí, un bel servizio davvero ha reso lei alla famiglia, se ne può vantare!», *ibid.*, 388; «FIFÍ. [...] e poi mi saprai dire dove andrai a finire! BEATR. Ah lo so bene dove andrò a finire», *ibid.*, 366; «FIFÍ. [...] e credete, caro Ciampa, che n'è pentita, pentitissima! È vero? SPANÒ. Diavolo! Piange. CIAMPA. Ah, piange...», *ibid.*, 396; «SPANÒ. [...] certi piccoli... piccoli peccati veniali... BEATR. Veniali? ah lei li chiama...», *ibid.*, 379, dove l'interiezione segue, ritardata, alla modulata ripresa del termine.

L'interiezione rompe veramente il corso sintattico quando serve da commutatore di situazione. Soprattutto qui dobbiamo fare uso di questa parola che Goethe, citato da Spitzer, definiva «ein albernes Wort, weil nichts steht und alles beweglich ist». Situazione – scriveva lo Spitzer, p. 191 – è l'insieme di tutte quelle circostanze esterne, ma anche lo stesso discorso, che agiscono nell'istante in cui si parla. Recentemente il concetto di situazione è stato approfondito sotto più aspetti, anche da parte dei linguisti. Tra quelli che se ne sono di più interessati, specialmente in relazione alla deissi e all'anafora, citerò la studiosa russa Elena M. Vol'f: «Si può considerare la situazione – essa scrive – come un segmento di realtà riflesso nella lingua, e sono possibili varie interpretazioni dei limiti di tale segmento... La situazione può essere trattata, nel senso più lato, come un segmento della realtà dai limiti "sfumati", che ha praticamente un numero illimitato di elementi e di loro correlazioni. In senso più ristretto, si può considerare la situazione come denotata dal predicato, con tutti gli elementi dipendenti ad esso riferiti, cioè gli abitanti (situazione semplice), oppure come due o più situazioni semplici legate tra loro... È evidente che il concetto di situazione nel primo senso è più generale e comprende anche il secondo. In tal modo la situazione nelle sue diverse accezioni è il referente di denominazioni linguistiche di diversa estensione: è il referente dell'enunciato o di una parte dell'enunciato o di una serie di enunciati (frammento di testo). Un testo coerente descrive una ininterrotta serie di situazioni, suddividendole in frammenti, i quali passano l'uno nell'altro, come i quadri di un film realizzano un insieme dinamico; inoltre il grado di connessione tra gli elementi del testo può essere

il più vario». Esistono, aggiunge la stessa autrice, anche altre interpretazioni del concetto di situazione, fondate su un diverso approccio ai fatti linguistici e ai vari compiti della ricerca linguistica; il termine «situazione» è però utilizzato soprattutto in due accezioni: «situazione dell'atto verbale, cioè la situazione pragmatica che permette di identificare l'indicazione deittica..., e situazione come referente di una struttura attanziale-predicativa o di una serie di tali strutture, sulla comunanza delle quali è basata l'indicazione anaforica»². Un altro importante linguista russo citato dalla Vol'f, Vladimir Gak, ha giustamente rilevato che la scelta degli elementi e dei rapporti con cui si descrive la situazione, e le forme dei loro legami reciproci, dipendono anche dalla struttura della lingua. Nel testo poi «gli stessi elementi di una situazione, via via che si sviluppa l'esposizione, vengono denominati in maniera diversa, oppure ne vengono introdotti altri, ancora non nominati, in diverse combinazioni; si ottiene così il passaggio di una situazione in un'altra. La possibilità di dare forma alle denominazioni come se fossero collegate l'una con l'altra, in molti casi è determinata dal fatto che esse vengono riferite ad una stessa situazione identificata intuitivamente, o a situazioni tra loro legate, la comunanza delle quali è sentita come comunanza di frammenti del testo legati per significato»³.

Gran parte delle interiezioni fin qui analizzate, ed altre ancora, sono anaforiche, acquisendo il sema anaforico per lo più dal contorno testuale, cioè per conguaglio classemico e quindi per forza isotopica; anzitutto le constative: «SPANÒ. Sempre a servirla, signor Fifi! FIFÍ. Ah, sí, un bel servizio davvero ha reso lei alla famiglia, se ne può vantare!», BS, 2, 388; «BEATR. Ah, dunque voi lo sapete che io ho ragione, e che avevo ragione di far questo?», *ibid.*, 404; «SPANÒ. [...]

² E. M. VOL'F, *Grammatica i semantika mestoimenij* (Grammatica e semantica dei pronomi), Nauka, Mosca 1974, trad. it. parziale di S. Garzonio in «Studi di grammatica italiana», v, 1976, p. 296.

³ *Ibid.*, pp. 296 sg. Per l'elaborazione occidentale, soprattutto inglese, del concetto di situazione si veda la rassegna di C. GERMAIN, *Origine et évolution de la notion de «situation» de l'École Linguistique de Londres: de Malinowski à Lyons*, in «La linguistique», 8, 1972/2, pp. 117 sgg.; e anche D. TERENCE LANGENDOEN, *The London School of Linguistics: A Study of the Linguistic Theories of B. Malinowski and J. R. Firth*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1968.

Piange. CIAMPA. Ah, piange...», *ibid.*, 396; «BEATR. [...] sí, è proprio cosí. CIAMPA. Ah! E allora, a uno che – poniamo – è guercio, lei gli appende un cartellino alle spalle: – Popolo! È guercio! –?», *ibid.*, 398; «SPANÒ. [...] Perquisito tutto [...] anche la giacca che il cavaliere s'era levata... BEATR. Ah, anche la giacca?», *ibid.*, 392; «BALD. (*guarda appena verso l'uscio a destra*) Forse non ce ne sarà bisogno [di riferire alla signorina], perché... FABIO (*con ira*) Che cosa crede? BALD. Oh... sarebbe in fondo naturalissimo», PO, I, 607; «MAUR. [...] Ha qualche debito. FABIO. Quanti? Molti? Oh, me l'immagino!», *ibid.*, 593, dove l'*ob* (= «Non può essere altrimenti, dopo quanto mi hai detto e considerata l'azione che si presta a compiere») si riferisce e alle notizie che Maurizio ha dato di Baldovino e all'opinione che Fabio se n'è fatta anche per proprio conto; «BALD. Ma è una necessità, signora... AGATA. Ah, no! Io non posso, io non voglio ammetterla!», *ibid.*, 630, dove al valore anaforico dell'*ah* conferisce fortemente il *no* che segue; e torneremo a citare l'interiezione con cui comincia il *Cosí è (se vi pare)*, «LAUDISI. Ah, dunque è andato a ricorrere al Prefetto?», I, 1011, dove l'elemento interiettivo, classemizzato dal consuntivo *dunque*, pone una istanza di arretramento verso una situazione ignota e per tale richiamo non piú ignorabile. È il caso della anafora prepostera, frequente nel teatro, nel racconto e anche nella conversazione, allorché si vuol suscitare nell'ascoltatore o lettore l'attesa di una informazione ritardata, la quale accentua il corso retrogrado della comprensione connaturato ad ogni enunciazione. Si pensi a quante volte ci saremo lasciati sfuggire *ex abrupto* un deplorante e irritato «L'avevo detto!», che nell'interlocutore sorpreso provoca la domanda «Che cosa?»

Anche l'interiezione *eh* è spesso anaforizzata da elementi contermini: come negli «eh, lo so!» ripetuti sulla bocca di Baldovino (PO, I, 613, 614, 616), e in PO, I, 619 «MADD. [...] Capirà, è tutta del suo piccino. PARROCO. Eh, me l'immagino!», o in PO, I, 594 «MAUR. [...] e mi parlò di Descartes. FABIO (*stordito*) Di chi? MAUR. Di Cartesio. – Eh, perché è anche – vedrai – d'una cultura, specialmente filosofica, formidabile». Del pari anaforico è l'*eh* cumulato con una parola ad alto quoziente tonale, ma semanticamente determinata e orientata, come *sí*, *già*: «MADD. [...] Voi aprite le braccia?

– Eh sí, non resta piú, difatti, che aprire le braccia, chiudere gli occhi e lasciare che la vergogna entri», PO, I, 589; «MADD. [...] bisogna che voglia... MAUR. Eh già, e che si faccia una ragione!», *ibid.*, 589; «SPANÒ. [...] Un po' scollata camicia... braccia di fuori... camicia da donna, si sa... BEATR. Eh già! basta che non li abbiano trovati nudi tutt'e due!», BS, 2, 391, dove l'*eh già!* di Beatrice è anche cataforico, fungendo da cerniera tra la descrizione ridimensionante di Spanò e le deluse deduzioni della gelosia. Un sema cataforico è ovviamente presente nell'interiezione che apre una situazione in tutto o in parte nuova: «CAMERIERE. Il signor Parroco di Santa Marta. MADD. Ah, fate entrare», PO, I, 618; «AGATA (*entrando*) Oh, il signor Parroco», *ibid.*, 623; «BALD. (*entrando e scoprendo i due abbracciati*) Oh! – Chiedo scusa...», *ibid.*, 626; «BALD. (*entrando*) Oh, reverendissimo signor Parroco, onoratissimo della sua visita», *ibid.*, 621; «FANA (*udendo una scampanellata*) Oh Madre di Dio, e chi sarà?», BS, 2, 385; «FIFÍ (*a Spanò che entra*) Ah, è lei, signor Delegato?», *ibid.*, 388; «LA SARACENA. [...] Oh, suonano! BEATR. Aspettate. Forse è mio fratello», *ibid.*, 365; «FANA (*balzando con spavento alla violenta scampanellata*) Ah Signore, ajutaci! Quest'è lui! Ciampa! FIFÍ. Uh, già! E chi ci pensava piú, a Ciampa?», *ibid.*, 393, dove l'*uh già!* fa da cerniera tra la vecchia e la nuova situazione. Ora alcuni esempi con l'elemento deittico presentativo *ecco*: «MAUR. Dunque... – Ah, ecco Fabio», PO, I, 591; «MADD. (*sentendo picchiare all'uscio*) Ah, eccolo... – sarà lui...», *ibid.*, 599; «MAUR. (*entrando*) Ah, ecco... – Fabio, ti presento il mio amico Angelo Baldovino», *ibid.*, 599; «SPANÒ. [...] Mi minacciò che l'avrebbe portata lei direttamente al signor Commissario, la denuncia, dichiarandogli che io... ah, eccola qua, eccola qua... (*Rientrano Assunta e Beatrice*)», BS, 2, 389; «(*Sopravviene Beatrice tutta alterata in viso*). BEATR. Ah, eccomi qua... eccomi qua... FIFÍ. Oh... e che t'è accaduto?», *ibid.*, 375.

Questi mutamenti di situazione sono anche, spesso, passaggi di scena, cioè la situazione vi è intesa nell'accezione teatralmente piú ampia, di una specifica ed organica condizione dialogica. Altri però ce ne sono, che avvengono all'interno di tali maggiori situazioni, operando mediante vari commutatori sui frammenti di esse, cioè promovendo lo svolgimento dell'azione e della relativa isotopia testuale. Uno di quei commu-

tatori è appunto l'interiezione, usata come catalizzatore della vischiosità sintagmatica. Ci sono casi in cui l'incastro interiettivo agita la superficie dialogica senza modificare il tema: «AGATA. Dunque si faccia come vuol lui. MADD. Ah! Come? Approvi anche tu?», PO, 1, 624; «BALD. [...] se l'avessi avuto – di mio – forse non l'avrei chiamato così... MAUR. Ah, vedi? vedi? BALD. Che vedo? – Questo anzi deve dirti che non posso, ora, derogare a questo nome!», *ibid.*, 616; «AGATA. È allora? Non so su che cosa debba decidere io. PARROCO. Ah, ecco... Perché il signor Baldovino ha fatto osservare – [...]», *ibid.*, 624; «BALD. [...] Ebbene, l'ho in tasca! FABIO. Ah, ma non avete in tasca anche me, perdio!», *ibid.*, 639; «FIFÍ. [...] ma mi dica intanto, in nome di Dio, come fu! SPANÒ. Ah, ecco. Fu così», BS, 2, 390; «SPANÒ. [...] il cavaliere [...] fece per entrare nella sala del banco... BEATR. (*con un grido di trionfo*) Ah ecco! Vedete? Dunque era lí nelle stanze del Ciampa!», *ibid.*, 390; «LA SARACENA. [...] – Oh, alle corte. Siete venuta voi, sí o no, a chiamarmi fino a casa?», *ibid.*, 362. Altre volte, invece, l'interiezione è una cerniera tematica: «BEATR. È vero, sí. CIAMPA (*ferito, tentennando il capo*) Ah, signora. – Io ora parlo... non per me... parlo in generale...», *ibid.*, 399; «BEATR. [...] Vi voglio appunto parlare seriamente. CIAMPA. Ah, e sta bene, allora. Eccomi qua», *ibid.*, 371; «BALD. [...] Ma io, io non sono il padre del vostro bambino, signora! – Capite bene ciò che vuol dir questo? AGATA. Ah, è per il bambino? che non è vostro?», PO, 1, 644, dove la sorpresa deduttiva, fulcrata sul bambino anziché sulla paternità di Baldovino, apre l'avvio alla catastrofe; «AGATA. Non c'è più bisogno di parole. Mi bastò fin dal primo giorno ciò che diceste. Dovevo entrar subito a porgervi la mano. BALD. Ah, se l'aveste fatto, signora! Vi giuro che sperai... sperai per un momento che lo faceste... dico, che foste entrata... [...]. Sarebbe tutto finito fin d'allora!», *ibid.*, 643, dove l'esplosione del rammarico di Baldovino rompe l'attualità temporale per aprire un flash-back dell'irrealtà.

Constatazioni analoghe ci sono consentite da interiezioni più semantizzate: di rottura negatrice, come «AGATA. Voi le restituirate, e ce n'andremo. BALD. Che! Fossi matto! Non le restituisco, signora!», in PO, 1, 645; «MAUR. Ma no, non dica così, signora! Se si sta provvedendo... MADD. No... voi,

voi non dite così, per carità!», *ibid.*, 589; oppure di prosecuzione del corso sintattico, anche nel caso di dissenso: «MAUR. [...] mi ringrazierà un po' meglio, almeno, di come stai facendo tu! FABIO. Sí! Ti ringrazierà... Se la sentissi!», *ibid.*, 595; «MAUR. Ma... è duro, in casa? aspro? MADD. Che! Peggio... Garbatissimo!», *ibid.*, 618; «BALD. [...] Perché avrebbe messo su, altrimenti, questa Società anonima? MADD. Perché? – Io penso per... per darvi da fare... BALD. Già, e allontanarmi da casa!», *ibid.*, 635; «FIFÍ. Mi pare che cominciate voi adesso, caro Ciampa, a parlare stonato. BEATR. Già, pare da un pezzo anche a me...», BS, 2, 371; «FIFÍ. E non sai che una signora per bene non può riceverla senza pericolo di comprometersi? BEATR. Già! Perché sa tutte le vergogne e le infamie di voi maschiacci, e avete paura che le mogli o le mamme vengano a conoscerle!», *ibid.*, 366; «FANA. [...] tira sú la spranga e la mette alla porta della sua stanza accanto! LA SARACENA. Già! e il padrone la leva. FANA. Ma se ci mette anche il catenaccio! SAR. Già! e il padrone ha la chiave», *ibid.*, 364, dove il rimbecco per struttura coordinata muove dal *già!* confermativo e insieme ironico, quindi anaforico insieme e cataforico.

Se ci applicassimo a parafrasare le interiezioni che più fungono da promotrici della situazione, vedremmo (e già ne abbiamo visti più casi) che esse corrispondono, sul piano emotivo, a quegli elementi di transizione, per lo più consequenziali, che la grammatica annovera tra le congiunzioni o tra gli avverbi modali. Si potrebbe dunque sostenere che l'interiezione pura, come il gesto, è una struttura vicaria delle vere e proprie strutture linguistiche, appartenente ad una grammatica non linguistica, ma traducibile, come tanti altri codici, dalla *clavis universalis* della lingua, e per di più in naturale suppletivismo con essa. Ma troppi sono i caratteri che l'interiezione ha in comune con la lingua, per farne, come della gestualità, un codice a parte.

Tutto sommato, sul piano dell'empiria intuitiva in cui ci siamo mossi risulta che l'interiezione non ha necessariamente influenza sulla consequenzialità sintattica e neppure modifica necessariamente, pur incidendolo, il contorno intonazionale dei fondamentali modelli illocutori e sintattici; agisce sempre, invece, sulla modalità, sulla distribuzione dell'informazione e sulla connessa struttura tematica, attraverso la seg-

mentazione della catena sintagmatica in unità o gruppi melodici. Ciò significa che, benché l'interiezione sia uno strumento sintattico (basterebbero, a farlo tale, la sua funzione anaforica e cataforica, e quella congiunzionale), essa è più legata al contenuto che alla forma, alla parola che alla sintassi. Le ragioni e i limiti della diversa influenza e connessione resteranno incerti finché non saranno chiariti i rapporti e i confini tra quei diversi ordini di fenomeni.

8. Viene da domandarsi a questo punto se all'interiezione possa applicarsi il reattivo della distinzione fra tema e rema (o proposito), fra dato e nuovo o, anglicamente, *topic* e *comment*; distinzione che si è mostrata utile a superare i falsi rigori della vecchia «analisi logica» (compromessa tra la forma grammaticale e la struttura del giudizio) e a sceverare dal piano grammaticale, riferito alla forma, e dal piano semantico, riferito al denotato (e non implicante la predicazione), il piano comunicativo (e informativo), implicante la predicazione e la modalità. È su questo piano, secondo la formulazione di Tatiana Alisova, che s'impone e si rende utilissima la distinzione fra tema e rema (o proposito)¹.

Non par dubbio che le esclamazioni a forte quoziente semantico, come i cosiddetti monoremi, costituiscano vere frasi, per lo più autonome (*Orribile!*, *Maledizione!*, *Figuriamoci!*, *Magari!*, *Fuoco!*, *Aiuto!*, *Coraggio!* ecc.)², talvolta anche dipendenti («Benché aiuto! aiuto! aiuto!, nessuno accorrevva»), dove la predicatività è dovuta all'intonazione, cioè all'intenzione comunicativa che si manifesta in essa. (Dichiaro per inciso di rendermi conto che i concetti che qui accampo sono degli *ignes*; ma poiché è pur necessario *incedere*, dico a me stesso *incedamus*). La stessa cosa si può asserire per le interiezioni in senso stretto, e lo hanno asserito Bally e Karcevski, il quale (come si è visto) le considera parole-frasi, intendendo però frase nel senso di frase-segno, limitantesi cioè a segnalare la presenza e l'atteggiamento del parlante, mentre l'esplicitazione concettuale (il riempimento semanti-

co, diremmo noi) di tale atteggiamento è demandata alla frase-concettuale che spesso segue l'interiezione³. Per esempio, quando la signora Maddalena, nella prima scena del *Piacere dell'onestà* (2, 589), dopo aver pronunciato la scottante parola *onestà*, prorompe: «Ah, l'onestà, che scherno, caro Setti, in certi momenti!», la sua enunciazione si compone di cinque successive unità melodiche, che tuttavia sono interconnesse semanticamente e sintatticamente. La seconda è il tema della terza, che ne costituisce il proposito, a cui l'intonazione esclamativa conferisce la predicatività; l'inciso vocativo è un appello fatico, che con la sua asimmetria intonazionale, per dirla con Karcevski, serve a dar risalto informativo ai due segmenti che separa, il secondo dei quali è una determinazione del proposito, sicché tutta la frase, ballyianamente intesa, può rappresentarsi come una segmentazione del tipo AZz. L'interiezione, che per esplicitarsi semanticamente ha bisogno delle parole che seguono, ma però già con l'altezza, l'intensità e l'inflessione della voce (per non dire della mimica) svela l'amarezza desolata della parlante e prepara l'ascoltatore a più precise informazioni in tal senso, costituisce indubbiamente un elemento olofrastico, tanto che potrebbe, in diverso contesto, chiudere il discorso o addirittura fare battuta a sé. Qui invece con la sua altezza e intensità avvia e impenna i segmenti che seguono, cui probabilmente comunica anche parte della inflessione o colore della voce. Auguro che queste intuizioni possano esser suffragate dall'analisi strumentale, ma il rilievo che la linguistica contemporanea è tornata a dare, per influsso di certi rami della biologia, alla percezione, c'incoraggia a non ripudiare come affatto invalide le intuizioni che ci vengono dalla nostra empiria percettiva.

L'*ab* dell'esempio citato è seguito da una pausa dopo la quale il discorso prosegue con linea intonazionale montante; è perciò pronunciato con un tono ed una energia che annun-

³ KARCEVSKI, *op. cit.*, pp. 63, 71 sg. È opportuno chiarire che Karcevski distingue nettamente la *frase* dalla *proposizione*: questa è una unità grammaticale, quindi appartenente alla *langue*, e precisamente un sintagma binario determinativo e predicativo, mentre la frase è una unità di comunicazione attualizzata, che non ha struttura grammaticale propria, ma soltanto una struttura intonazionale, la quale appunto le conferisce il valore comunicativo; cfr. *Sur la phonologie de la phrase* cit., pp. 206 sgg.

¹ T. ALISOVA, *Strutture semantiche e sintattiche della proposizione semplice in italiano*, Firenze 1972, pp. 15 sgg.

² Cfr. BALLY, *Linguistique générale et linguistique française* cit., § 49.

ciano il proseguimento di una intonazione tesa e costituiscono, secondo la terminologia di Karcevski (*op. cit.*, pp. 218 sg.), un'*anticadenza*. Se l'interiezione fosse amalgamata con un altro elemento esclamativo (*oh Dio!*, *oh Dio mio!*, *oh Madre di Dio!*), in modo da realizzare con esso una unità melodica, il quadro tracciato sopra non cambierebbe; e neppure nel caso di interiezioni dotate di un certo quoziente di semanticità, quali *mab!* *aúff!* *ohè!* *ahi!* Diverso è il caso della interiezione seguita da altra interiezione piú o meno semanticizzata, come *ah già!* *eh già!* *uh già!* *eh via!* *eh sí!* *oh no!* *ah no!*, binomi che spesso in Pirandello si presentano divisi dalla virgola, quindi articolati in due unità melodiche. Ora, se entrambe queste unità melodiche sono unità di senso con valore predicativo, non c'è dubbio che esse realizzino due frasi, costituenti due propositi; e si potrebbe, semmai, pensare alla segmentazione di un unico proposito, non certo ad una opposizione tema-rema; la stessa soluzione proporrei per le espansioni esclamative, che danno all'interiezione un contenuto referenziale: tipo «Oh che bellezza!» (BS, 2, 402), «Ah, che tremore per tutte le vene!» (*ibid.*, 393). Qui il tema va cercato in ciò che segue o precede e nella situazione. Anche nel caso di PO, 1, 591 «MAUR. [...] avete fatto troppa parte al sentimento. MADD. Ah, troppa, troppa, sí, troppa!» l'*ah* di concessiva e compunta ammissione e la ripresa, con forza di proposito, dell'attributo *troppa* rinviano anaforicamente, come a proprio tema, alla battuta precedente.

9. Quanto al contenuto puramente emotivo delle interiezioni, riconfermato da ottime grammatiche recenti («Interjections are purely emotive words which have no referential content» affermano Randolph Quirk, Sidney Greenbaum, Geoffrey Leech e Jan Svartvik nella loro elegantissima *Grammar of Contemporary English*)¹, non possiamo consentire, anche perché, secondo noi, il «contenuto referenziale» non s'identifica con ogni effetto di senso. A parte infatti l'equivoco di includere nella categoria interiettiva elementi meramente affermativi o negativi come il *sí* e il *no*, quando non abbiano alcuna tonicità (tanto che lo stesso Karcevski, che

¹ Longman, London 1974, p. 413.

pur ve li include, li definisce contraddittoriamente «*exclamations au degré zéro se passant de tout ton expressif*» e quindi «cas-limite de l'exclamation») ², non mancano elementi con forte tonicità e quindi indubbio valore emotivo i quali hanno altresí una indicità semantica che supera la vaghezza dello «stato d'animo». Adduco *puah!*, *sss!*, *ebbene!*, *già!*, *mab!* o *bab!*, *ahi!*, *ohi!*, *ohi ohi!*, *ohè!*, *aúf!* o *aúffa!* (anche *uf!*, *uf-ja!*), *chè!*, *macché!*, *magari!*, e altri ne potrei citare, i quali sono semanticamente integrabili e modulabili da enunciati successivi, ma tuttavia già di per sé non costituiscono dei recipienti disposti a qualsiasi riempimento. Invece *ah!*, stando al *Dizionario della lingua e della civiltà italiana contemporanea* di Emidio De Felice e Aldo Duro ³, «può esprimere, a seconda del diverso tono con cui è pronunciata, piacere o dolore, meraviglia o rimprovero, soddisfazione o disappunto», ed *oh!* «esprime e sottolinea vari sentimenti e atteggiamenti soggettivi, precisandosi spesso per mezzo della diversa intonazione della pronuncia, piú o meno prolungata, e della qualità del timbro vocalico, piú o meno aperto o anche chiuso, e della possibilità di essere ripetuta, una o due volte. Significazioni piú frequenti: dolore, rincrescimento, repulsione, noia...; piacere, soddisfazione, desiderio...; meraviglia, incredulità, sdegno...» Anche la ridottissima e spesso malcerta resa grafica incide piú negativamente, per l'informazione semantica, su questa serie che non sulla precedente; eppure, nonostante ciò, sarebbe impossibile rendere assolutamente intercambiabili interiezioni come *ah*, *oh*, *eh*, *ih*, *uh*, il che equivale a dire che sarebbe possibile attribuire ad ognuna di esse dei semi specifici, salva l'annessione di altri ad opera dei classemi contestuali: ne è riprova il testo di Pirandello, dove prevale in frequenza *ah*, che raramente si mostra sinonimo di *oh* e di *eh* e raramente, o con diverso significato, si alterna ad essi nelle copulazioni con altri elementi esclamativi: sempre *oh Dio*, *oh bella*, *ah ecco*; e, con differente accezione, *ah sí* / *eh sí*, *ah no* / *oh no*, *ah già* / *eh già* / *uh già*, *ah che...* / *oh che...* Ciò dico restringendomi alla tastiera offerta da due commedie

² *Introduction à l'étude de l'interjection* cit., p. 75. Per la stessa ragione dovremmo includere tra le interiezioni parole come *certo*, *certamente*, *probabilmente*, *forse*, e locuzioni come *senza dubbio*, *per niente* ecc., se usate olofrasticamente.

³ Palumbo, 1974.

di Pirandello, ed è ovviamente possibile che altri testi dello stesso autore, e il mio stesso uso personale, presentino alternative più ampie.

Ci si pone a questo punto il problema se si possa tentare per l'italiano un paradigma delle interiezioni quale Karcevski ha proposto per quelle russe adoperate, nel rapporto dialogico A-B, dal protagonista B⁴. Io credo che, a prescindere dalla opportunità di costruire un sistema di opposizioni trubetzkoiane, lo si possa anzi lo si debba tentare, ma a certe condizioni. Alla condizione, anzitutto, di non limitarsi allo spoglio di testi scritti, nonostante quanto abbiamo detto nel nostro precedente lavoro sulla utilità del parlato-scritto per lo studio della fenomenologia del parlato⁵, e nonostante che lo stesso Karcevski fin dal 1931 abbia considerato legittimo condurre analisi dell'intonazione su testi di prosa letteraria⁶. L'essenziale tonicità dell'interiezione, complicata dai fattori di durata, di timbro, d'inflessione e d'intensità, la scarsa autosufficienza semantica fuori del contesto e la rudimentale e confusiva riproduzione grafica, come danno ampia libertà di esecuzione all'attore, così impongono al linguista desideroso di classificazioni rigorose il ricorso a registrazioni sonore del parlato-parlato. La seconda condizione è poi quella di non restringersi alle interiezioni propriamente dialogiche, ma di includervi quelle che Karcevski chiama *reattive*, contrapponendole alle *incitative*. È ciò che, nei nostri limiti, abbiamo fatto anche noi considerando le interiezioni posticipate o intercalate, le quali anche nel dialogo sono spesso almeno parzialmente reattive.

Quando Arnaldo Ninchi mi confessava la difficoltà di interpretazione e quindi di esecuzione delle frequenti, anche se tipologicamente non molto varie, interiezioni di Pirandello, alludeva senza dubbio al salto traspositivo che l'attore deve fare, soprattutto per questo elemento linguistico, dalla convenzione grafica alla modulazione vissuta; che è, sul piano dell'esecuzione, la stessa difficoltà che il linguista incontra sul piano della descrizione. Difficoltà confermata sul piano della lettura ad alta voce, dove manca l'internamento del let-

⁴ *Introduction à l'étude de l'interjection* cit., pp. 73-75.

⁵ *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato* cit., pp. 51 sg.

⁶ *Sur la phonologie de la phrase* cit., p. 232.

tore nella parte e quindi la spontaneità provocata che è propria della recitazione. Nella lettura ad alta voce, infatti, l'interiezione è sempre l'elemento meno «eseguito»; viene realizzato con una esecuzione riduttiva, che tende, per la sua maggiore passività, ad attenersi più fedelmente allo schema grafico, e si può in qualche modo paragonare al parlare afono o al cantare sottovoce. C'è un punto, tuttavia, anche a favore dell'interiezione scritta: ed è l'autosufficienza linguistica del testo parlato-scritto rispetto alla riduttività linguistica del parlato-parlato, che la registrazione meramente sonora priva dell'elemento visivo e cinesico. Può darsi talvolta il caso limite che dall'imbottitura lessicale del testo scritto si traggano, per la semantizzazione del grafema interiettivo, più fattori che non possa fornirne la pura voce.

Si è parlato di frequenza relativa delle interiezioni; si può anche parlare di frequenza assoluta, e già lo si è fatto quando si è accennato alla pirandelliana disseminazione di elementi interiettivi che, insieme coi molti fattori deittici, esaltano la gesticolazione linguistica e mimica dei personaggi. Quello che evidentemente premeva all'autore era indicare la necessità, in certi punti del testo, di impennate tonali e di mutamenti melodici, affidandoli, salvo precise didascalie, alla personale esecuzione dell'attore. Ci possiamo ancora domandare, restando nello stesso ambito problematico, se ci sono parti del testo drammatico in cui le interiezioni sono presenti o assenti; se, cioè, vi è una loro distribuzione a seconda della situazione e della materia dei dialoghi. Non è facile rispondere. Una lunga familiarità con l'autore, piuttosto che uno spoglio accurato, ci dice che l'interiezione è più frequente nel concertato colloquiale, dove le battute s'incrociano come lame e perciò si susseguono e s'incalzano i cambi del turno, più spesso imposti che concessi, e quindi le interruzioni, le interferenze, gli accavallamenti. Dove al contrario il dialogo è quasi una vicenda monologica, per cui il personaggio scava in se stesso e presenta all'interlocutore il risultato della propria interiore esperienza (tutti ricordano le «tirate» monologiche dei *Sei personaggi*, della *Vita che ti diedi*, del *Non si sa come* ecc.), allora le rotture e impennate interiettive si diradano, s'infittisce invece, rallentando il tempo, la segmentazione e scansione melodica, e aumenta quella che Karcevski chiama intonazione asimmetrica, cioè la messa in rilievo di unità to-

nali mediante, anziché la brusca elevazione del tono, l'inserimento di unità tonalmente più basse o neutre: la tecnica insomma dell'inciso, la quale conferisce al discorso una *Stimmung* d'introversione. Tutto ciò sta a dimostrare ancora una volta quanto acutamente Pirandello abbia intuito i fenomeni peculiari del parlato e ne abbia suggerito agli attori i tratti salienti, riuscendo a contemperare con essi, soprattutto con la segmentazione melodica, una pienezza sintattica che ad essi usualmente non pertiene. La compresenza della parola come gruppo melodico, dominante nel parlato, e della sintassi come coerenza grammaticale, dominante nello scritto, è appunto il motivo dell'originale tensione che caratterizza la prosa drammatica di Pirandello.

10. Si sa come le novelle di Pirandello siano ricche di parti dialogate (di parlato-scritto, come abbiamo proposto di chiamarlo)¹. Non c'è quindi da meravigliarsi, anche per la spiccata teatralità di alcune di quelle novelle, poi effettivamente trasposte in dramma, che gli elementi interiettivi vi spesseggino come nei drammi e, dato l'alto numero delle situazioni e quindi dei personaggi, vi siano ancor più variati tipologicamente. Anche l'interpretazione è spesso disambiguata dalle uncinature delle battute alla cornice narrativa, le quali adempiono l'ufficio delle didascalie dei drammi e sono più numerose e diffuse. Non c'è bisogno di addurre esempi, tanti il lettore può trovarne ad apertura di libro. È invece opportuno segnalare la presenza delle interiezioni nel discorso indiretto libero, che in Pirandello è frequente e vivace e che ad opera delle interiezioni accorcia la distanza dal discorso diretto. Ecco un esempio tratto dalla novella *La vita nuda*: «*Epuisé s'era dichiarato il commendator Seralli delle cure, dei pensieri, delle noje che gli eran diluviati da quella sciagura; noje, cure, pensieri, aggravati dal caratterino un po'... emporté, voilà, della signorina Consalvi, la quale, sí, poverina, meritava veramente compatimento; ma pareva, buon Dio, si compiacesse troppo nel rendersi più grave la pena. Oh, uno choc orribile, chi diceva di no? un vero fulmine a*

¹ Si veda *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato recitato* cit., pp. 1 sgg.

ciel sereno! E tanto buono lui, il Sorini, poveretto! Anche un bel giovane, sí. E innamoratissimo!»².

Ma è tempo di concludere. Quanto ho scritto finora è qualcosa di simile ad una dimostrazione per assurdo: la dimostrazione dell'importanza dell'interiezione nel parlato tentata attraverso la lingua scritta, il campo per ogni verso più sterile al manifestarsi in pienezza di tale fenomeno. Ogni botte – dice la saggezza contadina – dà il vino che ha. Valgano piuttosto queste mie assurde pagine a richiamare i giovani linguisti allo studio diretto della lingua parlata, oggi che esso può esser condotto con una più fondata conoscenza biologica delle operazioni percettive e con nuovi strumenti di analisi e di sintesi (senza dire della nuova teoresi sulla comunicazione e sui suoi presupposti logici, psicologici e pragmatici). Quella lingua parlata che Saussure ha rivendicato come oggetto primo della linguistica, ma che la linguistica, specie per le grandi lingue di cultura, ha solo recentemente degnato di attenzione specifica.

Si potrebbe eccepire che queste mie pagine sono assurde anche sotto un altro aspetto: per il fatto che nell'affermarsi di nuovissime concezioni grammaticali io mi tengo ancora alla categoria dell'interiezione, ereditata da una grammatica millenaria. Rispondo che, a parte le impressionanti coincidenze nucleari con la grammatica millenaria, le nuovissime teorie grammaticali paiono, come quella, fare per il momento poco posto ai fenomeni del tono e in genere dell'enfasi, mentre alcune correnti fonetiche modernissime tendono a dissociare sempre più la struttura melodica dalla struttura grammaticale del discorso. Stando così le cose, l'antico vocabolo di *interjectio* sembra potersi utilmente adeguare, almeno per il momento, alla entità monadica e ai fenomeni fonetici di cui finora abbiamo discorso. Noi siamo comunque ben consapevoli che non sempre *vocabula sunt consequentia rebus* e che le osservazioni qui presentate sono, per la loro tenuità e per la precarietà dei fondamenti, non dissimili da quelle sfere iridescenti che si dicono bolle di sapone.

² In *Novelle per un anno*, Mondadori, Milano 1973, I, p. 255.