



Accademia della Crusca

L'italiano sul palcoscenico

a cura di

Nicola De Blasi e Pietro Trifone



goWare

LA LINGUA ITALIANA NEL MONDO
Nuova serie e-book



SETTIMANA
DELLA LINGUA
ITALIANA
NEL MONDO



Ministero degli Affari Esteri
e della Cooperazione Internazionale



Accademia della Crusca



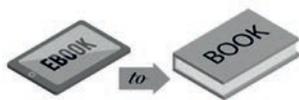
Accademia della Crusca

L'italiano sul palcoscenico

a cura di

Nicola De Blasi e Pietro Trifone

goWare



L'ebook è molto di +
Seguici su facebook, twitter, ebook extra



© 2019 Accademia della Crusca, Firenze – goWare, Firenze

ISBN 978-88-3363-269-8

LA LINGUA ITALIANA NEL MONDO. Nuova serie e-book

Nessuna parte del libro può essere riprodotta in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo senza l'autorizzazione dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Accademia della Crusca
Via di Castello 46 – 50141 Firenze
+39 55 454277/8 – Fax +39 55 454279

Sito: www.accademiadellacrusca.it
Facebook: <https://www.facebook.com/AccademiaCrusca>
Twitter: <https://twitter.com/AccademiaCrusca>
YouTube: <https://www.youtube.com/user/AccademiaCrusca>
Contatti: <http://www.accademiadellacrusca.it/it/contatta-la-crusca>

Cura editoriale: Dalila Bachis

In copertina: *Ricostruzione fisica, in studio, del quadro di Magritte "Les memoires d'un saint", tramite carta fotografica con immagini esclusivamente fotografate ed elaborate in proprio da Marco Ferrari*
MarcoArtFerrari.it

Premessa

Gli studi riuniti in questo libro danno conto del nesso tra gli usi linguistici degli autori di testi per la scena e la particolare situazione comunicativa che si realizza in diversi generi dello spettacolo, dalla commedia alla tragedia, dall'opera lirica fino alla canzone. Nella comunicazione scenica, infatti, diversamente da quanto accade nella scrittura letteraria, l'italiano entra direttamente in contatto con il pubblico attraverso la voce: in questo modo la lingua della tradizione da un lato raggiunge gli ascoltatori attraverso l'oralità, nella recitazione e nel canto degli interpreti, dall'altro si apre alla realtà linguistica quotidiana, che sale sulla ribalta, sia pure in forme a volte stilizzate, con il plurilinguismo dei dialetti e con i registri colloquiali dell'italiano.

I diversi saggi, relativi a epoche diverse, dal Cinquecento al presente, permettono di seguire le linee della nostra storia linguistica considerata dal punto di vista del palcoscenico, attraverso indagini a più dimensioni, attente agli incroci tra lingua scritta, lingua parlata e lingua del teatro (anche in musica). Una speciale attenzione è stata rivolta agli aspetti non verbali della comunicazione scenica, come l'intonazione, la mimica e la gestualità, ricavabili dalle indicazioni offerte dagli stessi autori nelle didascalie e, per le messinscene più recenti, dalle riproduzioni audiovisive.

Senza trascurare né i grandi capolavori teatrali del passato, come quelli di Niccolò Machiavelli, Angelo Beolco Ruzante e Carlo Goldoni, né il prestigio plurisecolare dell'italiano come lingua della musica e del canto, il volume mira a mettere in evidenza la perdurante vitalità dei palcoscenici nel Novecento e nel Duemila, non solo grazie ai contributi su Lugi Pirandello, Eduardo De Filippo e Dario Fo, ma anche attraverso riferimenti ad altri drammaturghi e artisti contemporanei. Uno spazio di rilievo, nell'economia complessiva dell'opera, è stato attribuito al fenomeno della canzone italiana popolare e d'autore, che ha goduto tradizionalmente di grande fortuna anche all'estero, e continua a registrare notevoli *exploit* internazionali.

In un quadro così articolato, il saggio sulla tragedia intende dare rappresentanza a un genere teatrale storicamente significativo e, insieme, favorire la revisione di un'idea del testo tragico come prodotto sempre e soltanto libresco: perfino il più letterato dei letterati, Scipione Maffei, si è dovuto inchinare alle esigenze degli attori e del pubblico, pagando senza troppo entusiasmo un tributo alle dinamiche dello spettacolo. In chiusura del volume, la rassegna di tecnicismi teatrali entrati nella lingua comune con valori estensivi e figurati testimonia il forte richiamo esercitato dal palcoscenico e dalla sua terminologia nella società e nella cultura del nostro paese.

Il teatro tra dire e fare

PIETRO TRIFONE

DOTTORE: Mosse, gesti, sguardi, sorrisi, tante cose che lì non ci sono...

DONNA MATILDE: Ecco, appunto!

(Pirandello, *Enrico IV*, in D'Amico 1993: 795)

... profondamente incorporati nella natura del parlare vi sono i requisiti fondamentali della teatralità.

(Goffman 1987: 29)

1. «Facere» e «agere» il testo

Non occorre certo scomodare John Austin e altri teorici della linguistica pragmatica per accorgersi che tra il dire e il fare non c'è di mezzo il mare. Se l'esistenza di un rapporto di consequenzialità tra il dire e il fare è un concetto intuitivo, non risulta sempre agevole individuarne l'orientamento e lo scopo: non c'è dubbio che in ogni dire sia implicato un fare, ma il fare implicato da un medesimo dire varia secondo le circostanze, e a volte risulta opaco o sfaccettato o potenzialmente ingannevole, imponendo al ricevente una serie di inferenze contestuali per disambiguare le intenzioni effettive del mittente. Si sa del resto che il bello di un singolo enunciato o di un intero discorso può risiedere proprio nell'elegante e al tempo stesso stimolante allusione che richiede di scoprire i significati nascosti sotto il velo dei sottintesi.

Nel caso del teatro, poi, la situazione è complicata dalla duplicità dei mittenti, l'autore che compone il testo e l'attore che lo rappresenta. Si tratta evidentemente di modalità diverse di "fare cose con le parole", tanto che la lingua latina le distingueva ricorrendo alla coppia di verbi *facere* e *agere*, quest'ultimo caratterizzato da una fisionomia semantica marcatamente processuale:

Potest enim aliquid facere et non agere, ut poeta facit fabulam et non agit; contra actor agit et non facit, et sic a poeta fabula fit, non agitur (Varrone, *De lingua latina*, VI, 77).

Dunque, parafrasando, è possibile *facere* ma non *agere* qualcosa, come accade all'autore che *facit* e non *agit* un testo, lo compone ma non lo rappresenta; al contrario, l'attore *agit* ma non *facit* il testo, lo rappresenta ma non lo compone. Alcuni drammaturghi, consapevoli che le loro opere scritte sarebbero state "agite", ovvero eseguite oralmente sulla scena, le hanno dotate per questo motivo di una stilizzazione del parlato

non priva di una sua efficacia, sebbene ispirata, soprattutto in passato, alla tradizione della letteratura comica piuttosto che all'uso linguistico reale. Parallelamente, le varie realizzazioni teatrali di quelle opere, pur attingendo ai rispettivi testi preordinati, hanno permesso agli attori di aggiungere elementi fonico-acustici e mimico-gestuali da cui è scaturito qualcosa di nuovo e diverso: un'intonazione o un ammiccamento, una risata o un sospiro possono mutare sensibilmente la forza illocutoria o valore comunicativo di una battuta, incidendo anche sul senso – letterale, estensivo, eufemistico, ironico – delle parole usate.

Uno dei maggiori autori-attori-registi del teatro contemporaneo, Enzo Moscato, dichiara: «Secondo me, la scrittura e la messa in scena sono due cose autonome e distinte che ad un certo punto si incontrano»; ma poi sembra smentire almeno in parte sé stesso, sottolineando invece il rapporto esistente tra il copione e la *performance*: «Ogni volta che rimetto uno spettacolo in scena lo riscrivo»¹. In realtà queste affermazioni non sono realmente antinomiche, perché l'incontro finale tra il testo e la scena è previsto fin dal principio, nell'ambito di un articolato disegno complessivo, che resta tale anche se ciascun segmento dell'insieme ha una notevole forza propria e ambisce a prevalere sull'altro. La *fabula agenda* e la *fabula acta*² presentano indubbiamente differenze sostanziali, che investono non solo la dimensione linguistica del passaggio dal codice scritto al codice parlato, ma anche quella semiotica dell'integrazione dei segni verbali con segni non verbali (suoni, gesti, vesti, arredi, luci); e tuttavia sarebbe difficile non vedere gli effetti positivi del felice connubio tra un testo di qualità e uno spettacolo all'altezza. Al punto che un virtuoso della mimica e della gestualità come Dario Fo, emulo dichiarato della commedia dell'arte, sostiene addirittura che «in teatro, senza testo, non c'è niente da fare» (Allegri 1997: 88). Su questa linea, può accadere che la letteratura riacquisti un ruolo da protagonista: nella drammaturgia di Giuseppe Manfridi, per esempio, «la scrittura non è mai pensata come semplice appoggio alla recitazione, ma è concepita come un valore in sé» (Giovanardi, Trifone 2015: 228-229).

2. Lo statuto iperpragmatico del teatro

Dai prestigiosi esordi rinascimentali di Ariosto o Machiavelli agli approdi di maestri contemporanei come Pirandello, Eduardo e Fo, attraverso le fondamentali esperienze della commedia dell'arte, della riforma goldoniana e del dramma borghese, le varie fasi della formazione di una lingua teatrale italiana si dispiegano in un arco cronologico molto ampio e risentono quindi dei mutamenti intervenuti nel quadro storico-culturale. Tuttavia la spiccata dimensione sociale del teatro, che prevede un rapporto diretto con il pubblico e nel caso della commedia tende a rappresentare «cose familiarmente fatte e dette» – come osservava già Bibbiena, all'inizio del Cinquecento, nel prologo

¹ Moscato 2015: 252-254.

² Per riprendere le distinzioni introdotte da Nencioni 1983a: 169.

della *Calandra*³ –, ha promosso l'attenzione degli autori per la realtà, e ha spinto anche a tentare l'abbordaggio di usi comunicativi della lingua. Il contatto con l'oralità era favorito del resto dalla stessa struttura dialogica del testo drammatico, oltre che dal programma o dall'auspicio di una sua traduzione performativa in concreto evento scenico.

Sono appunto queste le ragioni principali della nascita e dello sviluppo di un filone linguistico autonomo e parzialmente antagonistico rispetto al sistema canonico della scrittura letteraria. L'esigenza di riprodurre o almeno evocare le dinamiche della conversazione ordinaria ha indotto fin dal primo Cinquecento i commediografi a valersi di un insieme di fenomeni linguistici vicini alle movenze del parlato quotidiano e popolare, che la norma classicistica aveva delegittimato ed emarginato, ma che nel corso dei secoli torneranno ad affiorare in testi di tono colloquiale o informale, arrivando talvolta ad affermarsi nello stesso italiano scritto moderno. Da tale punto di vista, si potrebbe affermare che nell'italiano della commedia ha avuto modo di esprimersi, entro certi limiti, una tradizione linguistica alternativa rispetto al modello letterario elaborato e imposto dalla codificazione bembiana⁴.

Lo stesso Bembo si era espresso chiaramente in proposito, e in un passaggio importante delle *Prose della volgar lingua* aveva portato fino alle ultime conseguenze la nota affermazione secondo cui «la lingua delle scritture [...] non dee a quella del popolo accostarsi, se non in quanto, accostandovisi, non perde gravità, non perde grandezza»: infatti questo aristocratico principio era da lui riferito esplicitamente non solo agli «oratori», ma anche ai «compositori di comedie» (Pozzi 1978: 104). Il perentorio richiamo non poteva restare senza conseguenze, data l'autorevolezza di chi lo avanzava; tuttavia i più avvertiti scrittori di teatro lo accolsero con sostanziali riserve, privilegiando di fatto la ben motivata esigenza di attribuire accenti appropriati e credibili, e quindi diversamente caratterizzati, a personaggi portatori di molteplici identità psicologiche, sociali, culturali e linguistiche. Nel *Discorso intorno alla nostra lingua* Machiavelli osserva giustamente che «non può esser gravità in un servo fraudolente, in un vecchio deriso, in un giovane impazzato d'amore, in una puttana lusinghiera, in un parasito goloso»⁵. Di conseguenza, mirare esclusivamente alla «gravità» dello stile, come proponeva Bembo, avrebbe comportato la svantaggiosa rinuncia alle pittoresche ambientazioni popolari e marginali della commedia, e quindi anche all'uso di quei registri spontanei, coloriti e bassi così connotati al genere e particolarmente graditi al pubblico.

Va detto peraltro che almeno fino all'Ottocento inoltrato la verosimiglianza linguistica è stata ricercata non tanto attraverso l'imitazione dell'italiano parlato, che del resto continuava a latitare, quanto piuttosto attraverso l'elaborazione a tavolino di un suo succedaneo funzionale. L'artificiosità della genesi *in vitro* anziché *in vivo* si riflette nell'orientamento del teatro pregoldoniano a schematizzare e insieme a esasperare il tratteggio, attraverso il frequente ricorso a un convenzionale campionario di intensificatori dell'enunciato, quali per esempio l'imprecazione (*cacasangue*, propriamen-

³ Padoan 1985: 61-63.

⁴ Sui principali tratti costitutivi di questa tradizione linguistica si veda Trifone 2000.

⁵ Il breve ma succoso testo del *Discorso intorno alla nostra lingua* può leggersi in Trovato 2014.

te ‘diarrea’), l’ingiuria (*lavaceci* ‘sciocco’), gli alterati (*testaccia*), le ripetizioni (*adesso adesso, mo mo, or ora*), le locuzioni idiomatiche (*aver le budella in un catino* ‘essere in gravissimo pericolo’)⁶.

Solo con Goldoni la commedia passa decisamente dal “parlato in maschera” a un modello più evoluto di lingua colloquiale, capace di coniugare l’incisività con la naturalezza. La tendenza a eliminare le maschere della commedia dell’arte procede di pari passo con la tendenza a eliminare le maschere dell’oralità teatrale: le une e le altre, coordinate tra loro, davano alla comunicazione un carattere marcatamente illocutorio e propenso agli effetti speciali, ma al tempo stesso palesemente fittizio. Facendo leva sull’intrinseca tensione del dialogo piuttosto che sugli stereotipi caricaturali, Goldoni lascia in eredità ai successori un esempio prezioso e duraturo, che sarà sfruttato dal dramma borghese dell’Ottocento e sviluppato originalmente, nel Novecento, dalla nuova versione dell’oralità spettacolare di Pirandello e poi di Eduardo (Trifone 2000: 131-145).

Rispetto al parlato reale, il parlato teatrale presenta tuttavia esigenze di concentrazione espressiva e di rendimento spettacolare che lo rendono di per sé incline ad assumere un carattere “iperpragmatico”. Un significativo caso limite, in questa direzione, è costituito senza dubbio dal *grammelot* di Dario Fo, con cui si realizza l’aspirazione che fu già dei comici dell’Arte a «dire gran cose senza parlare»⁷, ovvero alla lingua teatrale perfetta, universalmente compresa perché sottratta alle regole della grammatica e del vocabolario, che vengono surrogate dalle capacità di comunicazione paralinguistica ed extraverbale dell’istrione. Il complesso e bizzarro macchinario sonoro, mimico e gestuale messo in azione da Fo attraverso il *grammelot* si caratterizza per l’utilizzo parossistico e soprattutto esclusivo, non integrato dall’attesa verbalizzazione, di fenomeni che invece, nel parlato normale, non escludono ma integrano la componente fonologica, morfosintattica e lessicale del sistema semiotico multimodale costituito dal linguaggio umano.

Si tratta di una serie di fenomeni spesso tenuti in scarsa considerazione dal pubblico meno attento, anche per la loro apparenza incerta e precaria, accreditata per giunta dalla refrattarietà alla scrittura, ma che a ben vedere presentano riflessi comunicativi tutt’altro che trascurabili. Basti pensare a segnali cinesici codificati come l’occholino e il cenno del capo, o non codificati come lo sbadiglio e il tremore; alla postura del borboso Don Rodrigo, che chiede con finto ossequio a Fra Cristoforo «In che posso ubbidirla?», piantandosi in piedi nel mezzo della sala; a fatti prosodici come le manipolazioni del volume e del tono della voce; o ancora alle esitazioni involontarie, alle pause studiate e ai silenzi strategici: sono tutti elementi che contribuiscono a manifestare lo stato soggettivo del parlante e a rivelarne emozioni, pensieri, atteggiamenti, intenzioni, sollecitando l’interlocutore a tenerne conto e a reagire di conseguenza.

⁶ Esempi tratti dalla *Mandragola* di Machiavelli (*cacasangue*), dalla *Calandra* di Bibbiena (*lavaceci*), dalla *Lena* di Ariosto (*testaccia*), dal *Marescalco* di Aretino (*adesso adesso, mo mo, or ora*), dagli *Straccioni* di Caro (*aver le budella in un catino*).

⁷ Barsotti 2007: 138.

3. Una rete di tatticismi e di finzioni

Una testimonianza del 1890 di uno studente italiano dell'Università di Bonn, prossimo a laurearsi in Filologia romanza con una tesi sul dialetto di Girgenti (l'attuale Agrigento), conferma che nei decenni successivi all'unificazione nazionale l'uso parlato della lingua comune continuava a ristagnare. Il laureando, nel quale non è difficile riconoscere la sagoma di Luigi Pirandello, mette a fuoco con lucidità alcuni nodi fondamentali della questione, a cominciare dalla correlazione tra i dislivelli sociolinguistici e quelli socioculturali:

La lingua nostra, che a volerla cercare, non si saprebbe dove trovarla, in realtà non esiste che nell'opera scritta soltanto, nel campo cioè della letteratura. [...] I letterati non conoscono altra lingua che quella dei libri; mentre gl'illetterati continuano a parlare quella a cui sono abituati, la provinciale; ossia i vari dialetti natali (Taviani 2006: 79-80).

Inoltre Pirandello fa un'interessante allusione a una terza categoria di parlanti, intermedia rispetto a quelle da lui individuate dei letterati italofoeni e degli illetterati dialettofoni: la categoria dei «non del tutto illetterati». Un siciliano e un piemontese «non del tutto illetterati» che vogliono dialogare tra loro, per esempio, «sentiranno il bisogno di appellarsi a una favella comune, alla nazionale», cioè alla lingua italiana. Tuttavia, prosegue lo scrittore, «dove trovarla, dove si parla questa benedetta lingua italiana? Si parla o si vuol parlare nelle scuole, e si trova nei libri», non nell'uso: «L'uso della lingua italiana, è cosa vecchia detta e ridetta, non esiste». Ne consegue che quel siciliano e quel piemontese non del tutto illetterati, «messi insieme a parlare», dovranno accontentarsi di «arrotondare alla meglio i loro dialetti» (ivi: 80-81).

Queste considerazioni pirandelliane, oltre ad avere un evidente interesse dal punto di vista storico-linguistico, invitano a riflettere intorno alla seguente questione: perché lo scrittore siciliano, pur affermando senza mezzi termini che l'uso della lingua comune non esiste e che agli stessi parlanti non del tutto illetterati è consentito solo di arrotondare alla meglio i loro dialetti, evita di ricorrere con una qualche regolarità nelle commedie in italiano a moderate ma riconoscibili marche diatopiche che avrebbero potuto rendere più realistici i dialoghi dei suoi personaggi? La scelta si spiega abbastanza facilmente nel caso di un testo come *Il giuoco delle parti*, ambientato «In una città qualunque», un po' meno facilmente nel caso di un testo come *Il berretto a sonagli*, ambientato invece «In una cittadina dell'interno della Sicilia», o di altre commedie ambientate dichiaratamente in città dell'Italia settentrionale, centrale e meridionale.

Indubbiamente la scelta operata da Pirandello potrebbe spiegarsi in vario modo: per esempio collegandola alla tendenza dell'italiano teatrale post-goldoniano a privilegiare marche di oralità diatopicamente neutre; o più semplicemente attribuendola a una comprensibile ambizione, largamente condivisa da altri autori, di comunicare con un pubblico il più possibile ampio e diversificato. Tuttavia è probabile che la ragione più profonda della scelta di un italiano medio alieno da accentuati sperimentalismi espressivi, e quindi anche da evidenti coloriture regionali, sia da ricercare in primo luogo nella natura stessa del messaggio che Pirandello intendeva trasmettere, ovvero nelle idee che

ispirano gran parte della sua produzione letteraria e teatrale, e ne determinano modi e obiettivi. Nella sua originale inchiesta sulle linee di resistenza di un complesso sistema di adattamento sociale, fondato su una rete di tatticismi e di finzioni miranti a superare o aggirare le difficoltà intrinseche della vita di relazione, lo scrittore era naturalmente portato a privilegiare una formula linguistica che, con tutti i suoi limiti, rifletteva più e meglio di altre quell'apparato di stratagemmi e convenzioni oggetto dell'iniziativa demistificatrice da lui condotta.

È significativo che in un passaggio centrale del saggio *L'umorismo*, il più impegnato dei suoi scritti teorici, Pirandello definisca «indimenticabile» e riporti per intero il celebre ritratto del conte zio nel capitolo XVIII dei *Promessi sposi*, in cui Manzoni fa sfoggio della sua strabiliante capacità di smascherare le ipocrisie dei rapporti umani e i discorsi obliqui e allusivi della convenienza e del potere:

Un parlare ambiguo, un tacere significativo, un restare a mezzo, uno stringer d'occhi che esprimeva: non posso parlare; un lusingare senza promettere, un minacciare in cerimonia; tutto era diretto a quel fine; e tutto, o più o meno, tornava in pro. A segno che fino un: io non posso niente in questo affare: detto talvolta per la pura verità, ma detto in modo che non gli era creduto, serviva ad accrescere il concetto, e quindi la realtà, del suo potere: come quelle scatole che si vedono ancora in qualche bottega di speciale, con su certe parole arabe, e dentro non c'è nulla; ma servono a mantener credito alla bottega.

Non è certo un caso che Pirandello abbia dedicato *L'umorismo* «Alla buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario». Lo scrittore si riferisce certamente anche a sé stesso, alla sua personale indagine letteraria sul «mentire sociale», quando distingue il semplice «avvertimento del contrario» che caratterizza la comicità dal più profondo «sentimento del contrario» che qualifica invece l'autentico umorismo, per la più acuta e partecipe coscienza delle laceranti tensioni tra gli individui. A questo proposito lo scrittore osserva come gli esseri umani non possano fare a meno di pensare che l'omissione e la reticenza siano spesso giustificabili, e che talvolta persino «la menzogna debba ritenersi più vantaggiosa della verità, in quanto quella può unire, laddove questa divide». Ecco allora che

la ritenutezza, il riserbo, il lasciar credere più di quanto si dica o si faccia, il silenzio stesso non scompagnato dalla sapienza dei segni che lo giustifichi [...] sono arti che si usano di frequente nella pratica della vita; e così pure il non dare occasione che si osservi ciò che si pensa, il lasciar credere che si pensi meno di quanto si pensa effettivamente, il pretendere di essere creduti differenti da ciò che in fondo si è (ivi: 932-934).

4. Più col cenno che con la voce: superlativi gestuali

È fin troppo facile collegare queste riflessioni pirandelliane sul “non detto” al caso che si presenta nel primo atto del *Berretto a sonagli*, allorché Beatrice manda a Ciampa messaggi allusivi sul comportamento di «certe donne», tra cui include la moglie dello stesso protagonista. Di qui la giustificata reazione dell'uomo, con il pezzo da antologia sulle tre corde dell'orologeria comunicativa: la corda seria, la corda civile, e la corda pazza. In effetti Beatrice, accecata dalla gelosia, contravviene insieme alle regole della

chiarezza e della cortesia, non fa funzionare bene né la corda seria né la corda civile, mettendo pericolosamente in moto la corda pazza. Attraverso il discorso di Ciampa a Beatrice, Pirandello tiene quasi una lezione di linguistica pragmatica, una lezione cioè sulle strategie dell'agire con le parole:

Deve sapere che abbiamo tutti come tre corde d'orologio in testa. (*Con la mano destra chiusa come se tenesse tra l'indice e il pollice una chiavetta fa l'atto di dare una mandata prima sulla tempia destra, poi in mezzo alla fronte, poi sulla tempia sinistra*). La seria, la civile, la pazza. Soprattutto, dovendo vivere in società, ci serve la civile; per cui sta qua, in mezzo alla fronte. – Ci mangeremmo tutti, signora mia, l'un l'altro, come tanti cani arrabbiati. – Non si può. – Io mi mangerei – per modo d'esempio – il signor Fifi. – Non si può. E che faccio allora? Dò una giratina così alla corda civile e gli vado innanzi con cera sorridente, la mano protesa: – “Oh quanto m'è grato vedervi, caro il mio signor Fifi” – Capisce, signora? Ma può venire il momento che le acque s'intorbidano. E allora ... allora io cerco, prima, di girare qua la corda seria, per chiarire, rimettere le cose a posto, dare le mie ragioni, dire quattro e quattr'otto, senza tante storie, quello che devo. Che se poi non mi riesce in nessun modo, sferro, signora, la corda pazza, perdo la vista degli occhi e non so più quello che faccio! (D'Amico 1986: 646-647).

L'aspetto più interessante di questo discorso di Ciampa è che il suo fattore di massimo impatto comunicativo non è costituito tanto da un elemento verbale, quanto piuttosto dall'operazione indicata nella didascalia: i singolari gesti della mano destra che girano tre volte l'immaginaria chiavetta risultano infatti particolarmente efficaci, e acquistano uno straordinario valore metaforico, paradossalmente, proprio perché in realtà la chiavetta non c'è. Quei gesti così semplici e insieme così sorprendenti aggiungono energia e dinamismo alle parole della battuta, le rafforzano, le animano e le convertono in grande spettacolo. Adattando all'esperienza teatrale una nozione elaborata da Aby Warburg per la critica d'arte, si potrebbe parlare di “superlativi gestuali”, atti ad accrescere il *pathos* espressivo senza produrre cadute nella verbosità dell'effusione sentimentale.

Va detto che lo stesso Ciampa – vittima al pari di Beatrice delle convenzioni sociali, con l'aggravante psicologica della consapevolezza – è incapace di aprire la corda seria, e di evitare quindi sia l'ipocrisia della corda civile sia il cedimento alla corda pazza. Lo scrivano si sofferma sì, nella scena conclusiva, su quella che possiamo supporre sia la sua autentica condizione umana, accennando fra l'altro in maniera difficilmente equivocabile a una «piaga vergognosa, nascosta»; ma tutto ciò lo fa solo per sottintesi e in astratto: «Parlo in generale, badiamo! Non parlo per me!», dice con insistenza, e non è del tutto escluso che lo pensi davvero, o che almeno finga anche con sé stesso di pensarlo. Potrebbe anzi darsi quasi per certo, alla luce di un passo del saggio pirandelliano sull'umorismo:

La pressione dell'altrui modo di giudicare, dell'altrui modo di sentire e di operare, è risentita da noi inconsciamente: e come dominano nel mondo sociale la simulazione e la dissimulazione, tanto meno avvertite quanto più sono divenute abituali, così simuliamo e dissimuliamo con noi medesimi, sdoppiandoci e spesso anche moltiplicandoci (Taviani 2006: 934-935).

In effetti Ciampa, come poi Enrico IV, sembra riporre tutte le sue residue speranze nell'arte della simulazione: non a caso è un retore raffinatissimo, capace di prelevare

dal ciarpame del *bon ton* linguistico una banale frase di circostanza («è stato per una pazzia») e di trasformarla nel *deus ex machina* della vicenda. Un incolore modo di dire, rimotivato in senso letterale, assurge a “verità” buona per salvare la faccia; si sa del resto che la forzatura e la rottura delle comuni logiche conversazionali sono fenomeni tipici e ricorrenti della drammaturgia di Pirandello⁸.

Vari studi sulle marche morfosintattiche del parlato teatrale pirandelliano hanno sottolineato la grande versatilità e insieme il sostanziale equilibrio delle soluzioni che lo scrittore utilizza per rispondere alle esigenze di questo importante settore della rappresentazione dell’oralità⁹. Aggiungerei che il teatro di Pirandello evidenzia anche una spiccata sensibilità per la dimensione pragmatica del discorso, cioè per gli scambi dialogici intesi piuttosto come atti linguistici. Si tratta di un’attitudine che emerge con chiarezza dall’analisi di vari fenomeni tipici dell’interazione comunicativa, e in particolare di quelli di ambito paralinguistico o perilinguistico¹⁰. La variazione di tono, la prossemica, la gestualità, la mimica, gli ammiccamenti, le pause, i sospiri e altre modalità del processo di enunciazione sono precisate molto spesso dall’autore in didascalie come «più col cenno che con la voce» o «a bassa voce, ma vibratissima» e simili¹¹. Né può essere sottovalutata, in tale prospettiva, la fondamentale natura di indicatori pragmatici di alcuni elementi grafici utilizzati in ogni battuta delle commedie pirandelliane, come i punti esclamativi e interrogativi, che alludono a caratteristiche marcate dell’intonazione, o come i punti di sospensione, che segnalano all’interlocutore un’esigenza di cooperazione¹².

5. Mosse d’anima e proiezione di sé

Il significato di queste risorse del parlato-scritto cambia molto in relazione al contesto, e la loro duttilità d’uso contribuisce certamente a determinarne la frequenza e la rilevanza nel particolare tipo di operazione mimetica messa in atto dallo scrittore. Ma le ragioni dell’insistita predilezione si comprendono meglio collocandole all’interno della visione pirandelliana dei rapporti tra il parlato reale e il parlato teatrale, riassumibile nella seguente dichiarazione dello stesso scrittore: «tale è sempre il mio dialogo, non fatto mai di *parole*, ma di *mosse d’anima*» (Lettera a Nino Martoglio del 22 febbraio 1917¹³). Su questo particolare piano, il parlante è chiamato a fare i conti con sé stesso, o meglio ancora con l’immagine che intende dare di sé stesso, e perciò il confine tra il non detto e l’interdetto si assottiglia fino a scomparire.

⁸ Cfr. Giovanardi, Trifone 2015: 91-97, 205-214.

⁹ Si veda per esempio Frenguelli 2007.

¹⁰ De Mauro (2008: 153) etichetta come «perilinguistiche» le interiezioni, collocandole al confine tra la lingua e la paralingua.

¹¹ Sulla funzione delle didascalie in Pirandello cfr. Mingioni 2013: 105-109; i due esempi che ho citato si trovano nel dramma *Quando si è qualcuno*, in D’Amico, Varvaro 2007: 708 e 710. Si veda inoltre in questo volume il saggio di Coletti sulle didascalie nel melodramma.

¹² Giovanardi, Trifone 2015: 93-94.

¹³ Zappulla Muscarà 1980: 83.

La nozione del dialogo teatrale come un concentrato incalzante di *mosse d'anima*, invece che come una semplice serie di comuni *parole* legate tra loro, fa tornare alla mente un concetto espresso da Erving Goffman: le *mosse d'anima* di Pirandello presentano infatti una notevole somiglianza con le «mosse» (inglese *moves*) che, nel modello teorico di segmentazione del parlato proposto da Goffman (1987: 52-56), designano le unità fondamentali dell'interazione comunicativa. Il sociologo americano pone l'accento sull'importanza fondamentale che nella comunicazione assume il «canale complementare» costituito da «gesti facciali e vocalizzazioni non verbali» (ivi: 39-40), come pure dai movimenti del corpo e mutamenti di tono, che concorrono a definire il senso e il carattere del testo:

Tutti sanno che quando gli individui reagiscono a degli eventi essendo in presenza di altri, i loro sguardi, le loro espressioni e i loro cambiamenti di postura comunicano ogni sorta di implicazioni e significati. Quando, in queste situazioni, si pronunciano delle parole, il tono di voce, il modo di prendere fiato, le false partenze, le pause variamente collocate, come pure il modo di ascoltare, forniscono un contributo alla comunicazione (ivi: 26).

Goffman usa il termine *footing* per indicare “la linea o la posizione o la postura o il *self* proiettato” dal parlante nel corso di una conversazione: un cambiamento di *footing* implica in qualche modo una commutazione di codice, o comunque «un cambiamento nella posizione che assumiamo nei nostri confronti e in quelli degli altri», ad esempio sorridendo o ammiccando per attenuare il valore di un'affermazione precedente, oppure per segnalare che stavamo scherzando o volevamo fare dell'ironia (ivi: 179-180). Mi sembra che si possa cogliere un elemento di affinità tra la nozione pirandelliana di «mosse d'anima» e quella di «*self* proiettato»; anche se appare evidente che la formula utilizzata da Goffman, grazie alla sua connotazione sociologica oltre che psicologica, è meno esposta dell'altra ai rischi del soggettivismo¹⁴.

Poiché la conversazione «va avanti spezzettandosi in flussi di interscambi», una «mossa» può coincidere con una frase o con un intero turno, ma anche con due turni diversi, quando uno dei parlanti interviene per precisare o completare ciò che lui stesso o un altro hanno detto o cominciato a dire¹⁵. In effetti l'individuazione di un'unità dialogica che può interessare due o più turni diversi, un'unità quindi di livello superiore non solo rispetto alla frase ma anche rispetto al singolo turno, trova un puntuale riscontro nel teatro di Pirandello, in cui – come ha osservato Nencioni nel saggio *L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello* – «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»¹⁶. Naturalmente una simile architettura

¹⁴ Ma si veda in proposito Luperini 2014, dove si sottolinea la complessità della posizione di Pirandello.

¹⁵ Goffman 1987: 55-56.

¹⁶ Nencioni 1983b: 212.

tura dialogica restituisce un'immagine stilizzata della tendenza alla frammentazione tipica degli scambi linguistici reali, ma al tempo stesso dispensa materiali prelaborati variamente plasmabili dagli attori, offrendo stimoli alla loro *verve* interpretativa.

La riflessione sul parlato condotta da Pirandello, che lo spinge a fare ampio uso di una punteggiatura "espressiva" utile a evidenziare il valore illocutorio e perlocutorio delle enunciazioni, induce l'autore a sperimentare allo stesso scopo anche ulteriori strategie di marcatura grafica dell'oralità, nelle quali la funzione dei segni della tradizione viene reinterpretata, e le differenziazioni tipografiche vengono adattate alle esigenze pragmatiche. Penso in particolare alla cosiddetta virgola "tematizzante" e alla scrittura spaziata, che rispondono a esigenze di messa in rilievo generate o sollecitate proprio dal fluire rapido e vivace del dialogo, come accade nei seguenti esempi tratti dal *Gioco delle parti* (uso il corsivo per evidenziare le frasi che documentano i fenomeni menzionati):

GUIDO Come se fossi in una carcere!

SILIA *Ma sono, in una carcere!* (D'Amico 1993: 138).

GUIDO Hai detto che per te è un incubo!

SILIA Ma io dico *che ci sia, che viva*, questo è l'incubo per me! (ivi: 142).

In conclusione, oltre a dare un contributo fondamentale alla definizione della lingua scenica italiana, Pirandello ha mostrato gli elementi di teatralità presenti nelle stesse mosse dei "registi" e "attori" della conversazione ordinaria, ossia nei discorsi dei comuni parlanti. Così facendo, lo scrittore ha anticipato nella pratica della drammaturgia le teorie sulle strategie dell'agire con le parole e il forte interesse per l'implicito che caratterizza tanta parte della moderna analisi del discorso. Si tratta di un'acquisizione significativa, da mettere in rapporto con la piena consapevolezza pirandelliana del fatto che nel teatro le parole non possono e non devono essere mai inerti, dette tanto per dire.

6. La rivalutazione novecentesca dell'inautentico

Altre figure di rilievo della scena italiana dell'ultimo secolo, come Giovanni Testori, Dario Fo, Carmelo Bene o Annibale Ruccello, si collocano su traiettorie diverse rispetto alla fondamentale linea di ricerca teatrale impostata da Pirandello e proseguita con originalità di soluzioni da Eduardo (su cui si rinvia al successivo contributo di De Blasi). Le differenze principali consistono nel forte sviluppo dell'antirealismo e nella connessa rinuncia alla naturalezza linguistica. Soprattutto a partire dalla seconda metà del Novecento, la crescente affermazione dell'italiano nei vari strati della popolazione, la notevole presenza dell'italiano regionale nel parlato corrente, la persistenza dei dialetti nel discorso di ambito locale, i connessi ricorrenti fenomeni di *code switching* e *code mixing*, lo straordinario proliferare di gerghi e linguaggi speciali, favoriscono la ripresa in una chiave moderna del tradizionale plurilinguismo scenico, aggiornato alla luce di un'idea dello spettacolo tipica della cultura novecentesca, che tende ad attribuire un valore positivo alla contaminazione, e si fa attrarre anche dalle espressioni creative dell'inautentico.

Uno dei vertici assoluti dell'inautentico a teatro è costituito indubbiamente dal già menzionato *grammelot*, che riprende le sonorità, l'intonazione e le cadenze di una lingua o di un dialetto senza associarle a parole e frasi reali; ma va detto che la manipolazione e la deformazione del linguaggio è un tipico *modus operandi* di Fo, in perfetta sintonia con gli intenti ludici e al tempo stesso satirici perseguiti dall'autore. Si spiega così, per esempio, il gusto di fare il verso ai pretenziosi linguaggi per iniziati, a cominciare da quello dei linguisti, a cui Fo (1992: 84) rimprovera di indulgere spesso ad «un gergo assolutamente apodittico, a dir poco sofisticato e criptico, già patrimonio della setta anabattista-scismatico-asclepiadea-alfatica degli eruditi extrasemantici-atarassici di Aquileia». Aggiungendo di aver notato, durante un convegno sul linguaggio teatrale, «gruppi di astanti raggiungere ripetutamente orgasmi multipli, mentre l'oratore snocciolava ètimi saturi di preziose apòcopi e antifrasi, con koinè composita. Alcuni hanno mugolato in estasi orgiastica: "Oh, sì, ancora, imeneo e perifrasi"».

Nel teatro di Fo la parodia dei gerghi tradizionali e dei codici specialistici si estende ai linguaggi della malavita, alle terminologie della medicina o della burocrazia, agli stessi formulari stereotipati dei movimenti politici di sinistra. Per quanto riguarda il gergo della malavita, si può ricordare una battuta di *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (1960): «Basta che il piccionato scampani il risucchio e il gnocco, trac, è in brodo senza ravioli»¹⁷, ovvero 'se le potenziali vittime del furto (*il piccionato*) riescono a sottrarsi all'ondeggiamento del tram (*scampani il risucchio*), il borseggiatore (*il gnocco*) non intasca il bottino ricercato (*è in brodo senza ravioli*). Nel monologo scritto con Franca Rame *Alice nel paese senza meraviglie* (1977) viene preso di mira il fraseggio ambiguamente suggestivo della psicanalisi, attraverso locuzioni come «il complesso di castrazione dell'eunuco femmina», l'«invidia del pene», «l'autoaffermazione uterale con annesso autocompiacimento ovarico», «le turbe ancestrali», «il senso di inferiorità da gineceo» (Fo, Rame 1989: 102).

Una scena degli *Arcangeli non giocano a flipper* (1959) ambientata in un ministero romano offre il pretesto per inserire una canzoncina costituita da una sequela di espressioni burocratiche: «le cedole di transito, il bollo di verifica, / le pratiche da evadere, la tassazione a carico, / la controfirma invalida, la pezza per lo scarico, / lo scarico bonifico, il buono per gratifica, / il protocollo unico, la carta di certifica...» (Fo 1974a: 36). Nella commedia del 1969 *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000: per questo lui è il padrone* (titolo tratto da una frase della *Lettera a una professoressa* di Don Milani) l'ironia va a colpire le frasi fatte della propaganda veterocomunista: «il proletariato vittorioso», il «compagno operaio» e «il compagno sindaco», il «sistema di sfruttamento» degli «sporchi capitalisti», «le persecuzioni e le campagne anticomuniste», «il crudele imperialista» (Fo 1975: 122-23).

In *Settimo: ruba un po' meno* (1964) la ricerca di un eloquio falsamente scientifico porta all'invenzione di neologismi occasionali come *feretrofobo* e *cadaverodotto*¹⁸. La *feretrofobia* «è la malattia di quegli individui che non sopportano l'idea di restar chiusi

¹⁷ Fo 1974a: 107.

¹⁸ Fo 1974b: 89, 94.

dentro una cassa da morto»¹⁹; mentre il *cadaverodotto* è un grande tubo in cui si infilano le salme per spedirle velocemente nei loculi del camposanto. L'improbabile onomaturgia mira ancora una volta a mettere in ridicolo l'ingiustificata e velleitaria esibizione di pomposi tecnicismi lessicali, usati come colpi di grancassa per coprire la mediocrità o, peggio, i secondi fini del discorso.

Nel corso di questa sperimentazione decisamente antinaturalistica la stessa voce dell'attore-autore diventa con il *grammelot* una sorta di «gesto fonetico» (Pizza 2006: 199); mentre la gestualità vera e propria, affinata negli anni Cinquanta dal giovane Fo grazie ai consigli e agli esempi del mimo francese Jacques Lecoq, assume forme straniante. Il lungo corpo dinoccolato e la postura all'indietro, con le falcate, le giravolte repentine e i movimenti robotizzati, e ancora i balzi da canguro, gli occhi spalancati e quel sorriso «un po' equino»²⁰ concorrono a trasformare l'intera persona fisica dell'attore in un originale elemento paralinguistico che, soprattutto nei monologhi, affianca i suoi duttili strumenti vocali nell'opera di conversione del testo in spettacolo. Lo straordinario *one man show* di *Mistero buffo*, in particolare, fa da modello e da trampolino al cosiddetto teatro di narrazione, che dalla fine del Novecento vede numerosi autori-attori (Marco Paolini, Marco Baliani, Laura Curino, Mario Perrotta, Ascanio Celestini, Davide Enia, Giulio Cavalli e altri) esercitare con successo sulla scena l'antico e sempre attuale ruolo del solista affabulante²¹.

Riferimenti bibliografici

- Barsotti 2007 = Barsotti, Anna, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni.
- D'Amico 1986 = D'Amico, Alessandro (a cura di), *Maschere nude*, di Luigi Pirandello, I, Premessa di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori.
- D'Amico 1993 = Id. (a cura di), *Maschere nude*, di Luigi Pirandello, II, Milano, Mondadori.
- D'Amico e Varvaro 2007 = D'Amico, Alessandro e Varvaro, Alberto (a cura di), *Maschere nude. Opere teatrali in dialetto*, di Luigi Pirandello, IV, Milano, Mondadori.
- Fo 1974a = Fo, Dario, *Le commedie*, Torino, Einaudi, I.
- Fo 1974b = Id., *Le Commedie*, Torino, Einaudi, II.
- Fo 1975 = Id., *Le Commedie*, Torino, Einaudi, III.
- Fo 1992 = Id., *Fabulazzo*, Milano, Kaos.
- Fo e Rame 1989 = Fo, Dario e Rame, Franca, *Alice nel paese senza meraviglie*, in Dario Fo, *Le commedie*, Torino, Einaudi, VIII, pp. 97-103.
- Frenguelli 2007 = Frenguelli, Gianluca, *Tecniche del discorso franto nel primo teatro di Pirandello*, in Melosi, Laura e Poli, Diego, *La lingua del teatro fra D'Annunzio e Pirandello*, Macerata, Edizioni dell'Università di Macerata, pp. 117-137.
- Giovanardi e Trifone 2015 = Giovanardi, Claudio e Trifone, Pietro, *La lingua del teatro*, Bologna, il Mulino.
- Goffman 1987 = Goffman, Erving, *Forme del parlare*, Traduzione italiana di Franca Orletti, Bologna, il Mulino (edizione originale: *Forms of Talks*, 1981).

¹⁹ Ivi: 109.

²⁰ Valentini 1977: 45.

²¹ Su alcuni aspetti linguistici del teatro di narrazione cfr. Stefanelli 2007. Sui «figli» d'arte di Dario Fo si veda anche Puppa 2018.

- Mingioni 2013 = Mingioni, Ilaria, *A parte. Per una storia linguistica della didascalia teatrale in Italia*, Roma, ItaliAteneo.
- Moscato 2015 = Moscato, Enzo, *Le mie parole*, in Lezza, Antonia, Acanfora, Annunziata e Lucia, Carmela, *Antologia teatrale*, Napoli, Liguori, pp. 251-257.
- Nencioni 1983a = Nencioni, Giovanni, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli.
- Nencioni 1983b = Id., *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi.
- Padoan 1985 = Padoan, Giorgio (a cura di), Bernardo Dovizi da Bibbiena, *La Calandra*, Padova, Antenore.
- Pizza 2006 = Pizza, Marisa, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame: genesi e composizione dello spettacolo teatrale, 1996-2000*, Roma, Bulzoni.
- Pozzi 1978 = Pozzi, Mario (a cura di), *Prose della volgar lingua*, di Pietro Bembo, in *Trattatisti del Cinquecento*, I, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Trovato 2014 = Trovato, Paolo (a cura di), *Discorso intorno alla nostra lingua*, di Niccolò Machiavelli, in *Enciclopedia Machiavelliana*, 3 voll., Roma, Treccani, I, pp. 458-469.
- Luperini 2014 = Luperini, Romano, *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza.
- Puppa 2018 = Puppa, Paolo, *Fo e i suoi figli: il teatro di narrazione*, in Benzoni, Pietro, Colamartino, Layla, Fiaschini, Fabrizio, Quinto, Matteo (a cura di), *A venti anni dal Nobel*, Atti del Convegno su Dario Fo (Pavia, 23-24 maggio 2017), Pavia University Press, pp. 63-71.
- Stefanelli 2007 = Stefanelli, Stefania, *I linguaggi del teatro di narrazione*, in Paolo Puppa (a cura di), *Lingua e lingue del teatro italiano*, Roma, Bulzoni, pp. 331-354.
- Taviani 2006 = Taviani, Ferdinando (a cura di), *Saggi e interventi*, di Luigi Pirandello, Milano, Mondadori.
- Trifone 2000 = Trifone, Pietro, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Valentini 1997 = Valentini, Chiara, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli.
- Zappulla Muscarà 1980 = Zappulla Muscarà, Sarah (a cura di), *Pirandello-Martoglio. Carteggio inedito*, Milano, Pan.

Le lingue della commedia. Il plurilinguismo nel teatro rinascimentale (e oltre)

IVANO PACCAGNELLA

Se il plurilinguismo segna tutta la tradizione letteraria italiana, almeno da Dante in avanti, nella tradizione teatrale rinascimentale risulta particolarmente operativo, con soluzioni linguistiche variate per aree geografiche, con diverse influenze di dialetti, gerghi, lingue esotiche, con sperimentalismi, interferenze, lingue fattizie. È il tentativo di rispondere al problema dell'assenza di una lingua del teatro con l'invenzione di "molte" lingue.

1.

La commedia moderna in Italia nasce con Ariosto. La grande varietà di forme più o meno teatrali fino al XV secolo (sacre rappresentazioni, laudi drammatiche, contrasti, farse, intermezzi, "commedie" buffonesche, con il rilevante momento del teatro umanistico latino, più letture sceniche che vero e proprio teatro) resta tutta al di qua della novità costituita dalla commedia cinquecentesca, anche gli episodi più rilevanti, quali il *Timone* di Boiardo e la *Fabula di Orfeo* di Poliziano.

La *Cassaria* viene rappresentata per la prima volta durante il carnevale del 1508 nella versione in prosa – cui fanno seguito *I suppositi*, *Il negromante* e il capolavoro de *La Lena* (1529) – e viene riscritta poi nel 1528-1529 in endecasillabi sdruciolati sciolti, a riprodurre il trimetro giambico acatalettico del teatro classico. L'adozione del verso permette ad Ariosto una simulazione di parlato che si realizza più sul piano lessicale che su quello sintattico, con la rinuncia tanto a toscanismi marcati ed aulicismi quanto a regionalismi, latinismi, ma con sfumature demotiche (in particolare nella *Lena*, il lessico quotidiano, locuzioni popolari sguaiate e oltraggiose) ed espressive (nelle due *Cassarie* l'uso del gergo). In assenza di una teorizzazione o di una discussione sul piano storico-linguistico e di modelli volgari del teatro comico, Ariosto, accettando le soluzioni di base toscana (non quelle naturalistiche, del parlato, ma neppure quelle classicistico-boccacciane), avvia la ricerca di una lingua comica unitaria anche se non ancora omogenea. Come ha scritto Folena (1991: 132), «l'Ariosto ha impostato per la prima volta fuori di Toscana quella piattaforma di lingua media e colloquiale che mancava totalmente al teatro».

Sul versante degli autori teatrali toscani, il Bibbiena con la *Calandra*, rappresentata nel 1513, si misura e al contempo prende le distanze dalla soluzione ariostesca. Nel Pro-

logo parla della sua come di una commedia nuova, «in prosa, non in versi; moderna, non antiqua». Se Ariosto sembra quasi intimidito dal confronto con il latino dei modelli plautino e terenziano, tentando di ricrearne il ritmo, Bibbiena vanta invece la propria scelta del volgare e quindi dell'autorevolezza e legittimità comica del toscano, che raggiungerà i suoi massimi risultati con *Mandragola* e *Clizia* di Machiavelli. Bibbiena incrocia riprese boccacciane con tratti del fiorentino parlato, deformazioni (del tipo *merdafiorito* per 'ermafrodito'), modi espressivi popolari, bisticci e calembours licenziosi, onomatopee, un precoce utilizzo del facchinesco bergamasco (atto III, SCENA II), fenomeni che «sottintendono una precoce coscienza delle virtù teatrali del gioco linguistico, spinto dall'autore fino al limite del puro funambolismo fonico» (Trifone 2000: 32).

La più matura contrapposizione alla soluzione teatrale ferrarese, ad una lingua scenica giudicata malamente posseduta e inadeguata alla resa comica, si realizza con Machiavelli e la *Mandragola* (scritta probabilmente fra il 1518 e il 1520)¹. Con un «monolinguisimo organico» (Folena 1991: 132), l'adozione di un fiorentino naturalistico, fieramente fondato sulla tradizione letteraria trecentesca, grammaticalmente omogeneo, Machiavelli combina un «pluristilismo funzionale» (Trifone 2000: 33) per la resa sociale e psicologica dei personaggi (così il parlato di messer Nicia, con il suo abuso di espressioni popolari, riboboli, motti e paremiologie trite; o di Callimaco, con la sostanziale aderenza al fiorentino "argenteo")².

Merito di Machiavelli è anche aver impostato – in un'assenza totale di considerazioni teoriche nelle discussioni cinquecentesche sulla questione della lingua – una prima riflessione sulla «forma commedia» nel *Discorso intorno alla nostra lingua*, stroncando la lingua del teatro di Ariosto, del suo fiorentino mal padroneggiato:

Et a provar questo, io voglio che tu leggi una commedia fatta da uno degli Ariosti di Ferrara; et vedrai una gentil compositione et uno stilo ornato et ordinato; vedrai un nodo bene acomodato et meglio sciolto; ma la vedrai priva di quei sali che ricerca una comedia; tale non per altra cagione che per la detta: perché i motti ferraresi non li piacevano, et i fiorentini non sapeva, talmente che gli lasciò stare³.

2.

Fuori dell'area toscana e ferrarese, la realtà della lingua della commedia è quella di un corposo plurilinguismo: l'uso contestuale di dialetti (ben distinti e autonomi rispetto al toscano), lingue differenti, registri e moduli espressivi diversi, fenomeno peraltro autorizzato dall'imitazione plautina, come diranno esplicitamente il Vellutello nel Preambolo ai *Tre tiranni* di Agostino Ricchi e poi Giovanni Maria Cecchi nei *Rivali*.

Questo vale particolarmente per l'area veneta, dove neppure l'omologazione alla linea toscana (presupposto necessario della preminenza veneta nella storia letteraria

¹ Ma secondo Stoppelli 2005 retrodatabile al 1513-1514.

² Una dettagliata analisi in Vanossi 1970 e Scavuzzo 2003.

³ Trovato 1982: 59-63.

del Cinquecento) ha potuto emarginare una tradizione di consolidato ibridismo nel circuito culturale di una società variamente articolata e mobile.

Come ha scritto Folena (1991: 129)

[...] tutto il teatro veneto, almeno quello che conta per noi, coi suoi vertici assoluti nel Ruzzante e nella *Veniexiana*, è dialettale e plurilingue (direi anche nei casi di più accentuata compattezza monolingua, come il primo *Dialogo* di Ruzzante), organizzato fondamentalmente sulla dicotomia urbano/rustico nell'asse Venezia-Padova, cui si aggiunge con Bergamo l'opposizione centrale/periferico.

In particolare, la stretta connessione fra vernacolo e commedia, da Ruzzante alla *Veniexiana*, da Alione a Calmo alle commedie senesi, è un fenomeno che interessa fra XVI e XVII secolo tutta l'Italia e porta alla personificazione di caratteri fissi dialettalmente individuati, alla tipizzazione delle maschere della commedia dell'arte.

La produzione di Ruzzante costituisce una parabola esemplare del teatro rinascimentale veneto (e italiano, in generale) sia sotto l'aspetto formale (dalle commedie in versi a quelle in prosa), sia sotto quello dei generi e dei modelli (dalle commedie che dilatano lo schema frottolistico a quelle «regolari»), che sotto quello contenutistico (dal *mariazo*, la commedia di ispirazione folclorica di argomento matrimoniale, alle ultime commedie di trama boccacciana o di imitazione plautina).

Ruzzante è continuamente attento al gioco delle lingue, quasi con una riflessione metalinguistica sulle disponibilità dei propri strumenti espressivi. La prima organica e coerente rivendicazione della naturalità della «lengua pavana grossa» si trova nella *Prima Oratione* per il cardinale Marco Cornaro del 1521. Contro «qui cancarì de quii sbagliafaore e de quii cagariegi sletran»⁴ e che «favela per gramego o in avogaro fiorentinesco» Ruzzante afferma il diritto «de tegnire el nostro naturale derto in pè e dertamen per la natura» seguendo la propria genuina inclinazione linguistica, «smissianto la lengua a nostro muò e no a la fiorentinesca». Ma è indubbiamente nella *Moschetta* che tocca il culmine il gioco di travisamento e equivoco di abito e di lingua (*strafozare* nel senso proprio di mutar foggia): «Mo a' vuò ch'a' ve muè de gonela, e ch'a' ve vestè da çitain, o da soldò, o da scolaro, e ch'a' faelè per gramego»⁵. Più del travestimento di foggia, conta quello linguistico messo in atto dal contadino: «[...] e veerì quel che intravene a un om da ben per favelare moscheto e muarse de lengua»⁶, dove il parlar *moschetto* è un italiano approssimativo e deteriorato dai dialettalismi (con l'estensione spropositata della desinenza *-no* anche alla 3. persona del singolare e nella reiterazione superflua dei pronomi, meglio se in sequenza toscano-dialetto: «Io sono lo io mi, che

⁴ Le citazioni rinviano a Zorzi 1967 (salvo diversa indicazione).

⁵ D'Onghia 2010: 141-142. Ma si ricordi anche l'elenco delle parlate, di tono vagamente rabelaisiano, della *Lettera giocosa* (Zorzi: 1247): «[...] i ghe favela da zenoin, i ghe favela toscò con se fa in Fiorentinaria, e da spagnaruolo, a la politana, e a la slongarina e a la soldarina, con fa i soldè, ch'a' dissè dertamen i n'ha magnò nomè libri e stratuti [...]».

⁶ Ivi: 236.

vòleno favelare con Vostra Signoria de vu. Ben stàgano. Me cognosciti lo io mi?»⁷) con l'impiego di tratti che atteggiano allo spagnolo (quali l'abuso della -s: «Se volis essere la mias morosas, ve daranos de los dinaros»)⁸, che Ruzante usa per farsi credere «pulitan», napoletano. Il moschetto è dunque la caricatura del tentativo del contadino di riprodurre la lingua colta di «sletràn e sinçiè», letterati e scienziati.

Nella *Pastoral*⁹, quasi certamente la prima opera di Ruzante, pavano e bergamasco debuttano insieme, marcando congiuntamente l'ipercaratterizzazione linguistica e il gioco di fraintendimento interdialettale, con un attrito interno fra il pavano e il bergamasco, ma anche una sostanziale aderenza documentaria del dialetto, puntando soprattutto sull'urto fra la lingua aulica di matrice poliflesca e i dialetti dell'entroterra, ridotti a lingue subalterne.

Insieme con la maturità (tanto sul piano della tipologia e della funzionalità, quanto su quello più strettamente scenico-linguistico), va notata la precocità dell'impiego teatrale di questo dialetto, prototipo di asprezza e incomprendimento linguistica, a ridosso delle prime altre attestazioni teatrali, nella *Calandra* del Bibbiena (atto III, scena II) e nel *Gaudio d'amore* (edito nel 1518) del Notturmo Napoletano. Nasce qui l'uso linguistico teatrale connotativo di un personaggio che si farà tipo nella commedia plurilingue del Cinquecento. Già con Ruzante il bergamasco si determina progressivamente in senso cittadino, prima nella figura del medico e del facchino, poi in quella del soldato. Nella posteriore ripresa del bergamasco nella *Moscheta* si può leggere una rinnovata fiducia nelle possibilità espressive del plurilinguismo ma nel giro di un decennio anche l'esperienza del dialetto del dominio occidentale della Repubblica si esaurisce. Lo sbocco naturale di questa situazione, tanto dal punto di vista della lingua quanto da quello della tipologia dei personaggi che in essa si oggettivano, sarà la commedia plurilingue, specialmente quella veneziana che tocca il suo apogeo con Andrea Calmo.

Il veneziano del Ruzante¹⁰, nel *Bilora* e nell'*Anconitana*, è più stereotipato, con minor connotazione sociolinguistica, e limitato sostanzialmente alla lingua dei «vecchi» innamorati e beffati; la loro parlata è il veneziano illustre, coinizzato a un livello medio, «ricalco, fedelmente realistico, della lingua d'uso corrente nel ceto sociale al quale appartengono» (Zorzi 1967: 1383), senza ipercaratterizzazioni o usi parodici ed espressivi, un veneziano sensibilmente raffinato e schiarito nello studio di assimilarsi alla *koiné* del volgare altoitaliano, fino a raggiungere la fissità della maschera del proto-Pantalone, particolarmente nei duetti con il servo, Zanni contadinesco che diventa qui a sua volta un proto-Arlecchino.

Il toscano di Ruzante si impronta alla stessa evoluzione cui è sottoposta la lingua letteraria, nel momento della definitiva affermazione della teorizzazione linguistica bembiana. Nella *Pastoral* il modello è costituito dagli *Asolani*, con un impasto linguistico denso di latinismi che arieggia l'*Hypnerotomachia Poliphili* e, ancor più, l'*Arcadia*

⁷ Ivi: 149

⁸ Ivi: 151.

⁹ Per un'analisi più dettagliata del plurilinguismo di Ruzante, cfr. Paccagnella 1998.

¹⁰ Cfr. Paccagnella 2007.

di Sannazaro, modello narrativo (abbassato però a livello corporale e rustico) presente con reminiscenze e citazioni (anche se spesso non proprio di prima mano). E anche nel *Dialogo facetissimo* al toscano è affidata una funzione di straniamento che connota la gravità oltremondana delle parole del fantasma di Zaccarotto contro il parlato naturalistico dei «buoni compagni»¹¹. Nell'*Anconitana* è larga la presenza del modello boccacchiano, fin dall'antroponimia decameroniana (Tancredi, Teodoro, Gismondo, Doralice, Gabriotto degli Onesti, Dionora dei Neri). La *Vaccaria* completa il processo di integrazione: non più solo lingua dei giovani, contro il veneziano del vecchio o il pavano di famigli e villani, ma lingua integralmente teatrale, di cui è rigorosamente delineata la letterarietà con l'affermazione, nel Prologo, che «molte cose stanno ben nella penna, che ne la scena starebben male» (Schiavon 2010: 179). E nella *Littera a messier Marco Alvarotto*, dove il discorso pavano di Barba Polo è come incastonato nel toscano letterario del Beolco, il «fratello Ruzante» alterna le due lingue, ma con un possesso del toscano più sereno, rispetto al passato, come dimostra un impasto linguistico venato di pochi tratti ipertoscaneggianti e soprattutto una sintassi piana e paratattica, con l'uso suggestivo degli alterati: *animaletto*, (*li miei compagni*) *libretti*, *slibrazon*, *vita bonazza*.

La storia del pavano di Ruzante è storia di una profonda integrazione cittadina, dalla *Betia* alla *Vaccaria*. L'orgogliosa affermazione del pavano come «el pì bel favelare del mondo» era stato il riconoscimento di un valore di lingua espressiva della comicità nell'ambito della tradizione del *mariazo*, che aveva messo capo all'esito monodialettale della *Betia* e del *Primo dialogo* e aveva costituito per Ruzante il salvacondotto nell'ambiente veneziano. La sua lingua non è un fenomeno di evasione letteraria, sempre in bilico fra mimetismo, reinvenzione di un dialetto reale (come anche del mondo contadino che rappresenta) e deformazione teatrale, esprimendo una «ricerca di libertà espressiva al di fuori di schemi e convenzioni letterarie sentite come troppo rigide ed esterne» (Milani 2000: 45).

Nell'ultimo Ruzante, quello della *Piovana* e ancor più quello della *Vaccaria*, il problema che si pone è quello del rapporto del mondo contadino con la città e del dialetto con la lingua, con la rivendicazione di una sorta di priorità antropologica, di superiorità del mondo contadino su quello della città (ma anche di incompatibilità). Con l'inurbamento dei contadini e la loro metamorfosi sociale in servi, *famegi* (parallela a quella per cui i *fachini*, 'bergamaschi', diventano servi al livello più basso, uomini di fatica, o, un gradino più su, soldati di ventura), il contrasto sembra essersi fatto tutto interno alla città. Il passaggio da villani a servi e la dialettica che si instaura fra servo e padrone comporta di fatto la loro integrazione sociale, anche se al fondo conservano una loro visione antagonista della realtà. La concezione stessa dello *snaturale* si è mutata: «la *snaturalità* si assottiglia, si fa astuzia e lucida intelligenza di *çime d'huomeni*»¹². Conseguentemente muta la stessa struttura del linguaggio. Nella *Piovana* il pavano, quale lo parlano i *famegi*, ma anche il ruffiano o i vecchi o le giovani, ha perso i tratti più rustici, annacquato nella parlata cittadina, la *lengua grossa* è meno rozza a

¹¹ Cfr. Paccagnella 2004.

¹² Folena 1991:137.

livello della costruzione sintattica della frase e della caratterizzazione lessicale e sfuma nel veneziano colorito di macchie gergali (che potrebbero anche alludere al teatro di Ariosto). L'esito conclusivo è quello della *Vaccaria*. Ancora una volta, alla fine della propria carriera, Beolco si trova a doversi riconfrontare con il toscano che ha rafforzato la propria supremazia anche all'interno del dominio non più soltanto sul piano della letterarietà ma ormai anche su quello della colloquialità, dell'uso quotidiano. Qui le *do lingue* forzatamente convivono ed ognuna si dispone in uno specifico settore, in un proprio campo di competenza. «Per il Ruzzante questa è l'ultima proposta e soluzione finale del problema linguistico che egli ha impostato e risolto genialmente volta per volta fino all'ultimo, rifiutandosi di immobilizzare il pavano in lingua di maschere, e arrestandosi prima delle gioiose ma precarie soglie della commedia dell'arte»¹³.

Folena (1991: 141) ha parlato di «plurilinguismo funzionale» per la *Veniexiana*¹⁴, commedia rimasta pervicacemente anonima, databile con sufficiente precisione al 1536 (Padoan 1974), di ambientazione realistica, veneziana come i nomi delle protagoniste, Anzola, Valiera (antica casata del patriziato), Oria, Nena. Non siamo più alle convenzioni della commedia; l'azione, ben riconoscibile dal pubblico per luogo e protagonisti, ha intenzionalmente eliminato ogni tratto tipico del genere comico a favore di un «realismo quasi sfrontato» (Tomasin 2007: 155). Come suggerisce l'epigrafe – «non fabula, non comedia, ma vera istoria» – non siamo davanti a una scrittura letteraria, a una rappresentazione teatrale ma alla cronaca cittadina, vicenda reale indiscreta e scabrosa per la qualità dei (delle) protagonisti(e) tale da ammonire alla sola lettura didascalica, tacita e intima, non certo alla messinscena: «Tu lege, disce, sile». Eppure la *Veniexiana* resta probabilmente la miglior commedia rinascimentale, per lo straordinario senso del linguaggio teatrale, per l'uso dei dialoghi e per la «teatrabilità» dell'azione scenica (prosemica, deissi, etc.), per il collegamento con una realtà cittadina che origina la stessa trama: riflette il parlato e la variazione e interazione dei diversi registri servono alla caratterizzazione sociolinguistica e stilistica dei personaggi e alla loro «plausibilità». Una lingua che si sviluppa in una articolazione ampia di registri espressivi: il toscano cortigiano, già «tipico» dell'innamorato, il bergamasco del facchino, il veneziano affettivamente e socialmente contraddistinto delle due padrone e delle serve, funzionalizzato all'erotismo e alla passione delle donne, a diversi livelli di età.

Ancora Folena ha parlato al proposito di plurilinguismo organico, privo di stilizzazione, di ludismo verbale, fraintendimenti della comicità più triviale. I diversi usi linguistici nulla concedono al gioco delle lingue ma sono seccamente funzionali ad una connotazione integrale dei personaggi, componendosi in «grande teatro» (Folena 1991: 141).

3.

Il trionfo della poliglottia nel teatro veneziano è raggiunto con Andrea Calmo, in cui alle varie parlate regionali – pavano, bergamasco ma anche, toscano, più o meno af-

¹³ Ivi: 141.

¹⁴ Cfr. Paccagnella 2014.

fettato, e ovviamente il veneziano – si aggiunge la riproduzione parodica delle parlate esotiche effettivamente in uso nella babelia linguistica veneziana: dallo spagnolo al greghesco, dal raguseo al tedesco, al turchesco.

La molla comica è caricata dalla connotazione parodica del molteplice confronto interlinguistico, premendo sui passaggi continui e più arditi di lingue eterogenee più che sulle lingue intermedie, con l'episodio del servo Truffa (*Rodiana*, atto II, SCENA VIII), inesauribile falsario dei *jargons* più disparati, che, fingendosi «inspiritato» parla veneziano, toscano, *napolitano*, *fransò*, *mialnès*, *raguselo*, spagnolo.

Programmaticamente fin dai titoli l'attenzione viene portata sulla «commedia delle lingue», con piena coscienza del gioco delle lingue messe in atto nei diversi testi. Ogni personaggio parla una lingua, creando equivoci e fraintendimenti, con un'espansione indistinta del plurilinguismo, fino all'opacizzazione delle opposizioni dialogiche e all'annullamento di ogni riproduzione della realtà sociale e psicologica dei personaggi. «Tutti fuori» dice la didascalia dell'ultima scena del *Saltuzza* e ogni attore recita una breve battuta in un babelico intreccio di dialetti. Il plurilinguismo diventa così parodia delle lingue in cui è la lingua a diventare per sé stessa oggetto di raffigurazione, stilizzazione in cui tutte le caratterizzazioni e le deformazioni vengono assunte in un più totale, plurivoco sistema delle lingue.

Su questa linea si collocano anche le due commedie di Gigio Artemio Giancarli, la *Capraria* e la *Zingana*. Con Calmo Giancarli intesse una relazione di «scrittura collaborativa delle rispettive opere teatrali» (Lazzerini 1991: IX), tant'è che il *Travaglia* rifonde e contamina le due commedie di Gigio; rapporto rafforzato anche dalla presenza del Burchiella, Antonio Molin, «boni compagni» nella *Scuola d'i Liquididi* (evocata nel testamento scherzoso di Buratello d'i Trioli da Torcello nelle *Lettere* di Calmo). Durante il soggiorno ferrarese, sotto la protezione dei duchi d'Este, Giancarli poteva ben essere entrato in contatto con il teatro ariostesco (cui arieggia la *Capraria*, per i modelli plautino e terenziano) ma anche con quello di Ruzante, dalle cui opere nella *Capraria*, distilla intere sequenze di florilegi, mettendo assieme un «autentico centone di *loci* ruzzantini» (Lazzerini: VIII). Il suo «funambolismo linguistico» (Lazzerini: XII) attinge al toscano di vari livelli, dall'aulico al familiare, al basso con interferenze dialettali, al bergamasco, al veneziano, al greghesco, all'arabo della «zingana»¹⁵.

Qui ormai l'artificio scenico non riflette più la realtà cosmopolita e multietnica di Venezia ma è funzionale alla deformazione, al travestimento, al capovolgimento dei ruoli sociali (per cui i servi, ad esempio, parlano un toscano più elaborato dei padroni), «mero supporto alla pirotecnica delle *gags* e dei *qui pro quo* generati dal caos dei diversi idiomi» (Lazzerini: XIII).

Fuori dal circuito veneto il teatro plurilingue perde ogni carattere di spontaneità locutoria ed entra nell'ambito di un edonismo formale che si consuma in curiosità per le forme dialettali e popolarische, per il gusto linguaiolo.

¹⁵ Una reale varietà di matrice egiziana più che la lingua franca che poteva circolare a Venezia, come ha dimostrato Tommasino 2006.

Dalla prima *Cortigiana* dell'Aretino al *Pedante* di Belo, agli *Straccioni* di Caro la lingua teatrale si connota in direzione regionale, un romanesco di base italianista, smeridionalizzato più che toscanizzato (Trifone 2008: 53)¹⁶, con in più la nuova apertura al pedantesco, che ha la sua matrice nell'*Hypnerotomachia Poliphili* prima e nei *Cantici di Fidenzio* di Camillo Scroffa poi, nella mescolanza di un latino solo di facciata, fonte di equivoci, ridotto alle storpiature e agli strafalcioni che caratterizzeranno poi il tipo del dottore (Graziano o Balanzone) nella commedia dell'arte: la lingua serve a costituire la figura teatrale del pedante, divenendo essa stessa "personaggio", fino al *Marescalco* di Pietro Aretino e al *Candelaio* di Giordano Bruno, la più matura prova di stravolgimento della commedia canonica, con una scrittura versatile e multiforme che mette in caricatura un petrarchismo ormai snervato, l'ostentazione culturale e filosofica grazie ad una lingua espressivamente popolareggiante con tratti napoletani marcati che convivono con forme fiorentine e "cortigiane", colte e demotiche, arcaizzanti e quotidiane.

Nella Toscana periferica, come in Veneto (Padova e Siena sono entrambe sedi dello *Studium*), alla commedia cittadina si contrappone la commedia rusticana con il contadino senese protagonista. Qui il teatro dei pre-Rozzi, specialmente con le opere di Niccolò Campani, lo *Strascino*¹⁷, e poi della Congrega dei Rozzi, sperimenta diverse modalità sceniche, dalla farsa villanesca alla pastorale, alla commedia cittadina, dando vita ad una maschera comica del villano, slegata da una realtà umana e sociale, che costituirà un repertorio popolare e folclorico, affidato ad una parlata rustica colorata di dialettismi localizzanti, francamente bassi e plebei. A pochi anni di distanza, nella produzione degli Intronati (dalla stesura collettiva degli *Ingannati* all'*Amor costante* di Piccolomini) si premerà invece maggiormente sul gioco delle differenti lingue dei personaggi, mescolando un toscano generico macchiato di senesismi morfologici e lessicali (del tipo *povaro*), senza intenzioni di connotazione sociale, a tratti napoletani, spagnoleggianti, pedanteschi.

Restano in un più ristretto ambito di motteggio imperniato sui blasoni popolari dei diversi linguaggi le farse cavaiole (parodia linguistica del dialetto di Cava dei Tirreni, fra zona flegrea e zona salernitana), in gran parte opera del medico Vincenzo Braca, di cui le più antiche sono il *Cartello di sfida cavaiole* e *La ricevuta dell'imperatore alla Cava*, farse che fissano un nuovo tipo teatrale, il cavaiole ignorante e sciocco, che si aggiunge ai letterari villani pavani, facchini bergamaschi, contadini mugellani. Si articolano invece su un ben più artistico confronto di lingue confinanti, dal francese al lombardo, non disdegnando il latino macaronico, le farse astigiane raccolte nell'*Opera jocunda* (1521) di Giovan Giorgio Alione.

Progressivamente, nel corso del secolo, il teatro plurilingue perde ogni plausibilità di riproduzione diastratica o diatopica ed entra nell'ambito di un edonismo formale che mette episodicamente sullo stesso piano dialettismo, cultismo, esotismo, manipolazione espressiva della lingua e delle lingue. Il comico si esaurisce nella parola non in quanto strumento argomentativo ma in quanto fantasmagoria formalistica, convenzio-

¹⁶ E cfr. Giovanardi 2013.

¹⁷ *Strascino* è del 1511, *Magrino* del 1514, *Coltellino* del 1520. Cfr. Persiani 2004.

nalismo manieristico, *fantaisie verbale* portatrice in proprio di comicità; la commedia plurilingue diventa commedia dei dialetti e delle lingue, nel senso che i diversi linguaggi sono per sé stessi protagonisti e i personaggi non sono che i portatori delle diverse lingue: dalla *Pastoral* alla *Veniexiana* a Calmo si passa alla dialettalità artificiosa di Della Porta, alla commedia dell'arte e agli scenari dell'Improviso. Diventa evanescente lo stesso testo teatrale "registrato" in scrittura compiuta, cui subentrano canovacci, scenari, lazzi subordinati a ruoli fissi in cui anche le varie lingue si fanno tipi, affidati al mestiere (l'«arte» appunto) dell'attore che fa cozzare le varietà geografiche e sociali nell'incrocio delle parti dei «generici» (innamorati, serve) e delle maschere (vecchi, zanni, capitani, avvocati).

Così il romano Vergilio Verrucci nei *Diversi linguaggi* introduce dieci personaggi (ormai "maschere", da Pantalone veneziano ai servi bolognese e bergamasco, dal francese al pedante siciliano, al capitano napoletano) che parlano ciascuno in una lingua diversa spinta in direzione ipercaratterizzata ed espressivistica (Folena 1991: 135 lo ha etichettato come «plurilinguismo interregionale»). E nello stesso anno il siciliano Vincenzo Belando negli *Amorosi inganni*, nonostante l'imperizia che si attribuisce, mette in scena «cinque lingue, cioè la buona toscana, la spagnola, la siciliana, la bergamasca e la veneziana» con un tasso di credibilità documentaria ovviamente più forte per il siciliano ma accettabile anche per il bergamasco e il veneziano. Interessante sarà anche la definizione linguistica della figura dell'ebreo nelle «scene all'ebraica» tra fine Cinquecento e Seicento inoltrato, specialmente in area romana (ad esempio Giovanni Briccio o Alessandro Donzellini) o toscana (ad esempio *Lo schiavetto* di Andreini o *L'ebreo* di Buonarroti il Giovane)¹⁸.

Allo scadere del Seicento Andrea Perrucci nel trattato *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso* codificherà la coloritura dialettale delle maschere, anche se più sul piano fonetico (di pertinenza dell'attore) che su quello lessicale: il veneziano di Pantalone, il napoletano di Coviello e Pulcinella, il bergamasco dello Zanni.

4.

Per concludere il tracciato del plurilinguismo comico, due rapidi *addenda* novecenteschi, quasi contigui, che a questo fenomeno intenzionalmente si richiamano.

Nel discorso alla cerimonia di conferimento del premio Nobel, Dario Fo adattava Ruzante alla propria storia di teatrante¹⁹ e all'«invenzione della tradizione»²⁰ di una linea giullaresca, estesa alla commedia dell'arte, una linea più postulata che verificabile sul piano filologico-linguistico. Il Medioevo che Fo ricrea si materializza in una lingua scenica affabulatoria, un pastiche che da *Mistero buffo* (Fo 1969) alla *Bibbia dei villani* metterà capo all'invenzione del *grammelot*, «iperlingua comica onnicomprensiva e pressappoco universale» (D'Onghia 2018: 9). È una lingua fatta della mescolanza di

¹⁸ Cfr. Franceschini in c.s.

¹⁹ Cfr. Paccagnella 2013.

²⁰ La felice etichetta è di Pieri 2010.

elementi vivi del lombardo occidentale (non solo il milanese, ma il bresciano e il bergamasco, almeno) e di altri dialetti di area padana, in una sincronia di fasi linguistiche sovrapposte (tratti arcaici e tratti dell'uso contemporaneo): «una fricassea di dialetti», un pandialetto o iperdialetto norditaliano (Folena): una lingua personalissima, agrammaticale, artificiale, che vive solo nel gesto dell'attore, nella mimica, gestualità, onomatopea, nelle tonalità della voce, dal finto-dialogo al monologo puro, al tartagliamento del *grammelot*, il culmine della deformazione al limite del non-sense.

L'espressionismo grottesco del *Mistero buffo* ha radici già nella prima fase dell'attività di Fo²¹, improntata a una meticolosa attenzione al meccanismo della *Sprachmischung*, contaminazione di linguaggi e livelli stilistici, a partire dalle farse da avanspettacolo (*Il dito nell'occhio* e la *Marcolfa*) fino alle commedie brillanti (da *Gli arcangeli non giocano a flipper* a *Chi ruba un piede è fortunato in amore*), a quelle di satira politica (*Settimo: ruba un po' meno*) e poi di teatro più militante (da *Morte accidentale di un anarchico* a *Il Fanfani rapito*), dove una lingua genericamente settentrionale si connota di moduli di oralità popolare, bassa (un parlato «da periferia lombarda», come ha detto lo stesso Fo), utilizzando lessemi e stilemi di linguaggi tecnici, burocratici, politici con funzione straniante (in senso brechtiano: un riferimento che sembra corroborato anche da uno spettacolo come *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*). Nel 1973 Giovanni Testori affida a Franco Parenti l'interpretazione dell'*Ambleto*²², dopo averne visto la *performance* nella *Moscheta* con la regia di De Bosio: la stessa messinscena cui due anni prima aveva assistito anche Fo. È il primo pezzo della *Trilogia degli Scarrozzanti*, cui seguiranno *Macbetto* e *Edipus*.

Fa immediatamente colpo la lingua, una combinazione eversiva del linguaggio teatrale, dell'italiano che «così come circola oggi nella vita quotidiana e sui giornali e alla televisione, sulla ribalta di un teatro, a mio parere, non serve più» (citato da Panzeri 2008: 1541). Sulla contaminazione e interferenza di base fra italiano e un dialetto genericamente lombardo (che si potrebbe specificare in milanese con escursioni alto-brianzole, la parlata dell'infanzia) si realizza una manipolazione espressiva che mette in campo latino (specie ecclesiastico), inglese, francese (con una scrittura imitativa della pronuncia, del tipo *qua, purquà*) e spagnolo, insieme a neoformazioni lessicali e alterazioni morfologiche, un «linguaggio francamente macaronico» (Lazzerini 1973: 68).

Questo plurilinguismo ricchissimo si annebbia in *Macbetto*, con pochi tratti dialettali a fronte di una ambiziosa e utopistica costruzione di letterarietà, con una lingua imitativamente alta, per quanto Testori continui a dichiarare la propria anti-letterarietà («La mia è una lingua che sgorga da dentro, quasi un riaffiorare dei miei avi»).

Per Franco Branciaroli Testori scriverà due serie di spettacoli, *Branciatrilogia prima e seconda*. La *vis* eversiva che era nella *Trilogia* qui porta all'estremo le possibilità espressive della sua lingua teatrale: dalla realizzazione meno oltranzisticamente

²¹ Dove merita sottolineare la consonanza con una nuova fase culturale e linguistica della società italiana, con la riflessione sullo statuto dell'italiano come lingua d'uso nazionale che più o meno in quegli stessi anni aveva aperto Pasolini con le *Nuove questioni linguistiche* (dicembre 1964).

²² Cfr. D'Onghia 2017.

inventiva (senza rinunciare alla base lombarda) di *Confiteor*, allo sperimentalismo radicale di *In exitu*, «scritto in una lingua che non esiste», un impasto di latino, dialetto, gergo di periferia e un italiano «triturato», deformato da una punteggiatura asintattica che riproduce il caos morale e fisico del personaggio, al linguaggio particolarissimo di *Sfaust*, dove s- (la S di Scienza) è premessa ad ogni parola dell'intera prima parte, in prosa, con una miscela di dialetto ipermarcato, improbabili citazioni in *latinorum* che svariano dal serio al comico-parodico, neoformazioni macaroniche, francese e provenzale fino allo spagnolo, un continuo scioglilingua, che si districa e si affranca alla fine, due canti poetici di amore e morte, in un verso franto. Qui e poi in *sdisOrè*, dove passa dal borbottio al grido ancora con una lingua che accosta ai dialettismi francesismi preziosi, citazioni dai libretti d'opera e addirittura dell'opere, con effetti di comico grottesco, la grande stagione di Teatro Verbale di Testori raggiunge la sua acme.

Riferimenti bibliografici

- D'Onghia 2010 = D'Onghia, Luca (a cura di), *Moschetta*, di Ruzante, Venezia, Marsilio.
- D'Onghia 2014 = Id., *Drammaturgia*, in Antonelli, Giuseppe, Motolese, Matteo e Tomasin, Lorenzo (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, II, *Prosa letteraria*, Roma, Carocci.
- D'Onghia 2017 = Id., «L'Ambleto» di Testori, ovvero Ruzante a Lomazzo. *Schede storiche e linguistiche*, in D'Onghia, Luca e Tomasin, Lorenzo (a cura di), *Studi veneti e rinascimentali per Ivano Paccagnella*, Venezia, Ca' Foscari University Press, pp. 169-184.
- D'Onghia 2018 = Id., *Fo, Ruzante e il mito della «lingua composita»*, in Benzoni, Pietro, Colamartino, Layla, Fiaschini, Fabrizio e Quinto, Matteo (a cura di), *A venti anni dal Nobel*. Atti del convegno su Dario Fo, Pavia, Collegio Ghislieri, 23-24 maggio 2017, Pavia, Pavia University Press, pp. 3-14.
- Fo 1969 = Fo, Dario, *Mistero buffo. Giullarata popolare in lingua padana del '400*, Cremona, Tipografia lombarda.
- Folena 1983 = Folena, Gianfranco, *Le lingue della commedia e la commedia delle lingue*, ora in Folena 1991, pp. 119-146.
- Folena 1991 = Id., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Franceschini in c.s. = Franceschini, Fabrizio, *Le lingue degli ebrei nel teatro italiano dei secoli XV-XVII*, in *Shem nelle tende di Yaphet. Ebrei ed ebraismo nelle lingue e nelle culture degli altri*. Atti del convegno, Pisa, 6-8 febbraio 2019.
- Giovanardi 2013 = Giovanardi, Claudio, «Io vi ricordo ch'in Roma tutte le cose vanno ala longa». *Studi sul romanesco letterario di ieri e di oggi*, Napoli, Loffredo.
- Lazzerini 1973 = Lazzerini, Lucia, «L'Ambleto» o della barbarie ritrovata, «Paragone-Letteratura», XXIV, 56:73.
- Lazzerini 1991 = Ead. (a cura di), *Commedie. La Capraria. La Zingana*, di Gigio Artemio Giancarli, Padova, Antenore.
- Milani 2000 = Milani, Marisa, «El pi bel favelare del mondo». *Saggi ruzzantiani*, Padova, Esedra.
- Paccagnella 1998 = Paccagnella, Ivano, *Il plurilinguismo di Ruzante*, in Atti del convegno internazionale di studi sul Ruzante (Padova-Venezia, 5-7 giugno 1997), «Quaderni veneti», 27/28, pp. 129-148.
- Paccagnella 2004 = Id., *Tra Ferrara e Padova. L'andirivieni dei linguaggi*, in Benzoni, Gino (a cura di), *Verso la santa agricoltura. Alvisè Cornaro, Ruzante, il Polesine*, Atti del XXV Convegno di studi dell'Associazione culturale Minelliana, Rovigo, Minelliana, pp. 27-35.
- Paccagnella 2007 = Id., *Sondaggi sul veneziano nell'Anconitana di Ruzante tra ecdotica e storia linguistica*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 455-466.

■ Le lingue della commedia. Il plurilinguismo nel teatro rinascimentale

- Paccagnella 2013 = Id., *Ruzante à la manière de Dario Fo*, in Brusegan, Rosanna (a cura di), *La scienza del teatro. Omaggio a Dario Fo e Franca Rame*, Atti della giornata di studi (Università di Verona, 16 maggio 2011), Premessa di Dario Fo, Roma, Bulzoni Editore, pp. 25-46.
- Paccagnella 2017 = Id., *La commedia "cittadina" da Ruzante alla Venexiana*, in Paccagnella, Ivano e Gregori, Elisa (a cura di), *Lingue, testi, culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo*. Atti del XL Convegno interuniversitario di Bressanone, 12-15 luglio 2012, Padova, Esedra, pp. 413-433.
- Padoan 1974 = Padoan, Giorgio (a cura di), *La Venexiana, commedia di anonimo veneziano del Cinquecento*, Padova, Antenore.
- Panzeri 2008 = Panzeri, Fulvio (a cura di), *Note ai testi*, in Giovanni Testori, *Opere. 1965-1977*, Milano, Bompiani, pp. 1493-1551.
- Persiani 2004 = Persiani, Bianca (a cura di), *Commedie rusticali senesi del Cinquecento*, Siena, Betti editrice.
- Pieri 2010 = Pieri, Marzia, *Come si inventano le tradizioni: il Medioevo antagonista di «Mistero buffo»*, in *Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame. Poétique et dramaturgie*, «*Révue des Études Italiennes*», 56, pp. 185-197.
- Scavuzzo 2003 = Scavuzzo, Carmelo, *Machiavelli*, Roma, Carocci.
- Schiavon 2010 = Schiavon, Chiara, *Per l'edizione del Ruzante classicista. Testo e lingua di Piovana e Vaccaria*, Padova, Cleup.
- Stoppelli 2005 = Stoppelli, Pasquale, *La Mandragola. Storia e filologia, con l'edizione critica del testo secondo il Laurenziano Redi 129*, Roma, Bulzoni.
- Tomasin 2007 = Tomasin, Lorenzo, *Lettura linguistica della Venexiana*, «*Per leggere*», 12, pp. 151-169.
- Tommasino 2006 = Tommasino, Pier Mattia, *Approfondimenti sull'arabo della Zingana di Gigio Artemio Giancarli*, «*Lingua e stile*», 41, pp. 201-228.
- Trifone 2000 = Trifone, Pietro, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- Trifone 2008 = Id., *Storia linguistica di Roma*, Roma, Carocci.
- Trovato 1982 = Trovato, Paolo (a cura di), *Discorso intorno alla nostra lingua*, di Niccolò Machiavelli, Padova, Antenore.
- Vanossi 1970 = Vanossi, Luigi, *Situazione e sviluppo del teatro machiavelliano*, in *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, Padova, Liviana, pp. 1-108.
- Zorzi 1967 = Zorzi, Ludovico (a cura di), *Teatro*, di Ruzante, Torino, Einaudi.

Sulla sintassi e lo stile della *Mandragola* di Niccolò Machiavelli

CLAUDIO GIOVANARDI

«Con la *Mandragola* siamo dinanzi alla più bella commedia italiana di tutti i tempi». Questo giudizio di Stoppelli (2014: 118), tanto perentorio quanto condivisibile, è forse l'unica certezza che si può nutrire di fronte al capolavoro machiavelliano. Molti sono infatti i dubbi che continuano ad accompagnare l'opera, a cominciare dalla data di composizione, per finire con la vera veste linguistica in cui fu stesa dall'autore. Quanto alla data, Stoppelli (2014) ritiene persuasivamente che essa debba essere collocata nel settennio compreso tra il 1513 e il 1520. Per quel che concerne la veste linguistica, è noto che il testo della *Mandragola*, stampe a parte, è trådito da un solo manoscritto non autografo (la non autografia dei testimoni è peraltro una condizione che accomuna le opere maggiori del nostro), il Laurenziano Redi 129 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, che risale al 1520. Se è dunque vero che «i codici della tradizione non testimoniano a rigore se non le abitudini linguistiche dei copisti che li hanno esemplati», è pur vero che per le opere machiavelliane «non si verifica fra produzione e tradizione quello scarto geografico né quella differenza cronologica ampia che si registra in tanti altri casi»¹.

Negli ultimi anni si sono susseguite varie edizioni della commedia, diversamente orientate, che lasciano ancora qualche margine di incertezza nella valutazione delle lezioni da mettere a testo². A tanta acribia filologica non ha fatto tuttavia riscontro un'altrettanta attenzione dedicata alla lingua della commedia. Nonostante alcune analisi pur meritorie, manca a tutt'oggi uno studio d'insieme di carattere linguistico³. È sorprendente che nell'importante volume collettaneo dedicato al teatro machiavelliano nel

¹ Entrambe le citazioni sono da Frosini 2014: 730.

² Mi limito a ricordare, tra le edizioni più recenti della commedia, Inglese 1997, Stäuble 2004, Stoppelli 2005, edizione poi riproposta in Stoppelli 2006, testo da cui si cita (e al quale rinviano i numeri delle pagine indicati dopo le citazioni), Fachard 2013. La recente riedizione di Stoppelli 2017 non modifica di fatto il testo fissato nel 2005, se non in undici luoghi non particolarmente significativi (se ne veda l'elenco in Stoppelli 2017: 362).

³ Tra i vari contributi che toccano aspetti della lingua della *Mandragola*, mi limito a citare: Trifone 2000: 33-37, Scavuzzo 2003: 73-84, Giovanardi e Trifone 2015: 121-126, e il recentissimo Patota 2019: 290-298.

2005 dei ventiquattro contributi presenti (dovuti ai massimi specialisti machiavellisti) nessuno sia dedicato alla lingua delle commedie⁴.

In questa sede cercherò di dar conto degli aspetti più significativi della sintassi e delle scelte stilistico-espressive messe in campo da Machiavelli nella *Mandragola*.

A tutti i livelli della sintassi e della costruzione del testo si può apprezzare la ricerca del massimo effetto espressivo attraverso la sapiente modulazione della struttura intra- e interfrasale. Nella *Mandragola* Machiavelli dà fondo a un repertorio molto vasto di tipi proposizionali e di interazioni sintattiche con frequenti escursioni di registro alle quali è demandato il compito fondamentale di disegnare la psicologia dei personaggi. Potremmo per certi aspetti affermare che ogni personaggio ha la sua sintassi e il suo stile, una sorta di marca di riconoscimento permanente⁵.

La vicenda della commedia si snoda a volte con tinte di giallo. L'attenzione del lettore/spettatore è spesso catapultata in avanti, ad esempio attraverso l'uso di strutture cataforiche come quelle che seguono; si osserverà che nel primo esempio l'elemento anticipatore è costituito dal sintagma nominale, mentre negli altri casi troviamo il deitico testuale *questo*: *Ma della pazzia di costui se ne cava questo bene, che Callimaco ha che sperare* 29; *Voi avete ad intender questo: che non è cosa più certa ad ingravidare una donna che dargli bere una pozione fatta di mandragola* 51; *È bisogno ora pensare a questo: che quello uomo che ha prima a fare seco [...], muore infra otto giorni* 52; *questo mi pare la più strana: di avere a sottomettere el corpo mio a questo vituperio* 77.

La scelta stilistica del *tricolon*, figura di accumulazione tradizionalmente alta, compete ai personaggi "dotti" della commedia, in particolare a Callimaco. Vediamo alcuni esempi di quella che potremmo considerare una forma di stile additivo, seppure risolto in una dimensione intrafrasale⁶. Terne nominali: *Avendo compartito el tempo parte alli studi, parte a' piaceri e parte alle faccende* 18; *e' non vi pare per presenza, per dottrina, per lingua uno uomo da metterli il capo in grembo* 37. Terne aggettivali: *qualche partito bestiale, crudele, nefando* 31; un doppio *tricolon* antifrastico è il seguente: *È sono molte cose che discosto paiano terribili, insopportabili, strane, che quando tu ti appressi loro le riescono umane, sopportabili, domestiche* 79. Terne verbali (nel primo esempio si tratta di una sequenza di proposizioni interrogative dirette): *ma come ho a fare? Che partito ho a pigliare? Dove mi ho a volgere?* 31; *la non restò mai di pregare, comandare, infestare Lucrezia* 93. Infine segnalo una terna formata da due pronomi personali e da una relativa: *da lui, da noi, da chi ti vuole bene* 77.

Al *tricolon* si affianca la serie lessicale più nutrita, altro artificio di *accumulatio* usato con diverse intenzioni espressive. In Callimaco si nota un eccesso da esibizione colta:

⁴ Mi riferisco a Barbarisi e Cabrini 2005. Nessun cenno alla scrittura teatrale compare nel ponderoso saggio dedicato da Maurizio Dardano alla lingua machiavelliana: Dardano 2017: 31-198, di cui ci serviremo ampiamente nell'analisi linguistica della commedia.

⁵ Dardano 2017: 37 lamenta che alla sintassi della prosa machiavelliana sia stata concessa scarsa attenzione dagli studiosi. La *Mandragola* non fa eccezione.

⁶ Per una prospettiva interfrasale dello stile additivo nelle opere di Machiavelli: Dardano 2017: 45.

talché mi pareva esser grato a' borghesi, a' gentiluomini, al forestiero, al terrazzano, al povero e al ricco 18; in Ligurio la serie di futuri con enclisi pronominale scandisce il ritmo serrato delle azioni: *noi saren quivi, torrenti el liuto, piglierenti, aggirerenti, condurrenti in casa, metterenti a letto* 96; ancora Ligurio, personaggio di sulfurea laconicità, snocciola una serie di imperativi per impartire secchi ordini a Siro: *Considera, examina, torna presto, referisci* 109. Quando invece l'iterazione è prodotta da Nicia, si riduce alla ripetizione ossessiva della medesima parola: *È non si vede se non acqua, acqua, acqua, acqua* 27⁷.

Tra le figure di ripetizione segnalo in particolare il poliptoto, sfoggiato da Callimaco nella seguente battuta: «Io credo che tu ti maravigliassi assai della mia sùbita partita da Parigi, e ora ti maraviglierai sendo io stato qui già un mese senza fare alcuna cosa» 16; ancora Callimaco: «Se io non ti ho detto infino a qui quello che io ti dirò ora» 16; e infine Siro: «E così ho fatto e sono per fare io» 17.

La movimentazione sintattica è affidata alla violazione dell'ordine normale degli elementi nella frase. Nelle frasi interrogative dirette la posposizione del soggetto al verbo è costante; qualche esempio: *Avete voi, per questo, tentato per altra via cosa alcuna?* 21, *Che ha egli promesso insino a qui di fare?* 23, *Che vai tu appostando, Callimaco?* 30, *Ma dove sta egli?* 37. La posposizione del soggetto al verbo non ricorre solo in frasi interrogative: *Pertanto, pensando io di poter avere bisogno* 16, *e sono per fare io* 17⁸. Si ha anticipazione dell'oggetto in *qualche cosa farò io* 99; anticipazione del verbo servile con conseguente iperbatò in *Potrebbe quel luogo farla diventare d'un'altra natura* 23. Nel *Prologo*, dove la ricerca d'effetto stilistico è maggiore, si noti la dislocazione estrema del verbo rispetto al soggetto, con interposizione di diversi complementi: «costui, fra tutti gli altri buon compagno, / a' segni e a' vestigi / l'onor di gentilezza e pregio porta» 7.

Come avviene nelle commedie dell'Ariosto⁹, anche nella *Mandragola* si percepisce un'oscillazione tra soluzioni sintattiche elaborate da un lato, e ampie concessioni a moduli e stilemi del parlato dall'altro¹⁰. A differenza delle commedie ariostesche, però, l'amalgama di registri è assai meglio riuscita, ed è spostata decisamente verso il basso dall'esuberanza linguistica di Nicia.

L'alfiere del periodare studiato è certamente il giovane Callimaco. Riporto la parte finale del lungo monologo da lui pronunciato nella I scena del IV atto, nella quale si notino, dopo la struttura causale e consecutiva, il ricco e ben modulato asindeto, la frase ipotetica e la disgiuntiva infinitivale, che riprende il ritmo binario diffuso nell'intero monologo:

⁷ Probabilmente la pronuncia reiterata della parola *acqua* avrà finito per imitare il verso dell'oca generando così un sovrappiù di effetto comico sul pubblico.

⁸ Per vari esempi di posposizione del soggetto al verbo nei *Discorsi*: Dardano 2017: 138. Per esempi cinque-seicenteschi, da vedere anche Bozzola 2004: 26-29.

⁹ Si veda, al riguardo, Giovanardi e Trifone 2015: 113-121. Per quanto riguarda alcuni aspetti della sintassi e dello stile nelle commedie ariostesche mi permetto di rinviare a Giovanardi 2018.

¹⁰ La stessa oscillazione è peraltro segnalata da Dardano 2017: 49: «la scrittura del *Principe* è sottesa tra i due poli della segmentazione frasale e della complessità dei periodi».

CALLIMACO: [...] Ma io ci sto poco su, perché da ogni parte mi assalta tanto disio d'essere una volta con costei, che io mi sento dalle piante de' piè al capo tutto alterare: le gambe triemano, le viscere si commuovano, el cuore mi si sbarba del petto, le braccia s'abbandonano, la lingua diventa muta, gli occhi abbarbagliano, el cervello mi gira. Pure, se io trovassi Ligurio, ioarei con chi sfogarmi. (*entra in scena Ligurio*) Ma ecco che ne viene verso me ratto: el rapporto di costui mi farò o vivere allegro qualche poco o morire affatto (pp. 89-90).

In un'altra battuta Callimaco dà invece fondo a un polisindeto variamente intercalato tra strutture temporali e due gerundiali, la prima modale e la seconda causale¹¹. Si noti anche il costrutto *promettendole che*, cui segue la completiva infinitivale *di prenderla*:

CALLIMACO: [...] Ma poi che io me le fu' dato a conoscere e ch'io l'ebbi dato ad intendere l'amore ch'io le portavo, e quanto facilmente per la semplicità del marito noi potavamo viver felici senza infamia alcuna, promettendole che, qualunque volta Dio facessi altro da lui, di prenderla per donna; e avendo ella, oltre alle vere ragioni, gustato che differenza è dalla ghiacitura mia a quella di Nicia e da e baci d'un amante giovane a quelli d'uno marito vecchio, doppo qualche sospiro disse [...] (p. 122).

A Callimaco risale anche un esempio di struttura paraipotattica: «Avendo compartito el tempo parte alli studi, parte a' piaceri e parte alle faccende, e in modo mi travagliavo in ciascuna di queste cose che l'una non impediva la via dell'altra» 18. Il giovane innamorato si serve anche di sequenze paratattiche, in specie laddove occorra accelerare il ritmo della vicenda, come nel momento in cui egli produce il massimo sforzo argomentativo per convincere il riluttante Nicia. Si noterà che l'insistita coordinazione copulativa con *e* si presta perfettamente a scandire un séguito di azioni volte al raggiungimento del fine, e per le quali non è necessario, in quel frangente, prevedere ad esempio una modulazione temporale (che pure è implicita) attraverso nessi congiuntivi appositi; tutte le azioni sono sul medesimo piano di importanza ai fini della riuscita del diabolico piano e, di conseguenza, sul medesimo piano sono anche le proposizioni che le esprimono:

CALLIMACO: [...] Di poi ci travestiremo: voi, Ligurio, Siro e io; e andrencene cercando in Mercato nuovo, in Mercato vecchio, per questi canti; e el primo giovanaccio che noi troveremo scioperato, lo imbavaglieremo e a suon di mazzate lo condurremo in casa e in camera vostra al buio (pp. 53-54).

Ancora Callimaco, in un momento di disperazione, enumera una serie di alternative realizzate con coordinate disgiuntive: «perché o io mi gitterò in Arno, o io m'impiccherò, o io mi gitterò da quelle finestre, o io mi darò d'un coltello in sull'uscio suo» 99. Come è stato osservato, la coordinazione disgiuntiva è uno dei meccanismi sintattici su cui Machiavelli fonda la struttura dilemmatica del periodo¹²; in questo caso, però,

¹¹ Come nota Egerland 2010: 903, il gerundio composto attivo rinvia a un evento che si è concluso prima di quello espresso dalla principale. Sulle proposizioni gerundiali nel *Principe*: Dardano 2017: 94-95.

¹² Sui procedimenti dilemmatici, cfr. Patota 2014 e Dardano 2017: 63-64.

non siamo di fronte a strutture parallele bimembri, ma a una semplice enumerazione di possibilità relative alla forma di suicidio da scegliere.

Per quanto riguarda le tecniche di accelerazione del dialogo, un espediente usato talvolta da Machiavelli è quello di proporre battute a eco, nelle quali si riprendono parole della battuta precedente. Si veda il seguente rapido scambio tra Callimaco e Ligurio, nel quale le domande cariche d'ansia del primo sono seguite dalle risposte telegrafiche del secondo:

- LIGURIO: O Callimaco, dove se' tu stato?
 CALLIMACO: Che novelle?
 LIGURIO: Buone.
 CALLIMACO: Buone in verità?
 LIGURIO: Ottime.
 CALLIMACO: El frate fece el bisogno?
 LIGURIO: Fece.
 CALLIMACO: È Lucrezia contenta?
 LIGURIO: Sì (p. 92).

Ma l'argomentare di Callimaco, oltre che rispondere all'impulso del momento, sa posarsi su ritmi più ponderati, che trovano in parallelismi sintattici variamente configurati un'ottima traduzione. Mi limito a qualche esempio. Rispondendo a Siro, che gli chiede su cosa fondi le proprie speranze di beffare il vecchio Nicia, il giovane risponde: «Dua cose: l'una, la semplicità di messer Nicia, che, benché sia dottore, egli è el più semplice e el più sciocco uomo di Firenze; l'altra, la voglia che lui e lei hanno d'aver figliuoli» 21. I due membri della frase, perfettamente bilanciata, presentano una struttura affine fondata su una proposizione relativa (nel primo membro intercalata da una concessiva). I parallelismi binari rappresentano un'altra soluzione per lo schema dilemmatico di Machiavelli. Nell'esempio che segue, il Frate esprime la propria idea delle donne; troviamo una doppia struttura binaria rappresentata dall'accostamento antonimico dei due predicati nominali e dalla replica della relativa: «Le più caritative persone che sieno sono le donne, e le più fastidiose. Chi le scaccia, fugge e fastidi e l'utile; chi le intrattiene, ha utile e fastidi insieme» 65. In una battuta di Ligurio le due proposizioni coordinate con la copula sono praticamente in fotocopia: «Io non desiderai mai più tanto di trovare Callimaco e non penai mai più tanto a trovarlo» 91.

Completano il quadro di una sintassi "raffinata" alcuni costrutti infinitivali di gusto latineggiante¹³: «delibera' mi di vivermi a Parigi e non mi ripatriare mai, giudicando in quello luogo potere vivere più sicuro che qui» 17 (Callimaco); «È ben vero che io dubito non ci avere difficoltà» 75 (Frate); «Io mi ricordo esservi 500 immagine: e' non ve ne sono ora venti» 114 (Frate).

I tipi proposizionali sono rappresentati con larghezza e anche i connettivi non sono tenuti al risparmio. Frequenti le complete, talvolta non introdotte da alcuna congiun-

¹³ Per tali costrutti, ampiamente studiati nella prosa antica, basti il rinvio a Segre 1963: 118-121 e a Dardano 2012: 155-156; per la prosa cinquecentesca: Dardano 2017: 79-80.

zione secondo le abitudini della prosa cinquecentesca¹⁴: *Io credo che tu ti maravigliassi assai* 16; *Guardate e' non v'inganni* 22; *io non posso fare non mi risenta* 62; *Io credo che tu creda, figliuola mia, che io stimi l'onore e el bene tuo quanto persona del mondo* 76: quest'ultimo esempio presenta una completiva di secondo grado incastonata nella prima, quasi a testimonianza dello sforzo argomentativo di Sostrata nel tentativo di convincere la riluttante figliola al "sacrificio".

Qualche esempio di proposizioni causali anteposte¹⁵ o posposte alla principale: *E perché io non potevo ragionare delle italiane [...], alcun altro fiorentino che era in presenza prese la parte francese e Callimaco la italiana* 18; *E perché gli è piacevol uomo, messer Nicia tiene con lui una stretta dimestichezza* 22; *Poi che io avevo messo mano in pasta, io ne volli toccare el fondo*¹⁶ 118; *Potrebbe quel luogo farla diventare d'un'altra natura, perché in simili lati non si fa se non festeggiare* 23; *Io sono contento, poi che tu di' che e re e principi e signori hanno tenuto questo modo* 54.

Nelle finali spicca la predilezione per la congiunzione *acciò (che)*¹⁷: *vi mando io a lui acciò li parliate* 37; *e narrerégli el caso, acciò che non abbiate a dirlo voi* 58; *a ciò che non si paia che noi abbiam questa notte vegghiato* 117. Maggiore varietà di connettivi si ha per le proposizioni concessive¹⁸: *e benché la fussi debole e vana, la voglia e 'l desiderio che l'uomo ha di condurre la cosa non la fa parer così* 21; *benché sia dottore, egli è el più semplice e el più sciocco uomo di Firenze* 21; *E ancora che fussi un omaccio, pure le carni tirono* 62. Ben rappresentate anche le proposizioni consecutive: *e in modo mi travagliavo in ciascuna di queste cose che l'una non impediva la via dell'altra* 18¹⁹; *alla quale e' dette tanta laude e di bellezza e di costumi, che fece restare stupidi qualunque di noi* 19; *e sommi acceso in tanto desiderio d'esser seco che io non trovo loco* 19. Variamente configurate anche le proposizioni temporali. Due esempi di temporali della contemporaneità: *Come la 'ntese che la sua figliuola aveva ' avere questa buona notte senza peccato, la non restò mai di pregare, comandare, infestare* 93; *Quando io ero più giovane, io sono stato molto randagio* 26; un esempio di temporale della posteriorità: *e partite che le fieno, vi dirò quello ch'io arò fatto* 74²⁰.

Assai frequenti, com'era da aspettarsi, le relative, di cui riporto qui due esempi di collegamento con ellissi del pronome, secondo un uso di ascendenza quattrocentesca²¹:

¹⁴ Si veda, per il *Principe*, Dardano 2017: 76-79.

¹⁵ Dardano 2017: 84, a proposito del *Principe*, nota che: «la causale anteposta, meno frequente, accresce la forza illocutiva dell'enunciato». Si veda inoltre Chiappelli 1969: 124-132 e Chiappelli 1974: 65-72.

¹⁶ In questo caso la subordinata prolettica potrebbe anche avere valore temporale.

¹⁷ In linea con quanto si rileva nel *Principe*: Dardano 2017: 88. Si veda anche Chiappelli 1974: 77-79.

¹⁸ Cfr. Chiappelli 1974: 75-77. Sulla concessività si veda il lungo *excursus* cronologico di Consales 2005.

¹⁹ Sulla particolare configurazione delle consecutive introdotte da *in modo che*: Dardano 2017: 86.

²⁰ Per il modulo "participio passato + *che* + verbo all'indicativo": Dardano 2017: 89; cfr. anche Bozzola 2004: 92.

²¹ Si veda Trolli 1972: 140-141 per la prosa quattrocentesca. Sulle relative con antecedente in italiano antico il rinvio è a De Roberto 2010.

per intendere quello avevi fatto 30; e come ne è una sappi dire dua parole 76. Aggiungiamo l'attestazione di una proposizione comparativa di maggioranza: *Meglio è morire che vivere così* 31.

Frequenti anche le costruzioni sintattiche con il periodo ipotetico²². Per il tipo dell'impossibilità segnalo un costrutto con il congiuntivo trapassato nella protasi e il condizionale presente nell'apodosi: *Se voi me n'avessi parlato a Parigi, io saprei che consigliarvi* 20. Troviamo invece il doppio imperfetto indicativo nella seguente battuta di Nicia: *S'io non vi conoscevo presto, io vi davo con questo stocco* 106; mentre di nuovo Nicia ricorre a una soluzione "mista" imperfetto indicativo (protasi) + condizionale passato (apodosi): *Se io credevo non avere figliuoli, io arei preso più tosto per moglie una contadina che te* 47. Ed ecco due esempi del tipo della possibilità. Nel primo la tradizionale facondia di Callimaco inanella una serie di lamentose protasi con il congiuntivo imperfetto *io potessi* reiterato, prima di concludere con l'apodosi al condizionale; non sfugga, in questo caso, la struttura fortemente cataforica del periodo con il *focus* centrato nell'apodosi: *Se io potessi dormire la notte, se io potessi mangiare, se io potessi conversare, se io potessi pigliare piacere di cosa veruna, io sarei più paziente ad aspettare el tempo* 31. Un costrutto più semplice e lineare è invece nel seguente ragionamento di Licurgo, nel quale la struttura informativa appare assai più bilanciata che nell'esempio precedente: *Se io li portassi triste novelle, io l'arei riscontro al primo* 91.

All'armamentario della sintassi tradizionale, di ascendenza scritta e libresca, fa riscontro un apparato di scelte sintattiche che meglio richiamano la *brevitas* e le sconessioni del parlato. Si tratta di quegli accorgimenti che i commediografi italiani usano (ovviamente con modalità e intenti espressivi diversi) sin dagli esordi della commedia rinascimentale e che possono essere riassunti nell'etichetta di "grammatica del parlato teatrale"²³. È opportuno richiamare l'attenzione da principio su alcuni collegamenti ottenuti con la congiunzione *che* dal valore indefinito, a sottolineare un rapporto sintattico e semantico lasco tra principale e secondaria²⁴: *e subito la metterete nel letto, che fieno circa a quattro ore di notte* 53; *Ma datemi, se voi avete, 25 ducati, che bisogna in questi casi spendere* 60; *Ma egli è necessario [...] che voi ci aiutate d'un caso strano intervenuto a messere, che solo voi ci potete aiutare* 66; *Licurgo e Siro ceneranno, che non hanno mangiato oggi* 103; *Dipoi ragionamo del bambino, che me lo pare tuttavia avere in braccio el naccherino!* 119 (quest'ultimo esempio presenta in aggiunta una dislocazione a destra dell'oggetto, quasi a rincarare il tasso di "oralità" dell'enunciato). La frequenza dell'uso del *che* generico indica che in taluni passaggi dell'opera Machiavelli opta per un effetto di brevità, per il quale le ragioni della pragmatica sembrano prevalere su quelle della sintassi.

²² Cfr. Chiappelli 1974: 72-75 e Dardano 2017: 92-93.

²³ Per tale categoria si veda Giovanardi e Trifone 2015: 18-19.

²⁴ Sul *che* polivalente o connettore generico nell'italiano antico resta ancora oggi fondamentale lo studio di D'Achille 1990: 205-260.

Le frasi marcate non sono numerose, anche se non mancano esempi di dislocazione a sinistra, a destra e anche di strutture affini alle frasi scisse²⁵. Si tratta di un modo di “disordinare” la normale sequenza sintattica che evidentemente non è troppo nelle corde di Machiavelli, il quale preferisce procedere per ellissi e brachilogie, piuttosto che per spostamenti dei costituenti. Le dislocazioni a sinistra riguardano prevalentemente i complementi indiretti²⁶: *delle persone meccaniche non gliene pratica in casa nessuna* 20; *ma della scienza io ti dico bene io, come io gli parlo* 36 (nelle parole di Nicia è frequente la ripetizione ridondante del pronome personale soggetto); *De’ quali danari io ne ho una parte meco* 66; *e de’ altre cose non ne domandare* 118; *Di Siro non è uomo che si ricordi* 127 (in questo caso si tratta più precisamente dell’anteposizione del complemento di specificazione). Ancor più contenuti i casi di dislocazione a destra: *bisogna in questi casi spendere e farselo el frate amico* 60; *me lo pare tuttavia avere in braccio el naccherino!* 119. Richiamano la struttura scissa della frase le seguenti battute in forma di domanda: *Chi è quel che mi vuole?* 38; *Chi è quell’altro che si è accostato a loro?* 100.

Un caso di *ci* attualizzante²⁷: *che speranza ci avete voi?* 20; uno di accusativo preposizionale: *lasciate parlare a me* 61; uno di doppio dativo: *e’ ti pare a te una favola* 28. L’ansia e il rimorso del Frate prendono forma in una battuta che apre il V atto, nella quale la sequenza di azioni nervose del religioso è scandita attraverso un serrato asindeto: *io dissi mattutino, lessi una vita de’ Santi Padri, andai in chiesa e accesi una lampana che era spenta, mutai un velo* 113-114. È una riprova, questa, della predilezione che Machiavelli ha per i processi di sottrazione: il suo è un lavoro a togliere, fino a raggiungere forme essenziali della struttura sintattica.

Un interessante esempio di battute a eco è nel seguente scambio tra Ligurio e Nicia, dove si noterà la ripresa di *vedesti* con *vidi* e la riproposizione in contiguità di *che Arno?*:

LIGURIO Ah, sì! la Verrucola. A Livorno vedesti voi el mare?

NICIA Ben sai che io lo vidi.

LIGURIO Quanto è egli maggior che Arno?

NICIA Che Arno? egli è per quattro volte... [...] (p. 27).

La mimesi del parlato trova nell’uso dei deittici uno strumento forte di sostegno. La *Mandragola* è ricca di forme deittiche situazionali, soprattutto spaziali, che hanno la funzione primaria di collocare chiaramente la scena o di indicare i protagonisti dell’azione. Frequente l’uso di *ecco* con valore presentativo: *eccomi* 16, *Eccogli che vengon fuori* 48, *Ecco Ligurio che torna in qua* 70. Forme deittiche con pronomi e aggettivi dimostrativi: *quest’è Firenze vostra* 5, *quella via* 6, *là in quella sinistra porta* 6, *in su questa piazza, in quello uscio* 37²⁸. Forme deittiche con averbi di luogo: *qui in sulla man ritta* 5, *di qui* 6, *qui* 17, *di qua* 17, *quivi* 17, *costì* 47, *Dallo qua* 49, *di costà* 58, *Piglialo di costà e io di qua* 116.

²⁵ Anche per i fenomeni di dislocazione il rinvio è all’ampia trattazione di D’Achille 1990: 94-203.

²⁶ Sulla dislocazione a sinistra nella prosa machiavelliana, cfr. Dardano 2017: 41-43.

²⁷ Cfr. D’Achille 1990: 261-275.

²⁸ Per i deittici dimostrativi nella prosa machiavelliana, cfr. Dardano 2017: 163.

La tastiera espressiva usata da Machiavelli è dunque estremamente variegata. Attraverso la sapiente modulazione degli strumenti sintattici e l'accorto uso degli effetti stilistici lo scrittore ritaglia addosso a ciascun personaggio l'abito che meglio gli si adatta, di modo che la stessa psicologia dei protagonisti ne esca sagacemente delineata.

Riferimenti bibliografici

- Barbarisi e Cabrini 2005 = Barbarisi, Gennaro e Cabrini, Anna Maria (a cura di), *Il teatro di Machiavelli* (Gargnano del Garda, 30 settembre – 2 ottobre 2004), Milano, Cisalpino.
- Bozzola 2004 = Bozzola, Sergio, *Tra Cinque e Seicento. Tradizione e anticlassicismo nella sintassi della prosa letteraria*, Firenze, Olschki.
- Chiappelli 1969 = Chiappelli, Fredi, *Nuovi studi sul linguaggio del Machiavelli*, Firenze, Le Monnier.
- Chiappelli 1974 = Id., *Machiavelli e la "Lingua fiorentina"*, Bologna, Boni.
- Consales 2005 = Consales, Ilde, *La concessività nella lingua italiana (secoli XIV-XVIII)*, Roma, Aracne.
- D'Achille 1990 = D'Achille, Paolo, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci.
- Dardano 2012 = Dardano, Maurizio, *La subordinazione completiva*, in Id. (a cura di), *Sintassi dell'italiano antico. La prosa del Duecento e del Trecento*, Roma, Carocci, pp. 120-195.
- Dardano 2017 = Id., *La prosa del Cinquecento. Studi sulla sintassi e la testualità*, Pisa-Roma, Serra.
- De Roberto 2010 = De Roberto, Elisa, *Le relative con antecedente in italiano antico*, Roma, Aracne.
- Egerland 2010 = Egerland, Verner, *Frase subordinate al gerundio*, in Salvi, Giampaolo e Renzi, Lorenzo (a cura di), *Grammatica dell'italiano antico*, II, Bologna, il Mulino, pp. 903-920.
- EM = *Machiavelli. Enciclopedia Machiavelliana*, direttori: Gennaro Sasso e Giorgio Inglese, 3 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014.
- Fachard 2013 = Fachard, Denis (a cura di), *Teatro*, di Niccolò Machiavelli, Roma, Carocci, pp. 37-148.
- Frosini 2014 = Frosini, Giovanna, *Lingua*, in EM, II, pp. 720-732.
- Giovanardi 2018 = Giovanardi, Claudio, *Note sulla sintassi e sulla testualità nelle commedie di Ludovico Ariosto*, in Biffi, Marco, Cialdini, Francesca e Setti, Raffaella (a cura di), «*Acciò che'l nostro dire sia ben chiaro*». *Scritti per Nicoletta Maraschio*, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 517-531.
- Giovanardi e Trifone 2015 = Giovanardi, Claudio e Trifone, Pietro, *La lingua del teatro*, Bologna, il Mulino.
- Patota 2014 = Patota, Giuseppe, *Stile*, in EM, III, pp. 733-743.
- Patota 2019 = Id., *La grande bellezza dell'italiano. Il Rinascimento*, Bari-Roma, Laterza.
- Scavuzzo 2003 = Scavuzzo, Carmelo, *Machiavelli. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci.
- Segre 1963 = Segre, Cesare, *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli.
- Stäuble 2004 = Stäuble, Antonio (a cura di), *Mandragola*, di Niccolò Machiavelli, Firenze, Cesati.
- Stoppelli 2005 = Stoppelli, Pasquale, *La "Mandragola": storia e filologia. Con l'edizione critica del testo secondo il Laurenziano Redi 129*, Roma, Bulzoni.
- Stoppelli 2006 = Id. (a cura di), *Mandragola*, Milano, Mondadori.
- Stoppelli 2014 = Id., *Mandragola*, in EM, II, pp. 118-131.
- Stoppelli 2017 = Id. (a cura di), *Teatro. Andria-Mandragola-Clizia*, di Niccolò Machiavelli, Roma, Salerno editrice, pp. 123-225.
- Trifone 2000 = Trifone, Pietro, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Trolli 1972 = Trolli, Domizia, *La lingua di Giovanni Morelli*, in «*Studi di grammatica italiana*», II, pp. 51-153.

Il linguaggio tragico di Scipione Maffei

TOBIA ZANON

Fin dal giorno della sua prima rappresentazione (il 12 giugno 1713, nel teatro di Modena), la *Merope* di Scipione Maffei si è imposta come uno dei più importanti testi tragici in lingua italiana¹; forse il più importante, o quantomeno un modello ineludibile per ogni tragediografo italiano successivo, nonostante la posteriore canonizzazione lo abbia progressivamente messo in ombra. Ce lo testimoniano lo *Zibaldone* [3] di Leopardi (1997: 7), nel quale la *Merope* viene citata come unico «lavoro d'arte» del primo Settecento o, più ancora, la *Vita* di Vittorio Alfieri (1951: 227), dove l'Astigiano ricorda come la propria omonima tragedia nacque su innesco emulativo della tragedia maffeiana; e, pur non apprezzandola del tutto, concede fosse la migliore scritta in italiano fino a quel momento:

In quel frattempo, verso il Febbrajo dell'82, tornatami un giorno fra le mani la *Merope* del Maffei per pur vedere s'io c'imparava qualche cosa quanto allo stile, leggendone qua e là degli squarci mi sentii destare improvvisamente un certo bollore d'indignazione e di collera nel vedere la nostra Italia in tanta miseria e cecità teatrale che facessero credere o parere quella come l'ottima e sola delle tragedie, non che delle fatte fin allora, (che questo lo assento anch'io) ma di quante se ne potrebbero far poi in Italia. E immediatamente mi si mostrò quasi un lampo altra tragedia dello stesso nome e fatto, assai più semplice e calda e incalzante di quella. (Ep. IV, cap. IX)

Tale successo – davvero di critica e di pubblico², come usa dire – potrebbe sembrare a prima vista inspiegabile, data la tradizionale “sfortuna” della scrittura tragica in Italia³, dovuta soprattutto alla scarsa credibilità scenica della lingua poetica italiana che, alme-

¹ Nell'impossibilità di fornire in questa sede una bibliografia esaustiva su Maffei e la sua *Merope* si rimanda almeno ai seguenti lavori (e relative bibliografie): Marchi 1992 (in part. pp. 73-101), Marchi e Viola 2009, Placella 1967, Romagnani 1998, Zucchi 2015 e 2017.

² Del successo di pubblico testimonia, lungo tutto il Settecento, il gran numero di repliche della *Merope* nei teatri “ufficiali” di tutta la Penisola, ma anche nei teatri di collegio o nelle recite private e accademiche (cfr. Locatelli 2008). Per quanto riguarda il successo di critica, invece, basterà qui citare la centralità della *Merope* come innesco emulativo-polemico per la scrittura dell'omonima *pièce* di Voltaire, o il grande spazio ad essa dedicato da Lessing nella sua *Drammaturgia d'Amburgo* (sulla ricezione europea della *Merope* di Maffei, vd. almeno Marchi 2002 e 2015 e Scotton 2015).

³ Sulla scrittura tragica dal punto di vista linguistico si rimanda a Sorella 1993 e Zanon 2014; e più in generale a D'Onghia 2014 e Trifone 2000.

no da Bembo in poi, si presenta come statutariamente opposta a quella “naturalizza” cui dovrebbe tendere invece ogni forma di dialogato teatrale.

Eppure la *Merope* appare fin da subito un testo perfettamente adeguato al non banale scopo che si proponeva: portare sulle scene una tragedia finalmente “riformata” e cioè – seguendo le proposte di Ludovico Antonio Muratori, certo il principale modello teorico per Maffei⁴ – una tragedia in versi, colta, morale e verisimile; del tutto agli antipodi, insomma, del teatro tipico dei drammi musicali, degli spettacoli dei comici dell’Arte e degli esempi teatrali che provenivano dalla Francia, di cui si condannava l’eccessiva melodrammaticità.

I principali elementi strutturali con cui Maffei arriva a produrre il suo capolavoro sono: una ripresa rispettosa ma non fanatica dei modelli tragici classici e delle prescrizioni teoriche (in particolar modo quelle aristoteliche), e una continua attenzione alla verosimiglianza e alla naturalizza, finalizzate innanzitutto all’azione e alla resa del testo sulla scena. Come *pendant* formali di questa operazione ci sono: l’organizzazione del testo in cinque atti, in endecasillabi sciolti e senza cori⁵, e un «lessico poetico sostenuto eppur semplice»⁶.

È proprio grazie a questo equilibrio tra “sostenutezza” e “semplicità” che Maffei sembra trovare una perfetta soluzione al tradizionale problema della drammaturgia tragica: per aderire a un registro espressivo “alto”, la poesia tragica deve inevitabilmente guardare al modello più nobile della tradizione poetica italiana, e cioè quello della lirica⁷; ma tale scelta va contro la necessità di adeguare il verso tragico alle esigenze della rappresentazione, disattendendo il principio aristotelico (e più genericamente “teatrale”) di una lingua efficace solo se in qualche modo mimetica di una lingua di conversazione plausibile.

Questo non significa certo, da parte di Maffei, la ricercata mimesi di un linguaggio “naturale” – non sarà così nemmeno nelle sue commedie – quanto piuttosto il tentativo di selezionare all’interno di una *langue* quegli elementi ritenuti meno “artificiali” rispetto a tale categoria. E si tratta di una selezione doppia: Maffei infatti seleziona con gusto tipicamente arcadico il già tradizionalmente selezionato repertorio linguistico della poesia italiana.

È difficile, in sede critica, dare perfettamente conto della qualità linguistica della proposta maffeiana, proprio perché si caratterizza per l’assenza di tratti specifici marcati. Un’occhiata ai primi 30 vv. del testo potrà senz’altro essere più utile:

⁴ Per gli aspetti teorici e storico-teatrali della questione si rinvia, in estrema sintesi, a Guccini 1988 e Mattioda 1994.

⁵ E cioè, in buona sostanza, la forma “classica” della tragedia nella tradizione italiana, che però è proprio Maffei a imporre in modo definitivo. Per uno studio sulla metrica della *Merope* sia concesso rinviare a Zanon 2015.

⁶ Migliorini 2001: 456.

⁷ Data la scarsa formalizzazione, anche teorica, del discorso teatrale almeno fino al Cinquecento. Da qui la “liricizzazione” del genere tragedia per cui vd. Sorella 1993: 771-75.

POLIFONTE

Merope, il lungo duol, l'odio, il sospetto
 scaccia omai dal tuo sen; miglior destino
 io già t'annunzio, anzi ti reco. Altrui
 forse tu no 'l credesti; ora a me stesso
 credilo pur, ch'io mai non parlo indarno. 5

In consorte io t'elessi e vo' ben tosto
 che la nostra Messenia un'altra volta
 sua reina ti veggia. Il bruno ammanto,
 i veli e l'altre vedovili spoglie
 deponi adunque e i lieti panni e i fregi 10
 ripiglia; e i tuoi pensier nel ben presente
 riconfortando omai, gli antichi affanni,
 come saggia che sei, spargi d'oblio.

MEROPE

O ciel, qual nuova spezie di tormento
 apprestar mi vegg'io! Deh, Polifonte, 15
 lasciami in pace, in quella pace amara
 che ritrovano nel pianto gl'infelici;
 lasciami in preda al mio dolor trillustre.

POLIFONTE

Mira, s'ei non è ver che suol la donna
 farsi una insana ambizion del pianto! 20
 Dunque negletta, abbandonata e quasi
 prigioniera restar più tosto vuoi,
 che ricovrar l'antico regno?

MEROPE

Un regno

non varrebbe il dolor d'esser tua moglie.
 Ch'io dovessi abbracciar colui che in seno 25
 il mio consorte amato (ahi rimembranza!)
 mi svenò crudelmente? E ch'io dovessi
 colui baciare che i figli miei trafisse?
 Solo in pensarlo io tremo, e tutte io sento
 ricercarmi le vene un freddo orrore. (I, 1)⁸ 30

La patina di adeguamento al linguaggio poetico è rintracciabile a ogni livello della lingua: da quello fonetico, con la generale preferenza per le forme dittongate (*duol*, v. 1)⁹, gli esiti culti dei nessi latini (*annunzio*, v. 3), il trattamento della consonante palatale

⁸ Il testo di *Merope* si cita da Maffei 1963, che si basa sull'ultima ed. curata in vita dall'autore (1745). La più recente ed. critica, Locatelli 2008, si basa invece su di un testo del 1714 e quindi più vicino alla "prima" teatrale.

⁹ Altrove troviamo: *cuopre, duolo, fuor, nuovo, priego, giuoco* (sempre monottongato però nell'espressione *prendersi gioco*).

in forme come *reina* (v. 8) e *veggia* (vv. 8 e 15), le forme sincopate (*ricovrar*, v. 23); a quello morfologico: *il 'lo'* (*no 'l credesti*, v. 4), *ei* (v. 19). A questo si potrebbero ovviamente aggiungere scelte praticamente obbligate come l'afèresi *'l* (v. 4) o l'apocope generalizzata (anche per ovvie necessità metrico-ritmiche).

Anche dal punto di vista del lessico è ampio l'uso di forme letterarie "tradizionali" come poetismi, latinismi, ecc.: *omai* (vv. 2 e 12), *indarno* (v. 5), *adunque* (v. 10), *negletta* (v. 21), *ricercarmi* (v. 30). A questa spinta nobilitante si possono ascrivere anche costrutti anticheggianti e/o latineggianti come *a me* (v. 4, con *a* agente per 'da', abbastanza notevole a questa altezza), *in pensarlo* (v. 29) o la preferenza per le definizioni numerico-temporali indeterminate di gusto classico: *trilustre* (v. 18).

Ma tali forme rappresentano delle scelte assai poco marcate, anche al netto delle oscillazioni tipiche dei testi letterari di quell'epoca. Continuando la lettura è infatti facile imbattersi in scelte di segno divergente, se non opposto: la preferenza per le forme dittongate è mitigata (oltre che dalla ovvia preferenza per *cor/core* su *cuor/cuore*) da *prove* (2 occorrenze contro 1 di *pruove*) e da un'occorrenza di *voto* 'vuoto'. Per 16 occorrenze di *reina*, se ne contano 9 di *regina*; la forma *ei* è rivaleggiata da *egli* (40 occorrenze contro 32, anche per evidenti ragioni metriche), anche in contesti comparabili.

Ma la lista dei fenomeni che portano in direzione di una lingua meno "sublime" si potrebbe allungare; basti qui citarne due, a puro titolo di esempio: l'uso esclusivo della forma "prosastica" *vecchio* (e mai *veglio*) e, in controtendenza rispetto agli usi poetici d'epoca, la netta preferenza per le forme apocopate negli esiti dei suffissi latini -ATEM/-UTEM; gli astratti in *-ade/-ate* e *-ude/-ute* si trovano infatti quasi esclusivamente in punta di verso (a evitare una poco convenzionale uscita tronca) e in numero assai minore rispetto alle forme concorrenti (9 *età* per 3 *etade/-ate*; 10 *pietà* contro 1 *pietate*, 5 *virtù* contro 2 *virtude/-ute*).

Allo stesso modo la sintassi, solo parzialmente ipotattica, preferisce l'inversione minima (*In consorte io t'lessi*, v. 6; anche in *enjambement*: *i lieti panni e i fregi / ripiglia*, vv. 10-11) a più forti sommovimenti dell'*ordo verborum*. In questo senso, è interessante notare come le sollecitazioni retoriche più evidenti coincidano con i momenti più espressivi del dialogato scenico: la fine della "perorazione" del tiranno Polifonte (vv. 11-13) e la battuta finale del patetico rifiuto di Merope, caratterizzata da una serie di iperbatì (*colui che... / mi svenò*, vv. 25-27), anche doppi e sistematicamente organizzati a scavalco tra i versi: *ch'io dovessi / colui baciar che...* (vv. 27-28) e tutte *io sento / ricercarmi* le vene *un freddo orrore* (vv. 29-30). Quest'ultimo esempio è senz'altro quello di più alta temperatura retorico-sintattica, ma non a caso coincide tanto con la fine di battuta quanto con la fine della prima parte del confronto tra i due personaggi. La marcatezza stilistica è insomma funzionale alla scansione delle parti del dialogo e non mero adeguamento di registro al genere letterario di riferimento.

Il quadro non cambia aprendo l'angolo dell'indagine e prendendo in considerazione la più ampia grammatica del linguaggio tragico italiano, e cioè quegli stilemi che meglio identificano la scrittura tragica. Si tratta delle interiezioni dolorose e delle varie frasi ottative, *deprecationes*, *exclamationes*, apostrofi (un solo esempio fra i molti: *ahi*

rimembranza!, v. 26); dei fenomeni di accumulo, come l'anadiplosi (*lasciami in pace, in quella pace amara*, v. 16), o anche schemi anaforici e correlativi (*lasciami in pace... lasciami in preda*, vv. 16, 18 o *Ch'io dovessi... E ch'io dovessi*, vv. 25, 27), oppure parallelismi sintattici (*il lungo duol, l'odio, il sospetto / scaccia... Il bruno ammanto, / i veli e l'altre vedovili spoglie / deponi... i lieti panni e fregi / ripiglia*, vv. 1-2 e 8-11, sempre con verbo in *rejet*); dell'insistere su *tricola* (*negletta, abbandonata e quasi / prigioniera*, vv. 21-22, da aggiungere ai due appena citati); delle interrogative retoriche più o meno egocentriche (come nei già visti vv. 25-28); dell'uso del passato remoto per il passato prossimo (*t'ellessi*, v. 6); delle risposte che riprendono un termine della domanda (*che ricovrar l'antico regno? – Un regno / non varrebbe*, v. 23); dell'uso sistematico di sinonimi culti (*ricovrar* 'recuperare', v. 23 o *ricercarmi* 'penetrare scorrendo', v. 30); o, per finire, di una certa ridondanza pronominale (*io... tu... io*, vv. 3-6; *io... io... io... io...*, vv. 25-29)¹⁰.

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, ma non direbbero molto di più. La straordinaria riuscita della *Merope*, almeno dal punto di vista linguistico, si deve proprio alla sua *medietas*: in *Merope* si trova tutto quello che ci si aspetta di trovare in un testo settecentesco, in versi e appartenente al genere tragico: arcaismi, poetismi, sovvertimenti dell'*ordo verborum*, campiture sintattiche elaborate e organizzate attorno alla fine del verso, imperativi tragici, ecc.; ma nessuno di questi elementi prende il sopravvento, nessuno arriva a impromptare di sé il tono complessivo della tragedia. Tutti gli elementi tipici, tanto della poesia dell'epoca quanto della poesia tragica, sono insomma al "grado zero", come depurati dagli eccessi manieristici in un senso o dalle oltranzes espressive nell'altro¹¹.

Il grado di tenuta di questo assetto linguistico si può testare analizzando due fra i tratti più rappresentativi dei testi teatrali: la frangitura dei versi e le sticomitie¹². Entrambi hanno un forte impatto tanto sugli aspetti testuali che su quelli recitativi.

¹⁰ Nella *Merope* è abbastanza diffusa la forma pronominale ridotta *i'*. Di tale uso si accorse un contemporaneo di Maffei, Zaccaria Valaresso, che nel suo *Rutzvanscad il giovine* (1724), una satira della tragedia primo-settecentesca che prendeva di mira anche la *Merope*, fa così reagire la capricciosissima regina protagonista della *pièce*: «MAMALUC. Regina, *i'* sono... – CULICUTIDONIA. *I'* a una mia pari? *I'*? Ah, indegno! / Cos'è quest'*I'*? Ti credi / far camminar qual'asino restio?» (Valaresso 1922: 69).

¹¹ Probabilmente è proprio questa *medietas* che spiacque ad Alfieri quando cercava nella *Merope* maffeiana un modello: «E questa, a luoghi mi piacque bastantemente per lo stile, ancorché mi lasciasse pur tanto desiderare per adempirne la perfettibilità, o vera, o sognata, ch'io me n'andava fabbricando nella fantasia. E spesso andava interrogando me stesso: or, perché mai questa nostra divina lingua, sì maschia ancor ed energica e feroce in bocca di Dante, dovrà ella farsi così sbiadita ed eunuca nel dialogo tragico [...]? Certo, ogni altra cosa ne incolperò che la nostra pieghevole e proteiforme favella. [Ep. IV, Cap. I] (Alfieri 1951: 187-188). E certo questa lingua doveva sembrargli molto lontana dalla «essenzialità solenne, basata sull'eccezionalità linguistica (lessico sintassi e ritmo) del discorso, la sola congrua alla dimensione tragica degli eventi e delle passioni rappresentate» (Colletti 1993: 218) tipica della poetica alfieriana. Sulla lingua delle tragedie alfieriane, anche in rapporto con il modello maffeiano, cfr. Perdichizzi 2009.

¹² Si tratta di parti di dialogo nelle quali, su esempio del teatro antico greco-romano, due attori si scambiano brevi battute, in genere coincidenti con un singolo verso.

Da un lato, essi rendono subito riconoscibile, anche tipograficamente, il testo che li usi come “teatrale”; dall’altro lato, la frangitura spezza il normale profilo intonativo dell’endecasillabo, rendendo indispensabile un’accurata resa da parte degli attori (un discorso simile si può fare per le sticomitie, che danno al dialogo un ritmo incalzante e sincopato).

Di entrambi Maffei fa un uso molto controllato. Salvo errore, infatti, gli endecasillabi franti non spesseggiano e non sono mai separati in più di tre battute (com’è noto Alfieri arriverà fino a sei); mentre le vere e proprie sticomitie si contano sulle dita di una mano e si concentrano nella parte finale della *pièce*, quando cioè – dopo l’agnizione centrale (Merope scopre che Egisto altri non è che il figlio che credeva morto) – la vicenda corre precipitosamente al proprio compimento. Si tratta insomma di piccole emergenze di stile tragico, volte ad innalzare la temperatura espressiva di alcuni momenti; ma non si tratta mai, si badi bene, di momenti chiave della vicenda, quanto piuttosto di brevi parentesi nelle quali far emergere tanto la bravura compositiva dell’autore quanto la bravura esecutiva degli interpreti.

Ne è un esempio il seguente dialogo tra Adrasto (braccio destro del tiranno Polifonte) e Ismene (confidente di Merope):

ADRASTO

Di lei così han disposto il cielo e ’l fato.

ISMENE

Il ciel l’ha abbandonata e ’l fato oppressa. 20

EGISTO

Quanto passò, taccia una volta e oblii.

ISMENE

Può ben tacere, ma obliar non puote;
ché ’l silenzio è in sua man, ma non l’oblio.

ADRASTO

Di sé si dolga chi al peggior s’appiglia.

ISMENE

Nulla è peggio per lei del re crudele. 25

ADRASTO

Crudel chi le offre onor, gioia e diletto?

ISMENE

Diletto amaro a chi col cor ripugna.

ADRASTO

Perché ripugna a ciò ch’ogn’altra brama?

ISMENE

Ella brama più tosto e strazio e morte.

EGISTO

Sì, se non fosse morte altro che un nome. (IV, 1) 30

È in brani come questi – di nuovo, rari e brevi – che si concentra il lavoro poetico di Maffei. Si può notare, per esempio, la perfetta ripresa di termini da una battuta all’altra

(*il cielo e 'l fato. / Il ciel... e 'l fato; taccia... e oblii. / tacere, ma obliar...; in sua man / di sé... peggior / peggio... crudele. / Crudel; diletto? / Diletto... ripugna. / ripugna... brama? / brama... morte / morte*) e la frequenza più alta della media di parallelismi (*il ciel l'ha abbandonata e 'l fato oppressa*, v. 20), chiasmi (*Può ben tacer, ma obliar non puote*, v. 22) e addirittura epifrasi (*taccia una volta, e oblii*, v. 21).

E proprio la questione degli interpreti risulta decisiva nella creazione e nella fortuna della *Merope*. Il suo successo, infatti, non derivò solo dall'aver messo felicemente a frutto il precedente ventennio di ragionamento teorico che sulla forma-tragedia avevano svolto i principali intellettuali e letterati italiani gravitanti attorno all'*Arcadia*, ma derivò anche dal fatto che la *Merope* venne richiesta a Maffei per essere messa in scena da una delle migliori (se non *la migliore*) compagnie teatrali italiane dell'epoca: quella di Luigi Riccoboni e di sua moglie Elena Balletti, meglio nota con i nomi di scena di Lelio e Flaminia¹³.

La collaborazione tra Maffei e la *troupe* dei Riccoboni era iniziata già da qualche anno (1710 o 1712), con la riproposta di alcune tragedie italiane dei secoli XVI e XVII che venivano messe in scena dopo che Maffei ne aveva riadattato il testo¹⁴. *Merope* è dunque il tentativo, tanto dell'autore che della compagnia, di compiere la stessa operazione su di un testo originale. Si tratta di una situazione inedita per il panorama letterario italiano: mai prima di allora una tragedia era stata scritta dal suo autore a così stretto contatto con gli attori che la dovevano mettere in scena¹⁵.

Il rapporto tra Maffei e i Riccoboni emerge abbastanza chiaramente in filigrana del corposo dossier variantistico offerto da Locatelli nella sua edizione¹⁶. Osservando le successive correzioni di Maffei al testo della *Merope* è infatti possibile seguire, quasi passo dopo passo, le due principali e opposte dinamiche che hanno contraddistinto, anche sul piano linguistico, il rapporto dell'autore con la propria opera.

In una prima fase, quella che va dalla prima stesura (di cui conserviamo la minuta) al testo della *princeps* (pubblicata a Venezia nel 1714), l'intento di Maffei è chiaramente quello di adeguare la lingua all'orizzonte di attesa di un pubblico fatto di spettatori e lettori colti. Le correzioni partono insomma da un testo che, con ogni probabilità, era già

¹³ Tutti gli elementi sulla collaborazione tra Maffei e i coniugi Riccoboni sono tratti da Locatelli 2008. Da notare come i Riccoboni non fossero "semplicemente" degli attori, ma anche drammaturghi in proprio e poeti (Elena Balletti era anche stata ammessa in *Arcadia*). La collaborazione con Maffei, insomma, non dovette limitarsi agli aspetti scenici della tragedia in corso di stesura, ma è possibile si sia allargata anche ad aspetti teorici e di versificazione.

¹⁴ In seguito pubblicata dallo stesso Maffei (1723-1725). Da questo lavoro deriva, probabilmente, l'impressione che l'autore della *Merope* lavori "selezionando" i tratti della tradizione tragica italiana precedente, sfrondandone quelli meno efficaci (anche sulla scena).

¹⁵ Locatelli (2008: 34-35) arriva addirittura a proporre la suggestiva ipotesi di una *pièce* scritta per e con gli attori.

¹⁶ Cfr. Maffei 2008: 175-207, di cui si seguono gli apparati e cui si rimanda per la descrizione dei testimoni.

stato validato dai comici. In questo senso vanno le correzioni fonetiche verso le forme culte: *luogo* > *loco*; *lungi* > *lunge*; *sopra* > *sovra*, ecc.; gli adeguamenti lessicali verso esiti più ricercati: *rompendo* > *fendendo*; *rumor* > *fragor*; *già mai non mento* > *mentir non soglio*; *assai potente* > *valida molto*, ecc.; il passaggio da forme singolari a plurali poetici: *arma* > *arme*; innalzamenti di tono mediante perifrasi (*E dove / andar pensavi* > *e dove i passi / pensavi indirizzar*) o indeterminazione delle espressioni temporali (*E ne' sei anni* > *E in tutto il tempo*) volte a nobilitare il riferimento rendendolo meno concreto.

Di taglio del tutto diverso il lavoro che Maffei compie nella seconda fase correttoria, che risale a molti anni dopo (1730-1745) e cioè in seguito al clamoroso “divorzio” dalla compagnia dei Riccoboni e relativa polemica su chi fosse il vero artefice della fortuna di *Merope*: l'autore che l'aveva scritta o i comici che l'avevano recitata. Quel sodalizio tanto efficace si è rotto ed è evidente la volontà di Maffei di sottrarre quanto più possibile il testo della sua tragedia all'ambito della rappresentazione teatrale (neutralizzando così il ruolo dei comici nel suo successo) e di proporlo così come testo esclusivamente letterario; di farlo insomma diventare un testo per lettori e non più per spettatori. L'operazione di affrancamento della *Merope* dalla scena avviene su due fronti: editoriale e linguistico. Dal punto di vista editoriale Maffei prima inserisce la *Merope* in una raccolta complessiva delle sue opere teatrali¹⁷, negandone così l'unicità e quindi la specificità della collaborazione coi Riccoboni; poi ne ripropone il testo da solo, in un'edizione di pregio estremo, con tavole fuori testo, incisioni, capilettera ornati, nella quale *Merope* è come soffocata da paratesti nei quali la tragedia è presa in considerazione esclusivamente come testo per la lettura¹⁸.

Dal punto di vista linguistico, invece, Maffei spinge ancor più sul pedale dell'innalzamento di tono: *chiedo* > *chieggio*; *di Cresfonte è il figlio* > *di Cresfonte è il sangue*, anche mediante l'inserzione *ex novo* di poetismi piuttosto marcati come *andianne*. Ad essere amplificato e complicato può essere tutto il dettato: *son spesso le regie donne vittime di Stato* > *E che? Forse nuovo parrà, qualora pur si veggia, regal donna essere vittima di Stato*. Ma l'operazione correttoria più significativa è, senz'altro, la quasi sistematica soppressione di tutte quelle forme – che potremmo largamente definire “deittiche” – che facevano riferimento al “qui e ora” della messinscena (pronomi, avverbi, ecc.): *Deh che mi narri* > *Deh che mai narri*; *gliel vo' nel petto*, *qui, fra mezzo a tutti* > *gliel vo' tosto nel petto in mezzo a tutti*; *forse già quelle del grand'avo oscura* > *le tante forse del grand'avo oscura*; *io vidi* > *vidi*; *in questa etate* > *in fresca etate*.

Ma l'esempio più sintomatico di questa sopravvenuta intolleranza di Maffei per gli elementi “teatrabili” è forse il seguente, inserito in una scena nella quale Merope si rivolge al popolo di Messere affinché riconosca Egisto come proprio figlio e quindi come legittimo erede al trono: *Forse non v'accertate ancor, che questi / sia pure il figlio mio? mirate il volto; / Non ci vedete in quelle ciglia il padre? / Ma se pur nol credete al suo*

¹⁷ Cfr. Maffei 1730.

¹⁸ Cfr. Maffei 1745. Oltre al testo della tragedia e alle sue traduzioni in francese e inglese, nel libro si trovano: un *Proemio*, delle Annotazioni di mano di Maffei, una sua risposta a uno scritto di Voltaire, lo scritto di Voltaire e una confutazione di altre critiche avanzate alla *Merope*.

sembiante / *credetelo al mio cuor* > *Forse non v'accertate ancor, che questi / sia il figlio mio? Sia di Cresfonte il figlio? / Se alle parole mie non lo credete, / credetelo al mio cuor*. In questo passaggio non solo vengono eliminati tutti gli elementi ostensivi (la visione del volto, la somiglianza, l'indicazione di una parte anatomica) ma l'andamento della frase della prima versione – mosso e nervoso, così come concitata era la scena – viene rivisto in senso classicheggiante, con riduzione e collegamento delle interrogative e ordinata organizzazione del dettato in un chiasmo.

Maffei non poteva trovare modo migliore per dichiarare di non credere più (o di non voler più credere) a un possibile compromesso fra esigenze autoriali (e quindi di lingua) e attoriali. Un compromesso che era forse impossibile replicare in altri contesti e con altri protagonisti, ma che aveva portato a un risultato mai più ottenuto sulle scene italiane: rendere credibile, recitabile, e quindi “di successo”, un testo tragico.

Riferimenti bibliografici

- Alfieri 1951 = Alfieri, Vittorio, *Vita scritta da esso*. I. *Edizione critica della stesura definitiva*, a cura di Luigi Fassò, Asti, Casa d'Alfieri.
- Coletti 1993 = Coletti, Vittorio, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi.
- D'Onghia 2014 = D'Onghia, Luca, *Drammaturgia*, in Antonelli, Giuseppe, Morolese, Matteo e Tomasin, Lorenzo (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*. II. *Prosa*, Roma, Carocci, pp. 153-202.
- Guccini 1988 = Guccini, Gerardo (a cura di), *Il teatro italiano del Settecento*, Bologna, il Mulino.
- Leopardi 1997 = Leopardi, Giacomo, *Zibaldone*, ed. commentata e rev. del testo critico a cura di Rolando Damiani, 3 voll., Milano, Mondadori.
- Locatelli 2008 = Locatelli, Stefano (a cura di), *Merope*, di Scipione Maffei, Pisa, ETS.
- Maffei 1723-1725 = Maffei, Scipione, *Teatro italiano o sia scelta di tragedie per uso della scena*, 3 tomi, Verona, Jacopo Vallarsi.
- Maffei 1730 = Id., *Teatro*, Verona, Tumermani.
- Maffei 1745 = Id., *Merope*, Verona, Ramanzini.
- Maffei 1963 = Id., *La Merope*, in Gasparini, Giammaria (a cura di), *La tragedia classica dalle Origini a Maffei*, Torino, UTET, pp. 649-768.
- Marchi 1992 = Marchi, Gian Paolo, *Un italiano in Europa. Scipione Maffei tra passione antiquaria e impegno civile*, Verona, Libreria Universitaria Editrice.
- Marchi 2002 = Id., *Voltaire, Lessing e Alfieri di fronte alla Merope di Scipione Maffei*, in «Studi Italo-Tedeschi», XXIII, pp. 141-66.
- Marchi 2015 = Id., *Da Voltaire a Manzoni. Stagioni critiche della Merope di Scipione Maffei*, in Zucchi 2015: 46-73.
- Marchi e Viola 2009 = Marchi, Gian Paolo e Viola, Corrado (a cura di), *Il letterato e la città. Cultura e istituzioni nell'esperienza di Scipione Maffei*, Verona, Accademia Filarmonica di Verona-Cierre, 2009.
- Mattioda 1994 = Mattioda, Enrico, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi.
- Migliorini 2001 = Migliorini, Bruno, *Storia della lingua italiana*, Milano, Bompiani (IX ed.).
- Perdichizzi 2009 = Perdichizzi, Vincenza, *Lingua e stile nelle tragedie di Vittorio Alfieri*, Pisa, ETS.
- Placella 1967 = Placella, Vincenzo, *La polemica settecentesca della Merope*, in «Filologia e letteratura», XIII, 1, pp. 309-36 e XIII, 4, pp. 394-447.
- Romagnani 1998 = Romagnani, Gian Paolo (a cura di), *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del Convegno di Verona (23-25 Settembre 1996), Verona, Cierre-Consorzio Editori Veneti.
- Scotton 2015 = Scotton, Paolo, *La poetica della Merope nella Drammaturgia Amburghese di Lessing. Pubblico e catarsi*, in Zucchi 2015, pp. 149-166.

■ Il linguaggio tragico di Scipione Maffei

- Sorella 1993 = Sorella, Antonio, *La tragedia*, in Serianni, Luca e Trifone, Pietro (a cura di), *Storia della lingua italiana*. I. *I luoghi della codifica*, Torino, Einaudi, pp. 751-92.
- Trifone 2000 = Trifone, Pietro, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Valaresso 1922 = Valaresso, Zaccaria, *Rutzvanscad il giovine*, in Brognoligo, Gioachino (a cura di), *Parodie tragiche del Settecento*, Carabba, pp. 23-111.
- Zanon 2014 = Zanon, Tobia, *Teatro in versi: commedia e tragedia*, in Antonelli, Giuseppe, Motolese, Matteo e Tomasin, Lorenzo (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*. I. *Poesia*, Roma, Carocci, pp. 323-351.
- Zanon 2015 = Id., *Stile e metro della Merope di Scipione Maffei*, in Zucchi 2015: 199-213.
- Zucchi 2015 = Zucchi, Enrico (a cura di), «*Mai non mi diedero i dei senza un equal disastro una ventura*». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, Milano-Udine, Mimesis.
- Zucchi 2017 = Id., *Il tiranno e il diletteante. La Dissertazione epistolare di Pietro Calepio sopra la Merope di Scipione Maffei e la critica teatrale del primo Settecento*, Verona, QuiEdit-CRES.

Una lingua per la scena italiana tra Sette e Ottocento da Metastasio a Schiller

DANIELA GOLDIN FOLENA

È difficile se non impossibile dire qualcosa di nuovo sulla lingua di un vertice del teatro, non solo musicale, italiano, quale Metastasio. Si vorrebbe però qui affrontare l'argomento da un particolare punto di vista: quello dello spettatore, cioè quello della presumibile corretta percezione di quanto si sentiva recitare e cantare sulla scena. Detto in altro modo, possiamo immaginare quali peculiarità linguistico-stilistiche dei testi rappresentati tra Sette e Ottocento rispondevano alle aspettative degli spettatori e dunque quale la competenza linguistica degli ascoltatori ai quali i drammaturghi di quei secoli destinavano le loro opere nella speranza o nella certezza che esse fossero realmente apprezzate?

Siamo autorizzati ad assumere i libretti di Metastasio come teatro *tout court* per più fattori: prima di tutto perché il teatro in musica era certo la forma drammatica più diffusa e di maggior successo nel Settecento; e poi non andiamo molto lontani dal vero se diciamo che, al di là della cura e degli squisiti risultati (e della funzionalità melodrammatica) della lingua poetica dei suoi libretti, la vera ambizione di Metastasio fu il teatro, un teatro vicino ai suoi amatissimi francesi Racine e il suo prediletto Cornelio (come lui italianizzava sempre Corneille). Infine l'innegabile teatralità di quella produzione, in apparenza di pura destinazione musicale, fu riconosciuta, lui ancora vivente, da un personaggio come Goldoni che nei suoi *Mémoires* — e tutto ci lascia credere che fosse pratica già diffusa — racconta come i suoi veri esordi nel mondo teatrale furono l'allestimento come drammi parlati di due libretti di Metastasio, *Didone riconosciuta* e *Siroe*, di cui aveva mantenuto integralmente i recitativi sostituendone i cantabili con dialoghi di propria invenzione². Ancor più significativo è il fatto che nell'Ottocento alcuni libretti metastasiani fecero parte, con i dovuti adattamenti, del repertorio teatrale più prestigioso e di maggior richiamo perché personaggi come Attilio Regolo o il 'clemente' Tito, per esempio, fornivano ai grandi attori-mattatori, quali Gustavo Mo-

¹ Dell'ormai ampia bibliografia sulla lingua del teatro, mi limito qui a rinviare, anche per la parte bibliografica, a Giovanardi e Trifone 2015. Per ulteriori esemplificazioni delle traduzioni italiane di Shakespeare e Schiller (considerate però essenzialmente dal punto di vista della traduzione) rinvio a Goldin Folena 2007, 2011, 2014; il tutto iniziato fondamentalmente dal mio lontano *Il "Macbeth" verdiano: genesi e linguaggio di un libretto* (1977, poi 1985), seguito da *Alla ricerca di un'identità nazionale: traduzioni e teatro italiano tra Schlegel e Rusconi* (1999).

² Cfr. Goldoni 1954: 95.

dena e i suoi ‘allievi’, occasioni interpretative e ruoli di sicuro successo, come possiamo tuttora verificare negli archivi dei teatri italiani.

I libretti di Metastasio non sono certo tutto il teatro italiano del Settecento, ma la loro fortuna anche fuori delle scene musicali ci induce ad alcune riflessioni sugli elementi linguistici e stilistici che pensiamo caratterizzassero peculiarmente il linguaggio teatrale dell’epoca e ne garantissero la comprensione e la diffusione tra il pubblico prima delle Corti e poi del teatro più ampio. Parliamo ovviamente dei recitativi, la cui intonazione minima non poteva nascondere le componenti di teatro puro, anche perché essi servivano agli spettatori per orientarsi nella vicenda e comprendere le situazioni psicologiche e sentimentali e i rapporti interpersonali dei personaggi; anche se negli anni ’60 dello stesso secolo c’era chi, come il grande Ranieri de’ Calzabigi, mettendosi proprio nei panni degli spettatori, sosteneva che il recitativo era la sequenza-tempo dello spettacolo in cui la distrazione era quasi scontata.

Esemplifichiamo partendo dal primo libretto di Metastasio, la *Didone abbandonata* (1724), e da un esempio minimo di dialogo tra due personaggi (Iarba e Araspe) non propriamente centrali, a cui solo alla fine si aggiunge il protagonista con seguito (Enea e Osmide):

- IARBA. Ecco il rival; né seco
è alcun de’ suoi seguaci... (*piano ad Araspe*)
- ARA. Ah! pensa che tu sei... (*piano ad Iarba*)
- IAR. (*come sopra*) Sieguimi e taci.
Così gli oltraggi miei... (*nel voler ferire Enea, trattenuto da Araspe, gli cade il pugnale, ed Araspe lo raccoglie*)
- ARA. (*a Iarba*) Fermati!
- IAR. (*ad Araspe*) Indegno!
Al nemico in aiuto?
- ENEAS. Che tenti, anima rea? (*ad Araspe, vedendogli il pugnale*)
- OSM. (Tutto è perduto). (*Didone abbandonata, I, 15*)³

Come si vede, con le sue dettagliate didascalie Metastasio prescriveva i gesti che dovevano accompagnare le singole battute; il che certo avrebbe aiutato anche lo spettatore all’alloglotta a seguire l’azione in scena; ma siamo convinti che la comprensione del testo fosse dovuta anche alle qualità intrinseche di quel linguaggio. Quel lessico appartiene certamente ad una letterarietà codificata, ma non eccessivamente aulica, e nella sua semplicità la sintassi consente di seguire il dialogo nei suoi punti culminanti. Le battute sono brevissime, scandite qua e là dalla rima e da altri espedienti stilistico-prosodici quali la sticomitia, adottata nella librettistica, soprattutto metastasiana, ben prima di Alfieri. Sicché ancor oggi quelle battute-parole isolate, esaltate dai valori rimico-ritmico-prosodici, assumono valenze per così dire iconiche, ‘traducono’ efficacemente gli stessi gesti degli attori. Se poi andiamo al libretto della sua maturità, *Attilio Regolo* (1750), che tanto produttivo sarebbe stato anche per il teatro parlato dell’Ottocento, e che per altro stava tanto a cuore al suo autore che si sentì di suggerirne l’interpretazione persino al suo primo compositore, Adolf Hasse, troviamo che ben poco è cambiato da

³ Cfr. Metastasio 1953: I, 19.

quanto Metastasio realizzava già nei suoi primi anni di produzione. Si rilegga la scena iniziale, il dialogo — qui necessariamente scorciato — tra Attilia e Manlio, con la lunga battuta iniziale della protagonista, conclusa però ancora con la sticomitia:

MANLIO A che vieni?

ATT. A che vengo! Ah! sino a quando
 con stupor della terra,
 con vergogna di Roma, in vil servaggio
 Regolo ha da languir? Scorrano i giorni,
 gli anni giungono a lustri, e non si pensa
 ch'ei vive in servitù. Qual suo delitto
 meritò da' Romani
 questo barbaro oblio? Forse l'amore,
 onde i figli e se stesso
 alla patria pospose? il grande, il giusto,
 l'incorrotto suo cor? l'illustre forse
 sua povertà ne' sommi gradi? Ah! come
 chi quest'aure respira
 può Regolo obliar! Qual parte in Roma
 non vi parla di lui? Le vie? per quelle
 ei passò trionfante. Il Foro? a noi
 provvide leggi ivi dettò. Le mura
 ove accorre il Senato? I suoi consigli
 là fabbricar più volte
 la pubblica salvezza. Entra ne' templi;
 ascendi, o Manlio, il Campidoglio; e dimmi:
 chi gli adornò di tante
 insegne pellegrine
 puniche, siciliane e tarentine?
 [...] ed or si lascia
 morir fra' ceppi? ed or non ha per lui
 che i pianti miei, ma senza pro versati?
 Oh padre! oh Roma! oh cittadini ingrati!
 [...]

MAN. Tu parli,
 Attilia, come figlia: a me conviene
 come console oprar. Se tal proposta
 sia gloriosa a Roma,
 fa d'uopo esaminar. Chi alle catene
 la destra accostumò...

ATT. Donde apprendesti
 così rigidi sensi?

MAN. Io n'ho su gli occhi
 i domestici esempi.

(*Attilio Regolo*, I, 2)⁴

⁴ Ivi: III, 977-78.

Il teatro barocco, di cui Metastasio si può considerare cronologicamente un'appendice, ci aveva abituati alle battute sostanzialmente declamatorie, in endecasillabi. La lunga battuta di Attilia inaugura un linguaggio finalizzato apparentemente alla musica o piuttosto ad una intonazione appena percepibile, in realtà originalmente teatrale: la scelta quasi esclusiva del settenario — verso breve che però Metastasio per così dire scardina spostando le pause del discorso all'interno di ciascuno e legando le unità versali col quasi sistematico *enjambement* — ha come risultato un maggior coinvolgimento dello spettatore, condotto per mano, si direbbe, dall'autore a seguire il ragionamento e le argomentazioni di Attilia, così perentorie proprio perché espresse in frasi estremamente brevi, incalzanti anche nella successione di apostrofi, esclamative, interrogative tutt'altro che retoriche, seguite sempre da risposte che, senza rinunciare a minimi espedienti retorici, quali l'iperbato o la cara a Metastasio prolessi della dichiarativa («Se tal proposta... fa d'uopo esaminar»), sono facilmente comprensibili proprio ancora per la loro brevità. Fino all'apostrofe: «Oh padre! oh Roma! oh cittadini ingrati», che con la sua relativa *climax* induce gli ascoltatori a comprendere nell'accusa di ingratitude persino lo stesso padre Attilio Regolo. Con questa eroina, tragica nell'ostinazione a salvare il padre contro la sua stessa volontà, sembra che Metastasio voglia gareggiare con gli autori di personaggi quali Andromaque, Phèdre, Chimène, superandoli però in capacità di comunicazione col pubblico, perché la sua lingua è impostata alla misura arcadica anche nei momenti di maggiore tensione, e perché libero dai vincoli di una metrica — quella francese — eccessivamente codificata, senza altro espediente di *rappel* per lo spettatore che le cadenze rimiche dei *couplets*. Quanto allo scambio di battute tra Attilia e Manlio, nonostante l'indubbio controllo arcadico, esso dà l'impressione di una relativa quotidianità, proprio per il susseguirsi delle battute brevi mirate a rendere il tesissimo confronto tra i due personaggi. Si rilegga a conferma la lettera citata del librettista al compositore Hasse, del 20 ottobre 1749; le sue raccomandazioni sono tutte mirate a far sì che anche la musica del suo eccellente collaboratore occasionale non riduca, anzi esalti le valenze prettamente teatrali (pause, valori fatici, ecc.) del suo linguaggio melodrammatico (e colpisce lì il ricorrere di espressioni che rinviano al principio della brevità, anzi dell'economia di tempo):

[...] è uno dei pochissimi luoghi ne' quali vorrei che Regolo abbandonasse la sua moderazione e si riscaldasse più del costume. Sono solo dodici versi [...] Se vi piace di farlo, vi raccomando la già raccomandata economia di tempo, acciocché l'attore non sia obbligato ad aspettare e si raffreddi così quel calore ch'io desidero che si aumenti.

Resti, Regolo resti. (Attilio Regolo, III 9)

Il fracasso di queste grida deve essere grande perché imiti il vero, e per fare vedere quale rispettoso silenzio sia capace d'imporre ad un popolo intiero tumultuante la sola presenza di Regolo. Gl'istrumenti [...] possono, se si vuole, farsi sempre sentire quando parla il protagonista in quest'ultima scena, variando per altro di movimenti e di modulazione, a seconda non già delle mere parole, come fanno, credendo di fare ottimamente, gli altri scrittori di musica, ma a seconda bensì della situazione dell'animo di chi quelle parole pronuncia, [...]. Perché, [...] le parole medesime possono essere, secondo la diversità del sito, ora espressioni

di gioia, or di dolore, or d'ira, or di pietà. [...] voi conserverete quell'economia di tempo ch'io tanto ho di sopra raccomandata [...]»⁵.

È una bella lezione di drammaturgia che tiene conto degli spettatori non meno che dell'invenzione drammatica in sé. Ed è chiaro che dietro alle raccomandazioni metastasiane sul ruolo dell'orchestra nell'opera in allestimento c'è la preoccupazione che in primo piano rimanga sempre la recitazione, e c'è un testo che per essere drammaticamente efficace deve verbalizzare prima di tutto gli stati d'animo del personaggio, e quindi non cedere alla retorica fine a sé stessa. Tutto questo nella presunzione e con l'ambizione che gli spettatori anche del teatro musicale recepiscano correttamente il testo, siano insomma messi nelle condizioni di seguire la logica sintattica più che i singoli termini.

Nel panorama teatrale italiano, ma sul fronte tragico, nel secondo Settecento avanzava e si imponeva Vittorio Alfieri, originariamente francofono, che ancor oggi consideriamo campione massimo del nostro teatro. Per conoscere direttamente il teatro classico aveva imparato col suo proverbiale impegno il greco; ma, date alla mano, è molto probabile che si sia innamorato del teatro greco prima dell'acquisizione di quella competenza linguistica attraverso le traduzioni del teatro classico ad opera dei francesi, da sempre straordinariamente attivi nelle imprese traduttorie, per lo più in prosa, di testi antichi e moderni. E dunque alla Francia guardavano ancora fino all'Ottocento avanzato i nostri intellettuali, drammaturghi in particolare, anche come mediatrice *sui generis* di tradizioni teatrali d'altre lingue. Significativa mi pare la lettera del grande Gustavo Modena inviata (da Bruxelles) al padre nel 1838:

L'ideale dell'arte [scenica] non si può conseguire in Italia: non autori, non pubblico, non corona di buoni attori: le tragedie o proibite o ristrette alle quattro più sciape e rifritte eternamente: io non son più giovane e nemmen d'aspetto [...] male mascherato e zotico affatto per rappresentare i colonnelli di Scribe e le altre franchicorbellerie, che inondano i nostri teatri⁶.

Anche se riferiscono il punto di vista di un attore, quelle parole ci informano pure del gusto (o dell'impreparazione) del pubblico italiano, ma soprattutto danno il senso dell'insofferenza di un interprete per repertori obsoleti, di pura *routine*, con la presenza quasi esclusiva del repertorio francese, sia pure moderno. Del resto nel 1852, quando ormai Shakespeare e Schiller erano entrati nell'orizzonte italiano, Tommaso Salvini parlava dell'efficacia scenica di un altro drammaturgo francese in questi termini:

Sebbene quel barbaro nome [Voltaire] mi avesse ferito l'orecchio, gli esperimenti poco riusciti di valenti artisti, che avevano tentato sulla scena le prove delle opere sue, mi ritennero dall'occuparmene assiduamente. Tanto poteva in allora la seduzione abituale della forma, che il Voltaire sembrava a tutti più accettabile; e l'Orosmane della *Zaira* fu preferito al Moro di Venezia. L'altero e appassionato Sultano mi conquistò tutto intero, e non sognavo che il momento di poterlo rappresentare. [...] Anche alla seconda lettura [delle opere di Shakespe-

⁵ Ivi: 432.

⁶ Cfr. Modena 1955: 27. Ma fondamentale per il pensiero critico e la produzione drammatica dello stesso autore è anche Modena 1957.

are] mi sembrarono sì strani quei caratteri, quei concetti e quella forma, che restai ancora in dubbio se dovevo o no occuparmene. Nullameno l'impressione che ne ricevetti fu potente, dacché non potevo togliermi dalla mente le avventure del mesto, perplesso e angosciato Amleto, e del leale, generoso e fidente Otello.

Il sogno voltairiano di Salvini si realizzò l'anno successivo insieme con l'interpretazione del fortunatissimo *Saul* alferiano e dell'*Otello*. E dunque per l'Italia dell'Ottocento voglio considerare qui il teatro 'd'importazione', vale a dire i testi dei migliori rappresentanti della tradizione drammatica europea, finalmente disponibili in italiano e tradotti direttamente dall'originale, vale a dire Shakespeare e Schiller. Onore al merito dei nostri traduttori che in quell'occasione dovettero inventare un linguaggio o addirittura un genere drammatico nuovo. Perché mai si erano viste sulla scena italiana vicende tanto complesse, tragiche ma anche mescolate ad episodi prettamente comici; episodi delle storie nazionali drammatizzati non tanto in funzione estetica, ma invece quasi documentaria, e pure di propaganda e come tale persino parentetica. Sarà poi da aggiungere che per questi esordi italiani di drammaturghi di un'Europa relativamente lontana era stato fondamentale quel prodromo teorico che tanto aveva affascinato la maggior parte degli intellettuali italiani del primo Ottocento, vale a dire le *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* di August Wilhelm Schlegel, pubblicate nel 1809 ma impostesi da noi nella traduzione francese del 1814 (sappiamo bene la loro importanza per il *Conte di Carmagnola* manzoniano, per esempio). Potrà sembrare inutile ricordare questo episodio editoriale, teorico, in una definizione della lingua teatrale dell'Ottocento; ma fu proprio la mediazione schlegeliana dei drammi di Shakespeare e anche di Schiller a convincere i nostri letterati della necessità di un teatro nuovo che doveva ispirarsi a quei due drammaturghi rivoluzionari; ricorderemo che nella visione schlegeliana i due autori erano moderni anzi contemporanei, quasi 'coetanei'. Visti così, il loro teatro si sarebbe distinto da quello della nostra tradizione anche sul piano linguistico-espressivo, tanto che la loro traduzione sarebbe stata un vero banco di prova per i nostri interpreti, impegnati lì in un'impresa ben diversa da quella della traduzione dei classici latini e greci. Non è un caso che le prime traduzioni shakespeareane siano uscite dalla scuola del principe dei nostri traduttori, Melchiorre Cesarotti. Traducendo le tragedie del moderno Voltaire Cesarotti si era già confrontato con un teatro europeo modernissimo e carico di nuovi significati, lontano dai sublimi esempi di Racine o Corneille, anche se, al di là dei propri personali adattamenti dell'originale, soprattutto sul piano del lessico, Cesarotti aveva dato delle tragedie voltairiane un aspetto affine alla nostra tradizione di poesia aulica, ma con sfumature tragiche più marcate. E benché di genere diverso, determinante persino per le traduzioni teatrali sarebbe stato il suo *Ossian*, col quale fornì un modello di linguaggio che faceva propri gli esempi migliori della nostra tradizione poetica, ma produttivo anche per il genere drammatico (ci riserverebbe sorprese il confronto di sequenze del poema cesarottiano con scene per esempio di *Re Lear* o addirittura di *Romeo e Giulietta*). L'eroina, anche perché prima traduttrice dall'originale inglese dell'avventura versoria shakespeareana, fu un'allieva di Cesarotti, Giustina Renier Michiel. E viene subito da chiedersi se per i traduttori di quello straordinario drammaturgo l'obiettivo

fosse quello della sua realizzazione sul palcoscenico o semplicemente quello di fornire testi nuovissimi per il solo lettore. Certo lo sforzo primo era quello di ‘addomesticare’ un autore e un linguaggio che nulla di simile trovavano nella nostra tradizione, di rendere più ‘familiari’ e plausibili per lo spettatore italiano immagini, metafore, espressioni che erano pure invenzioni di Shakespeare e che ne determinavano la straordinarietà.

Nello spazio di un’esemplificazione necessariamente ridottissima mi limito a prendere in considerazione pochissimi passi, e di traduttori diversi, che però sono stati particolarmente produttivi persino per il melodramma italiano (di Verdi in particolare). Cominciando dallo splendido dialogo tra Jago e Rodrigo nella scena d’apertura dell’*Otello*, italianizzato dalla Renier Michiel nel 1798, con il ‘coprotagonista’ che presenta le distinte tipologie di servi:

Tutti non possono essere Padroni, come tutti i Padroni non possono essere fedelmente serviti. Vi sono molti, che servono vilmente sommessi, anzi amano la loro propria schiavitù, consumano la loro vita, e si rendono simili alle bestie da soma, senz’altra ricompensa, che il loro mantenimento. Allorché divengono vecchi, sono licenziati; e questi vili si meritano bene un tal trattamento. Ve n’ha degli altri, i quali adattansi col contegno, e colla fisionomia all’esercizio del dovere, ma non pensano che a se stessi; mostrano interesse nel ben servire il loro Padrone, ma a solo oggetto di particolare vantaggio, e poi giunti ad avere gli abiti trinati d’argento, fanno giustizia a se medesimi voltandogli le spalle. Questi sono uomini di carattere, ed io professo essere di questa classe. [...] ma finché sono in queste circostanze, nel servir lui [Otello], io non servo che me stesso⁷.

Non si vuole qui analizzare l’operazione interpretativa — per altro ammirevole —, ma confrontare questo linguaggio teatrale con quello della prima parte dello stesso secolo, e immaginarne l’impatto sul pubblico. Mi pare indubbia la destinazione scenica di quella traduzione. Già la scelta della prosa ci fa capire la distanza di questo Otello dagli eleganti (dal punto di vista linguistico) personaggi del teatro di Metastasio, per esempio. La frase omessa [«se io mi trovassi nel caso del Moro, non opererei come oero»] corrisponde ad una delle battute più problematiche, e forse intraducibili, del dramma: «Were I the Moor, I would not be Jago», che merita una piccola digressione a conferma dell’imbarazzo dei traduttori su quel punto, ma che ci porta direttamente a Verdi che di cervello teatrale ne aveva forse più di qualsiasi altro drammaturgo italiano (tranne Goldoni!). Respingendo la proposta di Arrigo Boito che per quella battuta voleva imporgli la ‘propria’ traduzione di François-Victor Hugo: «si j’étais le More, je ne voudrais pas être Jago», il compositore gli oppone la versione italiana di Carlo Rusconi con un argomento che non accetta smentite:

E così la traduzione di Rusconi non è esatta... eppure non mi dispiaceva...
[‘se io fossi il Moro,] Vedermi non vorrei d’attorno un Jago.⁸

⁷ Cfr. *Opere / drammatiche / di / SHAKESPEARE / volgarizzate / da una Dama Veneta*, Venezia, presso Giacomo Costantini, 1798-1800. Le opere tradotte, pubblicate in tre distinti volumi, sono in ordine cronologico *Otello*, *Macbeth* e *Coriolano*.

⁸ Cfr. Medici e Conati 1978: 103. Nella risposta Boito riconoscerà: “Preferisco la frase di Rusconi.

E la frase, ben più comprensibile e plausibile di quella di altre traduzioni, entrò nel libretto dell'opera.

In qualsiasi versione italiana di Shakespeare il lessico avrà pure contenuto qualche termine estraneo alla lingua d'uso, ma quel termine entrava forse in una specie di koinè linguistica 'speciale', prevedibile sulla scena, con cui il pubblico avrà avuto familiarità. Nella straordinaria, originalissima allocuzione-lezione dello Jago italiano della Renier Michiel non si vedono invece espressioni, parole, stilemi che potessero impedire una ricezione immediata, anzi un'immedesimazione quasi dello spettatore col povero interlocutore Rodrigo; perché lì la sintassi, l'articolazione delle frasi, variamente congiunte o disgiunte, l'alternarsi senza soluzione di continuità di descrizioni, narrazioni, sentenze, ecc. lasciavano trasparire, al di là di eventuali piccoli intoppi nominali, tutta la perfida morale del servo-padrone Jago, la sua ipocrisia, il suo indecifrabile (almeno per il povero Otello) opportunismo.

Ricordo poi solo l'avvio della disperata apostrofe di Re Lear (III, 2) alle forze della natura nella efficacissima (dal punto di vista teatrale) traduzione di Carlo Rusconi:

Soffia, vento e dispiega tutta la tua rabbia. Uragani, cateratte e tempeste, versate tutti i vostri torrenti sulla terra; seppellite sotto le acque la cima delle nostre torri e de' nostri palagi; sulfurei lampi, rapidi come il pensiero, forieri del fulmine che fende le quercie, incenerite i miei bianchi capelli; orrendo tuono, che tutto empì di terrore, annulla questo mondo; [...] Tempesta, vuota i tuoi fianchi, versa i tuoi torrenti di pioggia e di fuoco; venti, tuoni, bufere, voi non siete miei figli; furiosi elementi, io non v'accuserò d'ingratitudine: A voi un regno non diedi; di voi padre non sono⁹.

Nei primi decenni dell'Ottocento Michele Leoni aveva avviato pure la traduzione integrale del teatro di Shakespeare, ma in versi, cadendo per così dire nella trappola di un teatro di declamazione, di un linguaggio iperletterario (si ricordi che Leoni aveva anche tradotto *Ossian*) che aveva forse precedenti nella nostra più nobile tradizione teatrale, ma che non poteva competere con la carica drammatica della soluzione interpretativa di Rusconi e prima della Renier Michiel. Perché la prosa or ora citata rispondeva paradossalmente con più fedeltà persino ai versi di Shakespeare, rendendone l'originalissima mescolanza di elaborazione verbale e di 'quotidianità'. Siamo ammirati di quel lessico qua e là iperbolico ma non inutilmente enfatico della battuta del Lear di Rusconi, proprio come ci si poteva aspettare in un momento di disperazione quale quello che viveva lì il vecchio re. Perfino le figure di accumulazione adottate da quel traduttore italiano non sono esercizio retorico, ma mirano ad *accabler*, quasi a soffocare il pubblico che, in sintonia col protagonista, e proprio per effetto di quella sequenza verbale o piuttosto nominale ininterrotta, asindetica, sente pure su di sé lo scatenamento irrefrenabile delle forze della natura.

Eppure, a giudicare da critici e letterati del secondo Ottocento, su queste ottime traduzioni in prosa prevalse quella in versi di Giulio Carcano, uscita in edizione integrale

Esprime maggiori cose che non esprima il testo, esprime il malo animo di Jago. [...] Noi adottando il torto di Rusconi abbiamo ragione" (Ivi: 104).

⁹ Rusconi 1838: 217.

tra il 1875 e il 1882, ma apparsa in volumi singoli fin dalla fine degli anni '40: di nuovo un teatro in versi, che sembra confermare il radicamento in Italia di un teatro più da declamare che da eseguire sulla scena. Non sappiamo se i destinatari ideali di Carcano fossero gli intellettuali che avrebbero letto quei testi come testi poetici che 'eventualmente' potevano essere anche recitati. Certo è che a leggere oggi quelle sue traduzioni si deve ipotizzare una abilità degli attori che solo con le loro attitudini persino istrionistiche avrebbero potuto trasmettere le novità dirompenti di Shakespeare.

Rinunciando ancora ad una più ampia esemplificazione che renderebbe forse più convincenti le mie osservazioni, ricordo rapidissimamente la sfida linguistico-drammatica rappresentata dall'arrivo sulla scena italiana dell'altro protagonista del teatro europeo del Sette-Ottocento, Friedrich Schiller. Non sappiamo se per opportunità editoriali o se per grande intuito o sensibilità personale alla straordinaria novità di quel tragediografo, i traduttori italiani si mossero qui con grandissimo tempismo, se le prime versioni del drammaturgo tedesco risalgono al decennio successivo alla sua morte. Vero che anche qui a favorirne la diffusione furono le voci di critici e di pensatori europei, il citato Schlegel, ma soprattutto Madame de Staël, con i suoi *De l'Allemagne* e il *De la littérature*, e poi persino Mazzini che fin dal suo *Del dramma storico* (1832) e poi ancora nella sua *Filosofia della musica* (1836) esaltava Schiller, auspicando — con parole che dicono molto sulla fortuna e sulla ricezione dei suoi drammi in Italia — «un tempo in cui i drammi del divino Schiller, intesi e sentiti [un significativo *ýsteron próteron*], verranno recitati senza profanazione di rifacimenti, senza infamia di mutilazioni, e il pubblico gli ascolterà riverente»¹⁰. Come Shakespeare, Schiller imponeva agli interpreti italiani la scelta preliminare tra la versione in prosa e quella in versi. E prosa adottò nei primissimi decenni del secolo l'ottimo Pompeo Ferrario: evidentemente ai suoi occhi quel nuovissimo drammaturgo si caratterizzava, anche quando si esprimeva in versi, per un linguaggio di cose più che di modi, per un lessico essenziale ma diretto e pregnante, senza qualificazioni ridondanti, che sono invece peculiarità della lingua, poetica e non, italiana. Do un brevissimo saggio di dialogo tra padrona, Eleonora, e cameriere, Rosa e Arabella, della *Congiura di Fiesco*:

ROSA Tanto meglio, signora! Un marito perduto vale l'acquisto di dieci innamorati.

ELEON. Perduto? — Un soffio ancora di vita, e Fiesco perduto? Va col veleno delle tue parole — non comparirmi più davanti! — Un puro scherzo — tutt'al più un tratto di galanteria! — Non è così, la mia dolce Arabella?

ARAB. Oh certo! È così senza dubbio!

ELEON. Ch'ella sappia d'esserne amata? — Che il nome di lei entri in ogni suo pensiero — gli favelli in ogni oggetto? — Che è ciò? che vado immaginando? Che il bello e sublime edificio della creazione non fosse per lui che il prezioso diamante, nel quale la di lei immagine — sola sia scolpita l'immagine di lei? Ch'ei l'amasse? — Giulia? Oh sostiemmi — sostiemmi, Arabella¹¹.

¹⁰ Mazzini, 1967: 309.

¹¹ Ferrario 1819: 6-7.

C'è persino un tocco goldoniano nelle battute delle cameriere, ma il risultato è che nella veste italiana di Ferrario i dialoghi schilleriani sono quelli della conversazione, in cui serio e comico possono persino mescolarsi, mantengono i caratteri della naturalezza e dell'immediatezza, dovuti anche, come in questo caso, ad un andamento per così dire sussultorio che traduce l'ansia della protagonista e insieme l'improvvisazione delle risposte delle due interlocutrici socialmente inferiori; tutte caratteristiche quali non erano del teatro italiano del primo Ottocento. E si riveda il monologo di Fiesco, nella stessa tragedia: un pensare ad alta voce che riproduce l'accavallarsi di immagini, ricordi, sentimento del potere, richiami della natura, ecc.:

FIESCO (*fermandosi davanti la finestra*)

Che è ciò? — Strane immagini hanno turbato i miei sonni — mi hanno fitto nell'anima un cocente pensiero. — Io ho bisogno dell'aria aperta. (*Aprire l'invetriata. La città e il mare sono investiti dai raggi dell'alba. Fiesco passeggia a gran passi per la camera*) Io sono il più grand'uomo di Genova! E perché non si raccoglieranno le piccole anime sotto l'impero delle grandi? Ma violare le leggi della virtù! (*Si ferma*) Della virtù? — Una mente sublime ha ben altri incitamenti che una volgare — Dividerà ella con questa il vanto della virtù? La corazza che serra l'esile corpo del pigmeo, coprirà il petto di un gigante? (*Il sole sorge sopra Genova*) Oh la maestosa città! (*Stendendo verso lei le braccia*) E dirla mia! E sorgere splendido sopra di lei, pari alla regale face del giorno — e tutta scaldarla del sovrano potere. — Tutte le più ardenti brame tutti gl'insaziabili desiderj, attuffarli in questo immenso oceano¹²!

Siamo ben lontani dai pur tragici Saul o Filippo II alferiani. Il Fiesco schilleriano vive solo sulle tavole del palcoscenico, coinvolge gli spettatori perché alle singole frasi corrispondono movimenti sulla scena o espressioni che materializzano quelle stesse espressioni (e già pensiamo al *Simon Boccanegra* di Verdi che proprio da quella tragedia si fece influenzare per la revisione del 1881 della propria opera).

Nonostante la veste poetica, anche la versione di Edvige de' Battisti Scolari della *Maria Stuarda* conservava i caratteri della plausibilità, della sostanziale non retoricità dell'originale. Colpisce allora, col senno di poi, che ad avere la meglio direi fino ad inizio del secolo scorso e a godere del favore persino dei 'teatranti' fosse la traduzione poetica delle tragedie schilleriane ad opera di Andrea Maffei. Ad ascoltare parole come

Ah ch'io versi, ch'io versi,
Unico amico mio, queste cocenti
Lagrima nel tuo seno! A me non vive
Sulla terra infinita una pietosa
Ànima, una pietosa ànima sola!
Per gl'immensi dominii, ovunque tocchi
Lo scettro di mio padre, ovunque atterri
La prora ispana, un angolo non trovo,
Fuor di questo tuo seno, ove piangendo
Sollevar le mie pene...¹³

¹² Ivi: 119-20.

¹³ Citato, con qualche lacuna, in termini entusiastici da Carlo Cattaneo nel suo saggio del 1842 inti-

dubitiamo che il pubblico dell'Ottocento potesse impietosirsi sinceramente per il povero Don Carlos, potesse sentirsi emotivamente scosso quanto l'interlocutore Rodrigo che invece nell'originale sentiva ossessivamente ripetuto dal giovane principe la parola 'piangere' — *weinen... weinen*, ben lontano dal «versi... versi.../ lacrime» —, accompagnate da più semplici ma ben comprensibili 'calde lacrime', *heiße Tränen*. Si leggano poi le pagine in cui la grande Adelaide Ristori ricordava la propria fortunatissima interpretazione della *Maria Stuarda*:

Quindi accostandomi a lei [l'antagonista Elisabetta I] soggiungevo:

Te sciagurata,
Se cade un giorno l'onorata veste
Di cui ricopri, ipocrita maligna,
L'oscena tresca, de' tuoi sozzi amori!

ed indicavo il parossismo del furore giunto al colmo quando con voce potente e sguardo infuocato gridavo:

Figlia d'Anna Bolena, ereditata
L'onestà tu non hai! Note già sono
Quelle caste virtù che sotto il ceppo
L'adultera tua madre hanno tradotto!

e rimanevo immobile, fulminando Elisabetta collo sguardo e facendo comprendere che mi sentivo all'apice della gioia per avere umiliata la mia nemica.¹⁴

Quelli citati sono i versi con cui Andrea Maffei rendeva una sequenza di ben altra essenziale drammaticità nell'originale schilleriano. E crediamo ancora oggi che il pubblico della Ristori si sia sentito disorientato di fronte a quelle vere e proprie contorsioni sintattiche, a termini che, pur ammessi nella lingua poetica italiana, potevano essere sostituiti da sinonimi di ben altra efficacia e di immediata comprensione, proprio come nel corrispettivo originale tedesco. Ma il pubblico della Ristori non doveva subire lo sforzo di capire battute come quelle che Maffei metteva in bocca ai protagonisti schilleriani: gli attori usavano certo dei copioni che adattavano quelle pagine (o simili) all'uso scenico loro.

Nella lettera citata di Gustavo Modena si prefigurava un pubblico 'incolto', poco sensibile a testi degni di essere messi in scena (da lui). Ma lui e tanti altri bravi interpreti non possono avere ignorato quale grande rivoluzione aveva operato, anche per loro, l'avvento sulla scena italiana di un repertorio come quello shakespeariano e schilleriano. E siamo convinti che anche loro, come i bravi attori del *Teatro comico* goldoniano disorientati di fronte all'imporsi del nuovo teatro per musica, avranno dovuto adeguarsi a quel nuovo teatro che significava anzitutto nuovo linguaggio teatrale. E dunque, rispetto agli spettatori, l'abilità di interpreti straordinari come ammettiamo fossero Modena o Salvini o la Ristori avrà potuto supplire con una mimica e una gestualità aggiornate alle difficoltà di comprensione di scene drammatiche nuove, ma siamo con-

tolato significativamente *Il «Don Carlos» di Schiller e il «Filippo» d'Alfieri* (cfr. Cattaneo 1948: 30).

¹⁴ Ristori 1887: 166.

vinti anche che testi come quelli di ottimi artigiani della traduzione, con particolare sensibilità teatrale, quali Rusconi o la De Battisti Scolari o Ferrario e simili, che lasciavano trasparire tutta la dirompente novità di Shakespeare o Schiller, facevano superare anche agli spettatori ogni 'barriera linguistica' rendendoli invece partecipi appieno di quegli straordinari eventi teatrali.

Riferimenti bibliografici

- Cattaneo 1948 = Cattaneo, Carlo, *Scritti letterari, artistici, linguistici e vari*, vol. I, Firenze, Le Monnier.
- Ferrario 1819 = Ferrario, Pompeo, *La Congiura di Fiesco a Genova*. Tragedia repubblicana di Federico Schiller recata per la prima volta dal tedesco in italiano da Pompeo Ferrario, Milano, Per Giovanni Pirota, in Santa Redegonda.
- Giovanardi e Trifone 2015 = Giovanardi, Claudio e Trifone, Pietro (a cura di), *La lingua del teatro*, Bologna, il Mulino.
- Goldin Folena 1985 = Goldin Folena, Daniela, *Il "Macbeth" verdiano: genesi e linguaggio di un libretto*, in Ead., *La vera fenice*, Torino, Einaudi, pp. 230-81.
- Goldin Folena 1999 = Ead., *Alla ricerca di un'identità nazionale: traduzioni e teatro italiano tra Schlegel e Rusconi*, in Tatti, Maria Silvia (a cura di), *Italia e Italie. Immagini tra Rivoluzione e Restaurazione*, Atti del Convegno di Studi, Roma, 7-8-9 novembre 1996, Roma, Bulzoni, pp.193-235.
- Goldin Folena 2007 = Ead., *Tradurre Schiller in Italia nell'Ottocento*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007, I, pp. 735-787.
- Goldin Folena 2011 = Ead., *Traduttori e traduzione in Europa e nel Veneto tra Sette e Ottocento*, in Meter, Hulmut e Brugnolo, Furio (a cura di), *Vie lombarde e venete. Circolazione e trasformazione dei saperi letterari nel Sette-Ottocento fra l'Italia settentrionale e l'Europa transalpina*, Berlin/Boston, de Gruyter, pp. 135-151.
- Goldin Folena 2014 = Ead., *Il testo come intermediario tra lingue e culture: la traduzione*, in Paccagnella, Ivano e Gregori, Elisa (a cura di), *Lingue testi culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo*, Padova, Esedra, pp. 49-72.
- Goldoni 1954 = Goldoni, Carlo, *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, I, Milano, Mondadori.
- Mazzini 1967 = Mazzini, Giuseppe, *Filosofia della musica*, in *Opere*, a cura di Luigi Salvatorelli, Milano, Rizzoli Editore.
- Medici e Conati 1978 = Medici, Mario e Conati, Marcello (a cura di), *Carteggio Verdi - Boito*, con la collaborazione di M. Casati, Parma, Istituto di Studi Verdiani.
- Metastasio 1953 = Metastasio, Pietro, *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori.
- Modena 1955 = Modena, Gustavo, *Epistolario*, a cura di T. Grandi, Roma, Vittoriano.
- Modena 1957 = Id., *Scritti e discorsi di Gustavo Modena (1831-1860)*, a cura di T. Grandi, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento.
- Ristori 1887 = Ristori, Adelaide, *Ricordi e studi artistici*, Torino, Roux e C.
- Rusconi 1838 = Rusconi, Carlo, *Teatro completo di Shakespeare*, tradotto dall'originale inglese in prosa italiana da Carlo Rusconi, Padova, Coi tipi della Minerva.

Carlo Goldoni tra italiano e veneziano

LUCA D'ONGHIA

1.

L'avventura teatrale e linguistica di Carlo Goldoni (1707-1793) è stata straordinaria: autore di oltre centotrenta testi per la scena – senza contare i lavori destinati al teatro musicale – Goldoni ha frequentato numerosi generi letterari (commedia, tragicommedia, poesia satirica e d'occasione, memorie); ha scritto sia in prosa che in versi; ha usato con pari maestria italiano, veneziano e francese. A Venezia, città natale amatissima, ha lavorato a lungo come poeta comico alle dipendenze dei teatri San Samuele (1734-1743), Sant'Angelo (1748-1753) e San Luca (1753-1762); ma la sua lunga carriera ha avuto episodi per un verso o per l'altro decisivi anche a Bologna, Firenze, Genova, Napoli, Padova, Parma, Pisa e Roma. Trasferitosi nel 1762 a Parigi con un incarico alla Comédie Italienne, vi ha trascorso più di trent'anni dedicandosi oltre che al teatro alla stesura dei *Mémoires*, scritti in francese e pubblicati pochi anni prima della morte nel 1787.

Siamo dinanzi a un autore che si può dunque definire a pieno titolo veneziano, italiano ed europeo: uno scrittore curioso e inquieto, che amò viaggiare e che nell'impiego alternato di francese e italiano somiglia più a Conrad o a Nabokov che non ai contemporanei Alfieri e Voltaire. Ma se il Goldoni scrittore è trilingue (specie per via dei cospicui *Mémoires*), il Goldoni teatrante è sostanzialmente bilingue, dato che al francese si può ascrivere una sola grande prova comica, *Le Bourrou bienfaisant* del 1771: ecco perché in queste pagine ci concentreremo su testi italiani e veneziani, scritti prima del periodo francese e osservati sulla base della lingua e dello stile¹.

Per strano che possa sembrare, le qualità espressive del teatro di Goldoni sono state riconosciute a fatica. Dopo i giudizi limitativi espressi tra gli altri da Baretti, Settembrini, De Sanctis e Croce, è stato uno storico della lingua – Gianfranco Folena – il primo a mettere a fuoco l'effettivo valore dell'italiano goldoniano, invenzione geniale di un drammaturgo cui riuscì l'impresa di costruirsi – da non toscano e da non letterato – un'efficacissima e

¹ Per un quadro generale cfr. Vescovo 2001, Stussi 2005, Ferrone 2011, Vazzoler 2013, Comparini e Fabiano 2019, nonché Vescovo in c.d.s.; sul trilinguismo goldoniano vedi i saggi radunati in Folena 1983: 89-215 e 359-396; per lingue e dialetti usati a scopo giocoso come napoletano, bolognese, bergamasco e lingua franca cfr. Rossi 2007. L'accostamento a Nabokov e a Conrad è in Fido 2007: 11-28; la produzione teatrale francese, che non eguaglia per qualità quella italiana e veneziana, è in ogni caso assai interessante: vedi Fabiano 2018 e Goldoni 2003b.

pressoché inedita lingua italiana del dialogo². Con un'immagine rimasta famosa, l'italiano di Goldoni pareva a Folena «un fantasma scenico che ha spesso la vivezza del parlato ma si alimenta piuttosto all'uso scritto non letterario, accogliendo in copia larghissima venetismi, regionalismi “lombardi” e francesismi, accanto a modi colloquiali toscani e a stilizzazioni auliche di lingua romanzesca e melodrammatica: è un “come se”, un'ipotesi spesso così persuasiva di realtà, fondata su un presupposto di intellegibilità comune»³.

Torneremo a riflettere su questa definizione, non prima però di aver osservato che in Goldoni le innovazioni linguistiche vanno a braccetto con quelle drammaturgiche (la cosiddetta ‘riforma’ della commedia): non si tratta naturalmente di avallare l'idea che siano più o meno separabili un avanti e un dopo la riforma (che cadrebbe nel 1750), e che al teatro corrotto e iperbolico degli attori si contrapponga senza sfumature il teatro morale e regolato dell'autore⁴; occorre piuttosto inserire il lavoro di Goldoni sulla lingua nel quadro di un più ampio tentativo – cauto e talvolta compromissorio – di arrivare a un teatro verosimile e lontano da ogni eccesso, mutando dall'interno le strutture della commedia dell'arte.

L'esperienza della commedia dell'arte era in effetti tutt'altro che esaurita all'epoca in cui Goldoni iniziò a scrivere per la scena dopo aver abbandonato l'idea di fare l'avvocato (si era laureato in legge a Padova nel 1731). Il teatro dei comici di professione si caratterizzava per una netta distinzione dei ruoli e per una tendenziale evanescenza del testo (di cui poteva darsi solo una traccia, manipolabile a opera degli attori). I personaggi del teatro professionistico erano tipi fissi familiari al pubblico anche dal punto di vista linguistico: il modo di parlare degli innamorati era caratterizzato per esempio da una sintassi complessa e immagini attinte al serbatoio della poesia lirica; ma anche il Servo (Zanni o Arlecchino), il Dottore e il Magnifico (Pantalone) si esprimevano adoperando colori dialettali precisi (rispettivamente bergamaschi, bolognesi e veneziani), e ricorrendo a immagini prevedibili che nel tempo si erano sedimentate in un repertorio. Goldoni non respinse in blocco questo enorme patrimonio drammaturgico ed espressivo, ma – con il pragmatismo e lo spirito di adattamento che non gli fecero mai difetto – lo ripensò e lo tramutò gradatamente (lo si vede nel celebre *Servitore di due padroni*, del 1749), arrivando a comporre già negli anni Quaranta commedie interamente italiane come non se n'erano mai scritte prima, e incentrate fin dal titolo sullo studio di uno o più personaggi: spiccano, entro il 1750, *La donna di garbo* (1743), *La vedova scaltra* (1748) e *Il cavaliere e la dama* (1749)⁵.

² Vari giudizi negativi sulla lingua di Goldoni – inclusi quelli rammentati qui – sono raccolti in Bordin e Scannapieco 2009: 192-211 passim. L'espressione ‘lingua italiana del dialogo’ ricalca la traduzione italiana del titolo di un famoso libro di Leo Spitzer, *Italienische Umgangssprache* (lett. ‘lingua italiana dell'uso’), apparso nel 1922.

³ Folena 1983: 91.

⁴ Per la nozione di ‘riforma’ vedi il saggio di Vescovo in Vescovo in c.d.s.; e si noti che in Comparini e Fabiano 2019 manca una voce *Reforme*. Su alcuni attori goldoniani e sul complesso rapporto che li lega all'autore vedi i saggi in Scannapieco 2019: 11-104.

⁵ Per i testi rammentati vedi Goldoni 2011, Goldoni 2004, Goldoni 2003a; per la *Donna di garbo* bisogna ricorrere a Goldoni 1935-1956.

Ma avviciniamoci al problema linguistico. Varando nel 1753 la seconda edizione delle proprie opere, stampata dall'editore fiorentino Paperini, Goldoni inserisce nella lettera indirizzata ai lettori alcune osservazioni di grande interesse: «fo sapere [...] che i miei libri non sono testi di lingua, ma una Raccolta di mie commedie; che io non sono accademico della Crusca, ma un Poeta Comico, che ha scritto per essere inteso in Toscana, in Lombardia, in Venezia principalmente; e che tutto il mondo può capire quell'Italiano stile, di cui mi ho servito»⁶. Tre anni prima, inaugurando nel 1750 l'edizione veneziana Bettinelli, aveva osservato: «Lo stile poi l'ho voluto qual si conviene alla commedia, vale a dir semplice, naturale, non accademico, od elevato. Questa è la grand'arte del comico poeta: di attaccarsi in tutto alla natura, e non iscostarsene giammai»⁷. L'autore assume in entrambi i casi una posizione antipurista, insistendo sulla funzione comunicativa della propria lingua teatrale, che deve risultare anzitutto comprensibile, riuscendo semplice e naturale tanto agli spettatori quanto ai lettori.

Prima di passare all'analisi diretta di un testo converrà riflettere ancora su un paio di nodi problematici. Primo: abbiamo visto che Folena tratta l'italiano di Goldoni come un *fantasma* (un «come se»), che ha sì la freschezza del parlato ma si alimenta in realtà all'uso dello scritto. Il giudizio chiama in causa la questione di quanto fosse effettivamente parlato l'italiano all'epoca di Goldoni, e di quale reale lingua dell'uso egli potesse dunque assumere come modello: di certo l'impiego a volte esclusivo del dialetto era predominante in molti strati della società (anche della società urbana che pagava il biglietto per andare a teatro), ma in alcuni contesti colti l'italiano parlato doveva avere una qualche circolazione, senza contare che Goldoni era stato a lungo a Pisa e a Firenze. Secondo: sull'analisi linguistica delle opere goldoniane pesano le circostanze della loro trasmissione, affidata a numerosissime stampe spesso non autorizzate dall'autore, e in ogni caso mai curate da lui fin nei dettagli: «Io bado, per dirla, alla correzione delle commedie, non a quella dell'ortografia e della stampa»⁸. Così si legge nella prefatoria all'edizione Bettinelli dell'*Avventuriere onorato* (1753); ma la lingua delle commedie non è immobile, e viene investita da un evidente processo di toscanizzazione nel passaggio dalla stampa Bettinelli (1750-1757) alla Paperini (1753-1757) alla Pasquali (1761-1780), che è tra tutte la più autorevole⁹.

2.

Dopo aver chiarito questi punti possiamo verificare come è fatto l'italiano scenico di Goldoni sulla base di un esempio concreto, scegliendo come banco di prova *La bottega del caffè*, capolavoro risalente al 1750¹⁰. L'edizione critica della commedia si basa sul

⁶ Goldoni 2009: 203.

⁷ Ivi: 103.

⁸ Goldoni 2001c: 190.

⁹ Per la toscanizzazione che tocca i testi goldoniani cfr. Pattara 1992 e Spezzani 1997: 387-454; per la loro tradizione a stampa vedi Scannapieco 2000 e l'utile sintesi a cura della stessa Scannapieco in Ferrone 2011: 183-192.

¹⁰ La campionatura che seguirà è selettiva. Sull'italiano comico di Goldoni, oltre a Folena 1983:

primo tomo della stampa Pasquali, apparso nel 1761, e il testo che leggiamo testimonia dunque il massimo grado di toscanizzazione raggiunto – e in linea generale approvato – da Goldoni¹¹. I dettagli fonetici e morfologici della stampa, lo abbiamo già chiarito, non sono addebitabili all'autore, ma essi rivelano una serie di oscillazioni forse non estranee al suo uso individuale (lo fanno pensare gli autografi non letterari, ancora bisognosi di uno studio linguistico approfondito)¹². Il dittongo di *o* si trova per esempio in *giuoco* (78, 79, 80, 84 ter etc.) e simili, ma è esteso a forme con *o* atona come *giuocare* (80, 84), *giuocato* (80), *giuocator(e)* (80, 90) e così via, pur non trovandosi in *sonate* (83 bis, 89), *movetevi* (158) e simili; in generale si nota la coesistenza anche a breve distanza di forme differenti: *un zecchino* (91) e *uno zecchino* (93); *li miei trenta zecchini* (102) e *i trenta zecchini* (102); *maraviglio* (100, 119, 155) e *mascherarvi* (104); *tireremo* (119) e *ordinaremo* (138); *andrà* e *anderà* (160), *avevo* e *voleva* 'volevo' (128). Risentono poi della pressione del dialetto *barcaruoli* (77), *bevere* 'bere' (77 bis, 86, 95, 96; con *beverò* 90, *beverla* 100), *biscazza* 'biscaccia' (78; ma *biscacciere* 164), *abbadato* (176), *abbruciale* (165) e *abbruciarle* (165), *strascinata* (113), *robba* (114) e *giubbila* (173), *matematica* (120), *trappolato* (121), *arrabiata* (129).

Cangiante anche la microsintassi: in «sarà un mese che la c'è» (111), «la non ci pensi» (119), «L'è lunga!» (123) e «la non mi rovini» (165) spicca il clitico soggetto del fiorentino vivo (ma anche del veneziano); in «Che ho io fatto?» (168) l'espressione del pronome postverbale risente tanto del dialetto quanto del francese (su cui è ricalcato anche il superlativo «l'uomo il più onorato del mondo» 177); in «egli ritrovasi in quella locanda» (111) il clitico spostato dopo il verbo è invece tratto piuttosto letterario che parlato; infine «la di lui sorpresa» (112), «il di lei cuore» (150) e così via porgono l'esempio d'un costrutto frequente in Goldoni e più tardi limitato a testi formali e burocratici.

Il lessico è realistico e aperto a vari campi, su tutti quello del gioco d'azzardo che è uno dei temi dominanti della commedia: *biscazza* (78), *scrocchi* (78), *far balla* 'intendersela' (78, espressione settentrionale), *barattieri* 'bari' (78), *prima e seconda* 'gioco del faraone' (80), *tagliare* 'tenere banco' (80), *pelar la quaglia senza farla gridare* 'truffare qualcuno abilmente' (80), *scozzare le carte* 'mescolare le carte' (81), *carte segnate* 'carte truccate' (165); ma si notano tra l'altro anche *esitare* 'vendere' (98, 117bis), *sgraffignare* (116), *chicchere* (116), *tondini* 'piattini' (116; *tondino* anche a p. 149), *merlotto* 'provveduto' (121), *rompere il collo* 'sciupare' (125, detto di panni venduti a condizioni sfavorevoli), *ventricolo*, *sistole*, *diastole* (131), *rapè* 'tabacco tritato' (141), *onorata famiglia* 'polizia' (167), *tuppè* 'parrucca' (172), *battere la birba* 'fare vita da mendicante' (173), *soffione* 'spia' (178).

89-160 cfr. Hecker 1985, Matarrese 1993: 105-111 e 257-260, Pattara 1995, Spezzani 1997: 269-470, Trifone 2000: 72-82, Giovanardi e Trifone 2015: 70-75 e 168-177 e D'Onghia in c.d.s.; due quadri sintetici in Matarrese 2010 e D'Onghia 2019.

¹¹ Vedi la *Nota al testo* di Roberta Turchi in Goldoni 1994: 25-68, nonché le note di commento, che raccolgono in testa a ogni scena i risultati della collazione tra le stampe Bettinelli, Paperini e Pasquali.

¹² È il caso delle lettere scritte da Goldoni nelle sue vesti di console della Repubblica di Genova a Venezia, tra il 1741 e il 1743; cfr. Oliveri 2018.

La sintassi è sciolta, poco incline alla subordinazione e caratterizzata dall'ampio ricorso a costrutti marcati: dislocazione a sinistra («il caffè non potete negarlo a nessuno» 81, «il caffè ho da notarlo?» 81; e pp. 88, 89, 92 bis, 96, 100, 102, 103, 104, 106, 119, 130, 132, 139, 140, 150, 151, 159, 164, 171, 172, 176); dislocazione a destra («dove l'ha comprato quell'orologio?» 84, «Al gioielliere lo posso dire, che sono della moglie del signor Eugenio?» 87; e pp. 93, 95, 101, 107, 134, 147, 152, 170); frasi scisse («in quanto poi a questa biscazza è aperta che è un pezzo» 78, «Sono tre ore che domando caffè» 91); *che* cosiddetto polivalente («Gliel'ordini con premura, che lo farà da suo pari» 91, «Non mi parlate di pegno; che non facciamo niente» 91; e pp. 92, 93, 98, 100, 101, 102, 105, 109, 110, 113, 123, 128, 132, 144, 145 bis, 148, 150, 160, 161, 162 bis, 164, 165 bis, 166); costrutti di sapore anacolutico («Io bricconate non ne fo» 80, «ma la carità d'un giovine come voi ad una donna che ancor non è vecchia, non vorrei che venisse sinistramente interpretata» 105; «Don Marzio, so che è una mala lingua» 112; anche pp. 165, 166); periodo ipotetico dell'irrealità costruito con il doppio imperfetto («e s'io non lasciavo stare, mi sbancava» 137).

Largo il ricorso a intercalari, esclamazioni, elementi faticati o olofrastici: tra l'altro «Eh via!» (82), «Schiavo, signor Eugenio» (89; con «Schiavo suo» 143), «Andate al diavolo!» (102), «Animo; via di qua» (114), *Pazienza* (115, 140), «non me ne importa un fico» (132), «Signor sì» (140), «Vivano i buoni amici» (147), «Corpo di bacco» (150), «Buono!» (155) e così via. Frequentissime le frasi nominali, che danno brio soprattutto al continuo borbottare di Don Marzio e ai rapidi scambi di ordini dentro la bottega di Ridolfo («Sempre moglie! Sempre moglie!» 84, «Sempre giuoco! Sempre giuoco!» 84, «Pazzo, pazzo» 88, «Sempre flusso e riflusso» 88, «Flusso e riflusso per la porta di dietro» 89, «Servita del rosolio» 89, «Caffè» 89 ter, 94, «Signor Eugenio, una parola» 89, «Dove, dove, signor Eugenio così riscaldata?» 123, «Oh che bel pazzo!» 140, «Eccolo lì, pazzo più che mai» 144 etc.). Ma il naturale ritmo degli scambi dialogici è reso anche grazie a sapienti ridondanze e ripetizioni tra una battuta e l'altra; un solo esempio (corsivi nostri): «RODOLFO: L'hanno *ingannata*. DON MARZIO: Mi hanno *ingannato*? Perché? RIDOLFO: Le hanno mandato un orologio *cattivo*. DON MARZIO: Come *cattivo*? È uno dei più *perfetti* che abbia fatto il Quarè. RIDOLFO: Se fosse *buono*, non *fallirebbe* di due ore. DON MARZIO: Questo va sempre bene, non *fallisce* mai» (84; i casi simili sono decine).

Le caratteristiche documentate per la *Bottega del caffè* si riscontrano in quasi tutte le commedie italiane scritte nel ventennio abbondante che va dalla *Donna di garbo* (1743) al *Ventaglio* (1765): sia in quelle celebri come *La locandiera* (1753), *Gl'innamorati* (1759), *La guerra* (1760), la trilogia della villeggiatura (1761); sia in quelle meno note ma non meno significative come *Le femmine puntigliose* (1750), *Il giocatore* (1751), *Le donne curiose* (1753), *Un curioso accidente* (1760) e altre ancora. Potremmo riassumere quanto siamo venuti dicendo in questo modo: l'italiano teatrale di Goldoni è una lingua disomogenea dal punto di vista fonomorfologico e microsintattico; ricca, varia e precisa dal punto di vista lessicale (con chiazze settentrionali a volte vistose); piana, scattante e aperta alla resa del parlato dal punto di vista sintattico. La sintassi e la sapiente orchestrazione del dialogo contribuiscono in misura decisiva a quell'aura di

naturalizza, essenzialità e chiarezza che contraddistingue quasi ogni pagina del Goldoni italiano.

Le cose sono un po' diverse nelle commedie scritte in versi martelliani (ossia in copie di alessandrini rimati)¹³ tra 1753 e 1759, negli anni della competizione con l'abate bresciano Giuseppe Chiari, che aveva sostituito Goldoni come poeta comico al teatro Sant'Angelo. Nei testi in martelliani – ben trentuno, di cui ventotto italiani – restano intatte la tendenza alla polimorfia (accresciuta anzi dalla possibilità di attingere a tratti esclusivi della lingua poetica) e l'apertura a un lessico vario e preciso; mentre tende a mutare il tipo di mimesi del parlato messo in opera da Goldoni. Se prendiamo per esempio *Il filosofo inglese* (1754) ci rendiamo conto che lessico e situazioni continuano a essere realistici, mentre la frequenza di un fenomeno indicativo come la dislocazione appare nettamente diminuita rispetto ai testi in prosa¹⁴: a petto dei trentaquattro esempi della *Bottega del caffè* o dei settanta della *Locandiera* (1753), il *Filosofo inglese* ne presenta appena quindici (ma altre commedie in martelliani ne hanno ancora meno). A caratterizzare a fondo i testi in martelliani è piuttosto un ramificato sistema di ripetizioni e parallelismi di cui diamo un paio di esempi estratti dal *Filosofo inglese* (corsivi miei): «*Sia con paterno zelo, sia con servile ardore, / risponderò ad un figlio; parlerò ad un signore*» (92), «*È degli amici suoi scorno e vergogna estrema / che la necessitate lo circondi e lo preme; / meco vivrà Giacobbe. Vo', per quanto a me lice, / formar la sua fortuna, vo' renderlo felice*» (96; e cfr. tra l'altro anche pp. 97 bis, 99, 112, 113, 115, 120, 128, 137-138 etc.).

3.

Al contrario dell'italiano, il veneziano – lingua madre di Goldoni – è parlato a tutti i livelli sociali, oltre a poter vantare una prestigiosa tradizione poetica, teatrale e giuridico-amministrativa. Ecco perché nella citata prefatoria all'edizione Paperini l'autore non sente alcun bisogno di dare particolari spiegazioni sull'uso del dialetto: «circa al nostro vernacolo Veneziano, so che me n'intendo bastantemente per credere che sia scritto come si parla»¹⁵. La frase postula per il dialetto la possibilità di una integrale mimesi del parlato, che nelle commedie italiane è invece parziale e compromissoria perché inevitabilmente filtrata attraverso l'italiano scritto della tradizione letteraria.

Ma sulla strada che conduce al realismo del dialetto «scritto come si parla» sta l'ingombrante tradizione della commedia dell'arte, con il suo repertorio espressivo definito e a tratti scurrile, ben rappresentato dai tipi fissi di Arlecchino e Pantalone. Soprattutto con la seconda maschera Goldoni ha ripetutamente fatto i conti, in una sorta di prolungato tirocinio sia teatrale sia linguistico: lo attesta una folta serie di testi (per esempio *L'uomo prudente* del 1748, *Il padre di famiglia* del 1750, *I puntigli domestici* del 1752), nei quali vediamo stingere il profilo del vecchio Pantalone avido, querulo e

¹³ Sulla lingua delle commedie in martelliani cfr. Scavuzzo 2002.

¹⁴ Cito da Goldoni 2000.

¹⁵ Goldoni 2009: 203; strumento fondamentale per lo studio del veneziano di Goldoni è Folena 1993.

lussurioso a tutto vantaggio di figure paterne complesse e persino tormentate, collegate in certi casi ai valori d'una borghesia sana e fattiva che riscuote le simpatie dell'autore. Il lavoro sul personaggio è però anche linguistico: nei testi goldoniani il veneziano di Pantalone si riallaccia alla tradizione precedente (ad esempio per l'impiego dei proverbi o di un preciso lessico mercantile), ma viene depurato degli elementi stereotipi inerti oltre che delle allusioni salaci; ed è notevole che il processo di svecchiamento espressivo della maschera si spinga in alcuni casi fino alla sua integrale italianizzazione (emblematico, fin dai titoli, il passaggio da *I due pantaloni* del 1753 a *I mercatanti* del 1754)¹⁶.

Fin da principio l'impiego del veneziano non si limita tuttavia al personaggio di Pantalone, ma si lega alla messa in scena di un microcosmo lagunare al cui centro campeggia il *cortesan*, figura giovanile e mondana che si affaccia fin dall'*Uomo di mondo* e dal *Prodigio*, entrambi a stampa nel 1757 ma risalenti al biennio 1738-1739 (in origine era scritta per intero solo la parte principale). Protagonista di queste commedie è Momolo, scavezzacollo galante ma di buon cuore, che mette la testa a posto accasandosi come si deve e imparando a non sperperare il proprio denaro: qui l'uso del veneziano è realistico, esteso a personaggi dei bassifondi che spariranno nelle commedie della maturità (bravi, usurai, lavandaie, ballerine) e aperto a compiaciuti ammicchi demotici (si vedano le scene dominate dai gondolieri attaccabrighe); sulla stessa linea, con crescente efficacia, si collocano di lì a poco anche il dittico romanzesco della *Putta onorata* e della *Buona moglie* (1749), e la 'tranche de vie' delle *Donne gelose* (1752)¹⁷.

Passeranno vari anni prima che – archiviata l'esperienza del teatro in versi (spicca il *Campiello*, del 1756) – Goldoni torni alla prosa componendo una strabiliante serie di capolavori veneziani. Entro il 1762 cadono infatti uno dopo l'altro *I rusteghi* (1760), *La casa nova* (1760), *La buona madre* (1761), *Le baruffe chiozzotte* (1762), *Sior Toderò brontolon* (1762) e *Una delle ultime sere di carnevale* (1762). In questi testi sono esplorate con piena consapevolezza linguistica e con mirabile realismo psicologico e ambientale tutte le risorse del dialetto: dal chioggiotto stilizzato dei pescatori delle *Baruffe* alla lingua del popolino veneziano nella *Buona madre*; dal dialetto della borghesia sospettosa e ottusa dei *Rusteghi* e del *Toderò* a quello degli sconsiderati sposini della *Casa nova*¹⁸.

È su quest'ultima commedia che ci fermeremo per osservare da vicino come lavora il Goldoni veneziano all'apice delle sue possibilità espressive¹⁹. Andata in scena nel dicembre 1760, la *Casa nova* è il resoconto di un trasloco imprudente, che rischia di ridurre sul lastrico i novelli sposi Anzoletto e Cecilia, costretti infine a chiedere soccorso allo zio Cristofolo. Il testo si apre *in medias res*, mentre una squadra di operai

¹⁶ Sulla lingua dei pantaloni goldoniani cfr. Spezzani 1997: 219-267. Per le commedie citate cfr. Goldoni 1995, Goldoni 1996, Goldoni 2008, Goldoni 2001b.

¹⁷ Per queste commedie vedi Goldoni 1935-1965.

¹⁸ Sui testi veneziani vedi, in prospettiva linguistica, Scarpa 1958-1959, Berlanda 1959-1960, Rosato 1961-1962, Folena 1983: 161-215, Stussi 1993, D'Onghia in c.d.s. Tra le commedie rammentate godono di un'adeguata edizione critica commentata *La buona madre* (Goldoni 2001a), le *Baruffe* (Goldoni 1993a), il *Toderò* (Goldoni 1997) e *Una delle ultime sere di carnevale* (Goldoni 1993b).

¹⁹ Citerò da Goldoni 1990, il cui testo dipende dall'edizione Ortolani (Goldoni 1935-1956).

allestisce una delle stanze della nuova e troppo costosa dimora pretesa da Cecilia; fin da subito spicca la precisione linguistica del dialogo, dato che sulle labbra del tappezziere Sgualdo fioriscono parole ed espressioni come *camera da recever*, *far la massaria* ‘traslocare’, *camera destrigada* ‘sgomberata’, *chiari scuri*, *sfrisi* ‘fregi’, *caenazzetti* ‘chiavistelli’, *insoazar* ‘incorniciare’ (7). La scena documenta un Goldoni realista e perfettamente padrone della propria materia, ma in questa commedia egli intreccia abilmente senza stridori situazioni serie e situazioni buffe, che devono qualcosa anche alla sua esperienza di librettista: il lettore incontra provandone eguale ammirazione i modi appassionati di Meneghina, che vuole sposare il cugino Lorenzino (I.6, II.8, II.10); le curiosità talvolta un po’ grette delle sorelle Checca e Rosina (II.1); il duetto comico tra Anzoletto e l’agente Prosdocimo, che viene a chiedergli ragione dei suoi debiti (II.12); i malapropismi della serva Lucietta («cavalier serpente», 21); i modi altezzosi di Cecilia (I.10, I.12), che andrà incontro a una profonda evoluzione psicologica culminante nella lunga supplica allo zio Cristofolo (78-79).

La tastiera lessicale è estesa e diastraticamente differenziata, e testimonia un grado di precisione e di vivacità superiore a quello raggiunto nelle pur notevolissime commedie in italiano: a parte le parole del trasloco già notate nella prima battuta (in cui è il tappezziere Sgualdo a parlare), basterebbe il resto della prima scena per incontrare, sulle labbra della serva Lucietta, anche *marangonar* ‘lavorare alla carlona’ (7), *scoazze* ‘spazzatura’ (7), *boccon de spuzzetta de vintiquattro carati* ‘superba a dismisura’ (8), *totani* disfem. per ‘un bel niente’ (8), *spaventosonazza* ‘temibilissima’ (8), *al giazzo* ‘al verde’ (8), *ingossada* lett. ‘con il gozzo pieno’, ‘amareggiata’ (9), *tibidoi* ‘chiasso allegro’ (9), *de sbrisson* ‘di striscio’ (9), *muffe muffe* ‘mogie’ (9) e così via (nelle scene successive spiccano anche «Oh za el proverbio no fala: el pan dei mati xe el primo magnà» 12, o ancora «Sti siori i va a segunda co fa i scòvoli zo per canal» ‘i signori si adeguano a chi comanda’, così come la spazzatura segue la corrente del canale, 23). Al capo opposto sta il veneziano civile di Cecilia, con qualche concessione all’italiano (corsivi miei): «Ve par che *una donna della mia sorte* abbia da essere desprezzada cussì?» (26; «una donna della mia sorte» anche a p. 70), «Se disesse *diversamente*, sarave *una donna ingrata*» (26) etc. Tra gli estremi di Lucietta e Cecilia sta un’intera società comica – dagli artigiani allo zio Cristofolo, dalle parenti di Anzoletto agli esattori – che Goldoni procura di connotare con finezza psicologica e linguistica.

Se non ci siamo fermati finora su fatti grammaticali è perché il veneziano goldoniano non sconta neppure superficialmente la disomogeneità fonomorfológica e microsintattica che abbiamo notato per il suo italiano: l’imitazione del veneziano è anzi così spontanea che nelle stampe migliori galleggiano l’uno a fianco all’altro, proprio come nel dialetto coevo, doppioni tendenzialmente non specializzati come *voi/voglio* ‘voglio’, *zogar/ziogar* ‘giocare’, *pare/padre*, *voludo/volesto* e così via; e nella stessa *Casa nova* troviamo a distanza di poche battute *pi* e *pie* ‘piedi’ (8)²⁰. Completo è il dominio

²⁰ Per la convivenza di doppioni cfr. Folena 1983: 98 e D’Onghia in c.d.s. Ecco i due esempi di plurali concorrenti che ricorrono a distanza di poche battute nella *Casa nova*: «el pesta i pi per terra», «el sbatterà i piè».

di tutti i mezzi di riproduzione del dialogo per via scritta: battute costruite a staffetta (corsivi miei: «SGUALDO: *Cara siora Lucietta*, per cossa ve *scaldeu* el figà in sta maniera? LUCIETTA: *Caro sior Sgualdo*, me *scaldo* co la mia rason» 7; «SGUALDO: [...] el maledisse la casa, e anca *chi ghe l'ha fatta tor*. LUCIETTA: *Chi ghe l'ha fatta tor* xe stada la so novizza» 8; «SGUALDO: Bisogna che la me daga dei *bezzi*. ANZOLETTO: Semo qua nu: *bezzi*, sempre *bezzi*. Tàselo mai? sempre *bezzi*» 11, etc.); largo uso di dislocazioni («Eh, quel che gh'aveva là, xe difficile che qua lo gh'abbia» 9, «I omeni bisogna pagarli» 11, «Mettémoghele, le soazette d'oro» 13, «in quella camera no ghe voggio star» 16 etc.); impiego del *che* cosiddetto polivalente («Comprèle vu, che doman se giusteremo» 13, «Eh la tasa, caro sior, che mio fradelo sa quel che el dise» 18, «No me fe andar in colera, che sarà meggio per vu» 18 etc.); costruzione del periodo ipotetico dell'irrealtà con il doppio imperfetto («Se saveva che gh'aveva da esser in casa sta so sorela, da quella che son, che no lo toleva» 25).

Ma qui più che altrove Goldoni rende il pulsare della conversazione anche attraverso giochi di ripetizione ironica o improvvise accelerazioni: si pensi, per richiamare solo due passaggi, al titolo di *lustrissima* che costella il dialogo tra Cecilia e Lucietta in due scene del primo atto (22-25 e 26-27), titolo usato dapprima con ossequio (22), quindi con sarcasmo e degnazione (23-24) e infine con rabbia («CECILIA: Senti, sa, te cazerò via in sto momento. LUCIETTA: E mi ghe anderò, lustrissima», 27); o ancora si noti la secchezza con la quale lo zio Cristofolo sigilla l'intera vicenda dichiarandosi pronto a soccorrere il nipote ingrato («Alle curte. Una nota dei vostri debiti. Una cessioni a mi dei vostri beni. Una ressoluzion de far ben, e vostro barba, sior omo ingrato, gh'averà per vu quelle viscere de pietà che no meritè [...]», 80). Gli esempi di tal genere potrebbero moltiplicarsi, e non farebbero che confermare l'impressione di trovarsi dinanzi a uno scrittore che controlla sovraneamente tutte le modulazioni del proprio strumento, e che della *Casa nova* dichiarò non per caso: «S'io non avessi composto che questa sola Commedia, credo che essa bastato avrebbe a procurarmi quella riputazione che acquistata mi sono con tante altre» (3).

Riferimenti bibliografici

- Berlanda 1959-1960 = Berlanda, Nica, *Il linguaggio del Goldoni dagli intermezzi al «Campiello»*, in «Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», CXVIII, pp. 243-274.
- Bordin e Scannapieco 2009 = Bordin, Michele e Scannapieco, Anna, *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, Venezia, Marsilio.
- Comparini e Fabiano 2019 = Comparini, Lucie e Fabiano, Andrea (sous la direction de), *Dictionnaire Goldoni*, Paris, Garnier.
- D'Onghia 2019 = D'Onghia, Luca, *Langue*, in Comparini e Fabiano 2019: 109-114.
- D'Onghia in c.d.s. = Id., *Le lingue di Goldoni*, in Vescovo in c.d.s.
- Fabiano 2018 = Fabiano, Andrea, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni*, Paris, Pups.
- Ferrone 2011 = Ferrone, Siro, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio.
- Fido 2000 = Fido, Franco, *Nuova guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Torino, Einaudi.
- Fido 2007 = Id., *L'avvocato di buon gusto. Nuovi studi goldoniani*, Ravenna, Longo.
- Folena 1983 = Folena, Gianfranco, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi.

- Folena 1993 = Id., *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*, redazione a cura di Daniela Sacco e Patrizia Borghesan, Roma-Venezia, Istituto della Enciclopedia Italiana-Fondazione Giorgio Cini.
- Giovanardi e Trifone 2015 = Giovanardi, Claudio e Trifone, Pietro, *La lingua del teatro*, Bologna, il Mulino.
- Goldoni 1935-1956 = Goldoni, Carlo, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 14 volumi.
- Goldoni 1990 = Id., *La casa nova*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi.
- Goldoni 1993a = Id., *Le baruffe chiozzotte*, a cura di Piermario Vescovo, introduzione di Giorgio Strehler, Venezia, Marsilio (III ed. 2001).
- Goldoni 1993b = Id., *Una delle ultime sere di carnevale*, a cura di Gilberto Pizzamiglio, Venezia, Marsilio.
- Goldoni 1994 = Id., *La bottega del caffè*, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio.
- Goldoni 1995 = Id., *L'uomo prudente*, a cura di Piermario Vescovo, Venezia, Marsilio.
- Goldoni 1996 = Id., *Il padre di famiglia*, a cura di Anna Scannapieco, Venezia, Marsilio.
- Goldoni 1997 = Id., *Sior Todero brontolon*, a cura di Giorgio Padoan, Venezia, Marsilio.
- Goldoni 2000 = Id., *Il filosofo inglese*, a cura di Paola Roman, Venezia, Marsilio.
- Goldoni 2001a = Id., *La buona madre*, a cura di Anna Scannapieco, Venezia, Marsilio.
- Goldoni 2001b = Id., *I due Pantaloni. I mercatanti*, a cura di Franco Vazzoler, Venezia, Marsilio.
- Goldoni 2001c = Id., *L'avventuriere onorato*, a cura di Bianca Danna, introduzione di Luigi Squarzina, Venezia, Marsilio.
- Goldoni 2003a = Id., *Il cavaliere e la dama*, a cura di Franco Arato, Venezia, Marsilio.
- Goldoni 2003b = Id., *Le Bourrou bienfaisant. Il burbero di buon cuore*, a cura di Paola Luciani.
- Goldoni 2004 = Id., *La vedova scaltra*, a cura di Laura Sannia Nowé, Venezia, Marsilio.
- Goldoni 2007 = Id., *La locandiera*, a cura di Sara Mamone e Teresa Megale, Venezia, Marsilio.
- Goldoni 2008 = Id., *I puntigli domestici*, a cura di Valentina Gritti, Venezia, Marsilio.
- Goldoni 2009 = Id., *Polemiche editoriali. Prefazioni e polemiche I*, a cura di Roberta Turchi, Venezia, Marsilio.
- Goldoni 2011 = Id., *Il servitore di due padroni*, a cura di Valentina Gallo, introduzione di Siro Ferrone, Venezia, Marsilio.
- Hecker 1985 = Hecker, Kristine, «Scritto come si parla». *Le idee del Goldoni sul linguaggio teatrale e le reazioni dei contemporanei*, in «Quaderni di teatro», VII, pp. 105-137.
- Matarrese 1993 = Matarrese, Tina, *Storia della lingua italiana. Il Settecento*, Bologna, il Mulino.
- Matarrese 2010 = Ead., *Goldoni, Carlo*, in Simone, Raffaele (diretta da), *Enciclopedia dell'Italiano*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. I, pp. 591-593.
- Oliveri 2018 = Oliveri, Franco Paolo, *Carlo Goldoni, console della Repubblica di Genova a Venezia (1741-1743)*, Université de Lausanne, Thèse de Doctorat.
- Pattara 1992 = Pattara, Giulia, *Dal teatro alla letteratura. Postilla linguistica a un'edizione goldoniana*, in «Studi linguistici italiani», XVIII, pp. 270-280.
- Pattara 1995 = Ead., *Struttura della frase e prospettiva testuale nelle commedie goldoniane*, in Dardano, Maurizio e Trifone, Pietro (a cura di), *La sintassi dell'italiano letterario*, Roma, Bulzoni, pp. 281-309.
- Rossato 1961-1962 = Rossato, Luisa, *Il linguaggio dei «Rusteghi» e il veneziano "civile" del Goldoni*, in «Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», CXX, pp. 579-641.
- Rossi 2007 = Rossi, Fabio, *Imitazione e deformazione di lingue e dialetti in Goldoni*, in Della Valle, Valeria e Trifone, Pietro (a cura di), *Studi linguistici per Luca Serianni*, Roma, Salerno Editrice, pp. 147-162.
- Scannapieco 2000 = Scannapieco, Anna, *Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana*, in «Problemi di critica goldoniana», VII, pp. 25-242.
- Scannapieco 2019 = Ead., *Comici & Poeti. Attori e autori nel teatro italiano del Settecento*, Venezia, Marsilio.
- Scarpa 1958-1959 = Scarpa, Attilia, *Il "chiozzotto" del Goldoni fra realtà e convenzione*, in «Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», CXVII, pp. 325-371.
- Scavuzzo 2002 = Scavuzzo, Carmelo, *Sulla lingua del teatro in versi nel Settecento*, in «Studi di lessicografia italiana», XIX, pp. 183-228.
- Spezzani 1997 = Spezzani, Pietro, *Dalla commedia dell'arte a Goldoni. Studi linguistici*, Padova, Esedra.

- Stussi 1993 = Stussi, Alfredo, *Per il testo e la lingua delle commedie veneziane di Goldoni*, in «Annali d'Italianistica», 11, pp. 55-64.
- Stussi 2005 = Id., *Carlo Goldoni e l'ambiente veneziano*, in Id., *Storia linguistica e storia letteraria*, Bologna, il Mulino, pp. 121-183.
- Trifone 2000 = Trifone, Pietro, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Vazzoler 2013 = Vazzoler, Franco, *Carlo Goldoni*, Firenze, Le Monnier.
- Vescovo 2001 = Vescovo, Piermario, *Carlo Goldoni: la meccanica e il vero*, in Crotti, Ilaria, Vescovo, Piermario e Ricorda, Ricciarda, *Il «mondo vivo». Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, pp. 55-152.
- Vescovo in c.d.s. = Id. (a cura di), *Carlo Goldoni. Il teatro comico del XVIII secolo*, Roma, Carocci.

Il filone scottiano nell'opera del primo Ottocento tra classicismo e romanticismo

ILARIA BONOMI

La vasta penetrazione delle opere di Walter Scott nel melodramma¹ merita, credo, una maggiore attenzione anche relativamente all'aspetto linguistico, oltre a quelli musicologico e storico-letterario. Mi propongo di avviare un'indagine in questo contributo, con una particolare considerazione per i tratti che, più o meno direttamente, sono riconducibili ai *topoi* e all'immaginario scottiano.

Il campione dei libretti presi in esame ne comprende sei, scelti a partire dalla *Donna del lago* (A. L. Tottola-G. Rossini, Napoli 1819), fino a *Lucia di Lammermoor* (S. Cammarano-G. Donizetti, Napoli 1835); tra questi estremi, tre libretti per Pacini, *Il Talismano* (G. Barbieri, Milano 1829), *Il Contestabile di Chester ovvero I fidanzati* (D. Gilardoni, Napoli 1829), *Ivanhoe* (G. Rossi, Venezia 1832), e un altro per Donizetti, *Il castello di Kenilworth* (Tottola, Napoli 1829)².

1. Rossini

Il primo ingresso di Walter Scott nella cultura italiana avvenne con un melodramma tratto dal suo poema *The Lady of the Lake* (1810), *La donna del lago* di Gioachino Rossini e Andrea Leone Tottola, rappresentato a Napoli nel 1819³. Tottola, che per Rossini scrisse altri tre libretti per il San Carlo (*Mosè in Egitto* 1818, *Ermione* 1819, *Zelmira* 1822), era poeta ufficiale del prestigioso teatro napoletano. Quindi, il libretto di Tottola è il primo adattamento italiano del poema scottiano e la prima traduzione italiana in

¹ Riferimenti essenziali sono Mitchell 1977 e 1996; utile il recente Aragona-Fornoni 2018; sulla penetrazione scottiana più in generale, cfr. almeno Fassò 1906, Benedetti 1974, Ruggeri Punzo 1975, Fanizza 2014. Di qualche utilità Smart 2018.

² Non ho compreso *I Puritani* di Pepoli-Bellini (Parigi, 1835), di cui è ormai acclarata la derivazione non scottiana. I libretti si rifacevano in genere a una pluralità di fonti, soprattutto melodrammatiche italiane e francesi, che si affiancavano all'ipotesi originario scottiano in traduzione italiana. Ai libretti per Pacini, privi di bibliografia, ho dedicato un'analisi più dettagliata rispetto alla *Donna del lago* e a *Lucia di Lammermoor*, già ampiamente studiate. La vastità dell'argomento e la pluralità di testi esaminati, insieme ai vincoli di spazio, hanno limitato molto i riferimenti bibliografici.

³ *La donna del lago*, melo-dramma da rappresentarsi nel Real Teatro San Carlo l'Autunno del corrente anno 1819, Napoli, Dalla Tipografia Flautina, 1819, reperibile sul sito corago.unibo.it, come gli altri libretti del campione esaminato.

assoluto di un lavoro del grande scozzese: se, come si vedrà, la prima traduzione di un romanzo scottiano, *Kenilworth*, si ebbe nel 1821, solo nel 1822 videro la luce due traduzioni in prosa del poema, pubblicate a Torino e a Palermo.

La scelta del soggetto, secondo fonti biografiche confermate da studi recenti⁴, fu del compositore, che nel suo periodo napoletano mostrò una particolare sensibilità per la varietà dei soggetti letterari. Del resto, la presenza di Scott nell'operismo di Rossini non rimase circoscritta a questa prima, e più importante, opera: nel 1823 a Londra egli compose, con Thomas Bishop per la Royal English Opera House, un accompagnamento musicale per *The Knight of Snowdon* di Thomas Morton, *musical drama* dal poema scottiano; nel 1826 fu rappresentato a Parigi *Ivanhoe*, un pasticcio di musiche sue messe insieme da Antonio Pacini su libretto di E. Deschamps e G. de Wailly⁵; un altro successivo pasticcio di Rossini su soggetto scottiano fu *Robert Bruce* (Parigi 1846).

Con *La donna del lago* Rossini e Tottola danno vita ad un'opera la cui valenza romantica, poi riconosciuta ampiamente, viene colta dallo stesso compositore, che scrive a sua madre:

Ho terminata La Mia Opera che porta il titolo La Donna del Lago il Sogetto è un po' Romantico ma mi pare d'Effetto, Speriamo in Dio che anderà bene⁶.

E l'opera andò bene: se la prima napoletana ebbe un moderato successo, l'opera conobbe una rapida diffusione in Italia e all'estero, con alcune modifiche, come d'uso, in relazione al cast; nella ripresa di Parigi del 1824, alla presenza di Rossini, subì modifiche rilevanti, con un maggiore allontanamento da Scott; divenne una delle opere serie rossiniane più popolari e rappresentate in Italia e in Europa, fino agli anni Quaranta dell'Ottocento, per essere poi ripresa in tempi moderni nel 1956.

Nella Premessa al libretto, Tottola dichiara come unica fonte il poema scottiano, ma gli studi documentano una pluralità di fonti, che del resto era usuale all'epoca. Al poema originale, che Tottola lesse nella traduzione francese in prosa di Elisabeth De Bon del 1813, si affiancò⁷ il testo della pantomima in tre atti *La dame du lac, ou l'Inconnu* (Parigi 1813).

Un altro testo a cui Tottola certamente guardò e che ebbe notevoli influssi sulla sua *Donna del lago* è il libretto di *Aganadeca* di Vincenzo De Ritis per la musica di Carlo Saccenti, rappresentata al San Carlo l'anno prima, opera centrale per l'influsso ossianico⁸. La resa evocativa dell'ossianesimo nell'opera venne sottolineata già da Stendhal, nella *Vie de Rossini*, per la musica, in cui spiccano sonorità strumentali tipiche dell'ambientazione e della vicenda, come il corno e soprattutto l'arpa⁹.

⁴ Cfr. Quattrocchi 2007, Lascoux 2011, Staffieri 2016.

⁵ Alla rappresentazione assistette Walter Scott: cfr. Mitchell 1996:16, che ne riporta il commento.

⁶ Lettera dell'8-10-1819, in Quattrocchi 2007: 27.

⁷ Staffieri 2016.

⁸ Cfr. Castelvechi 1993, Quattrocchi 2007, Bonomi e Buroni 2017, Spaggiari 2018.

⁹ Un aspetto, questo, centrale anche in rapporto alla valenza romantica dell'opera, ma che, come sottolinea Castelvechi 1993, chiama in causa il convergere delle diverse componenti di un'opera

Il libretto è ben strutturato, con equilibrata alternanza di pezzi chiusi (anche ballate e canzoni, tipiche scottiane) e recitativo: movimentato ma fluido lo scorrere degli eventi. I personaggi sono ridotti da sedici a sei, con l'aggiunta di due, Albina e Serano, che intervengono soltanto nei recitativi. Tottola, come scrive nella premessa, oltre a semplificare la vicenda, si è discostato dalla fonte per "qualche arbitrio".

La componente descrittiva, della fonte scottiana e dei modelli ossianici, è ben presente e dilatata dalle didascalie, più abbondanti e dettagliate rispetto al consueto, p.es. in apertura:

La scena presenta la famosa rocca di Benledi, che, coperta alla vetta da folta boscaglia, e quindi allargandosi al basso, forma una spaziosa valle, nel centro della quale è il lago Katrine, originato dalle acque cadenti, cui sovrasta ardito ponte di tronchi di alberi.

La metrica è improntata a un notevole sperimentalismo, primo e fondamentale segno di influenza della poesia ossianica, penetrata nella librettistica dal tardo Settecento¹⁰, qui evidente già nella prima scena, in cui ai settenari dei primi tre versi fanno seguito versi composti da settenario+quinario, e quinari doppi, con alcune terminazioni sdruciole.

Il lessico presenta, accanto al consueto bagaglio poetico e melodrammatico (*alma, lumi, accenti, ciglio*), e a qualche latinismo (*adusta*), elementi di notevole interesse, a partire appunto dall'influsso ossianico: *conca* 'coppa', nomi di personaggi, come le figure della mitologia ossianica *Inibaca* e *Tremmor*, di luoghi come *Loclinia* e *Morve*. Spicca l'alta frequenza di voci forti connesse agli stati d'animo, come *irato, cupo, orrore, livore, martoro*, o alle descrizioni dei paesaggi, come *tenebroso, fosco, caligine, nembo*, in marcato e insistito contrasto con voci di campi semantici opposti, come *pace, amista-de, onor, valor, amor*. Un contrasto tra opposti che, pur se frequente nel melodramma anche prima del romanticismo, assume ora una particolare evidenza: e in questo primo melodramma romantico, come è stato definito, la fonte scottiana, tanto ricca di contrasti, avrà certo esercitato una decisiva influenza. Non trascurabile, nell'ambito dell'immaginario romantico, il campo semantico della patria, spesso messo in conflitto con gli affetti personali.

Le numerosissime *iuncturae* riportano in buona parte al consueto bagaglio poetico e melodrammatico, con una diretta e particolare influenza del Monti del *Bardo della selva nera* (*alpestri balze, fatale orror, nembo fiero, avido sguardo*, ecc.), e non senza una personale creatività del librettista¹¹.

Negli altri livelli linguistici, alla linea arcaizzante nella fono-morfologia, presente (*fa, ne 'ci'*) ma non insistita, fa riscontro una sintassi piuttosto lineare, con una mo-

verso elementi romantici come il paesaggismo e il colore locale scozzese. Interessante, a questo proposito, il richiamo al trattato (*Art du compositeur dramatique*, Parigi 1833) di Antoine Reicha, il primo, pare, ad avere parlato del colore locale, attribuendolo principalmente a poeti, scenografi, costumisti, attori, e solo limitatamente al compositore.

¹⁰ Si vedano almeno Folena 1983, Goldin Folena 1985, Castelvechi 1993, Piperno 2016.

¹¹ Mi riprometto di riservare un approfondimento, impossibile in questa sede, all'uso delle *iuncturae* nei testi esaminati.

desta presenza di inversioni, sia nei recitativi (*Figlia, è così: sereno è il Cielo, arride / Di ogni alma a' voti, e già di lieti evviva / In queste un tempo erme contrade or senti / Mille voci echeggiar. La Scozia oppressa, / Le ombre irate degli avi al solo eroe, / Cui l'onor di esser sposa è a te serbato, / Volgon fremente il ciglio, e 'l patrio onore / Affidano al suo brando*), sia nei pezzi chiusi (*Elena! Oh tu, ch'io chiamo! / Deh vola a me un istante! / Tornami a dire: «io t'amo!» / Serbami la tua fé!*).

2. Pacini

Giovanni Pacini è il compositore che ha scritto un maggior numero di opere di derivazione scottiana: *Il talismano*, *Il Contestabile di Chester ovvero I fidanzati*, *Ivanhoe*, qua prese in esame, e *L'uomo del mistero*, libretto di Domenico de' Marchesi Andreotti (Napoli 1841)¹². Una inclinazione verso il romanziere scozzese che, non indicata espressamente dal compositore nelle *Memorie artistiche*, va vista come un adeguamento alla moda imperante nel melodramma più che come una consapevole scelta: del resto, Pacini attribuisce principalmente al poeta, più che al compositore, il compito di "trovare nuove forme" («Credo inoltre che il trovare nuove forme dipenda più dall'autore del libretto anziché dal compositore» *Memorie* 1865: 65).

Il libretto della prima delle opere scottiane di Pacini, *Il talismano* (Milano 1829)¹³, di Gaetano Barbieri, è tratto dalla traduzione in prosa del romanzo *The Talisman* (1825) pubblicata l'anno prima dallo stesso Barbieri¹⁴, il primo e uno dei principali traduttori dell'opera scottiana¹⁵, che si avvale in un primo tempo delle versioni francesi dei romanzi, per passare poi a tradurre direttamente dall'inglese¹⁶. L'identità tra il librettista e il traduttore, fatto del tutto insolito, è motivo di sicuro interesse: come vedremo, i caratteri di questo libretto sono assai divergenti da quelli degli altri del campione analizzato. Scarse le notizie sulla sua attività letteraria, che comprende testi teatrali, mentre di altri melodrammi non ho trovato notizia. Non molto lusinghiero il giudizio su di lui di Pacini (*Memorie* 1865: 67).

¹² Mitchell 1996: 108-114: l'opera è semiseria, e il libretto, tratto da *The Black Dwarf*, appare di un certo interesse anche per la presenza di un brano in napoletano, in corrispondenza dello scozzese dell'originale (cfr. anche Capra 2003: 76-78). Capra 2003: 196 sgg. cita un libretto scottiano di Piave per Pacini, *La donna delle isole*, ma l'opera non fu mai rappresentata. Non sono invece di matrice scottiana, pur talvolta indicata, *Vallace o l'eroe scozzese* (Romani, Milano 1820: sull'apprezzamento del classicista Romani per Scott, cfr. Roccatagliati 1996, passim), *Malvina di Scozia* (Cammarano, Napoli 1851), *Allan Cameron* (Piave, Venezia 1848).

¹³ *Il Talismano o sia la terza crociata in Palestina*, melodramma storico, da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala la primavera del 1829, Milano, Antonio Fontana, 1829.

¹⁴ *Il Talismano racconto sui crociati* versione dall'inglese del professore Gaetano Barbieri, Parma, Tipografia ducale, 1828.

¹⁵ Non è certo un caso che le traduzioni di Scott prendano il via dalla città più aperta verso le letterature straniere, e per iniziativa dell'editore romantico per eccellenza, Ferrario. Su Barbieri cfr. Fassò 1906, Benedetti 1974, Quattrocchi 2007.

¹⁶ Benedetti 1974.

Il libretto del *Talismano* è introdotto da un importante Proemio, nel quale Barbieri, dichiarando come unica e diretta fonte il romanzo scottiano, batte l'accento sia sulla definizione 'melodramma storico', sia sul collegamento necessario con la musica e sul conseguente allontanamento dalla "regolarità progressiva dello sviluppo drammatico"¹⁷. Il carattere forse più evidente di questo libretto è l'assoluto predominio della narrazione, ingenua e poco raffinata, riflessa anche nell'abbondanza di recitativi; limitata appare la componente descrittiva, presente in alcuni passi più lirici del libretto¹⁸ e in poche didascalie; del tutto stereotipati e privi di ogni sfumatura sono i personaggi. Ma questi, in stretto rapporto con lo sviluppo drammaturgico, offrono interessanti spunti di analisi linguistica. Spicca un registro comico, con l'apertura a voci ed espressioni colloquiali, soprattutto in Lord Multon, "antico favorito e fedele compagno d'armi del Re Riccardo", non a caso interpretato da un basso buffo. Tracce del registro comico si ritrovano in alcune situazioni: *Eh! Qui non si schiamazza; / Non siamo ad una festa, / o in mezzo d'una piazza*. Espressioni colloquiali, segnali discorsivi, in bocca soprattutto a Multon: *Sion, David, sua cetera, / Gerusalemme, etcetera. / Sta adesso, si può dire, / Fra il vegliare e il dormire; crepacuore, bastardi*. Ma anche la regina Berengaria, personaggio ambiguo e negativo, impiega spesso un tono scioltamente prosastico e colloquiale: *si spera* segnale discorsivo, *scommettiamo, facciam bel bello*. O il Coro: *Rompitesta de la gente, / Non c'importa adesso un fico*. La componente prosastica e oralizzante emerge anche nella sintassi, con alcune dislocazioni a sinistra e a destra, e costruzioni insolite in poesia, o trascurate (*A Salvarla / Tolto è il tempo che si parla*). La sintassi, del resto, è complessivamente poco poetica, con spezzature frequenti, e un ritmo veloce e franto che rende l'azione e il dialogo concitati. Il piano fono-morfologico da una parte si adegua alla nobilitazione e all'arcaismo della *langue* librettistica (*core, foco, novo, ne 'ci'*, anche se poco frequente, *fia*, perfetti etimologici come *salvaro, cominciâr*, imperativi tragici), dall'altra si apre a forme oralizzanti (*che* polivalente, doppio imperfetto indicativo: *Ah! Se a tutti scendeva nel petto, / Già era nostra la Santa Città*).

Anche il lessico mostra un grado di poeticità inferiore rispetto alla lingua melodrammatica coeva. Non molto numerose le *iuncturae*, parecchie delle quali sono più funzionali che esornative: *febrile affanno, vicine selve, timor funesto, anglico onor, insetto impuro, inglese stendardo* (ma in bocca all'eroico e sentimentale Cavaliere del Leopardi ricorrono invece *soave notte, stellato sereno, serena aurora*). Poco frequenti anche le tipiche voci poetiche, come *amistade, beltade, alma*, mentre spiccano quelle legate

¹⁷ «Il notissimo Talismano di Walter-Scott è la traccia su cui questo melodramma fu scritto. Esso è storico all'incirca come il suo primo modello, cioè in relazione ai caratteri de' principali personaggi, salvi quegli evidenti indispensabili cambiamenti che le leggi della nostra scena drammatica comandavano. La natura ragguardevole degli stessi principali personaggi ne impediva intitolarlo *dramma buffo*. Nemmen serio poteva dirsi o riuscire, e perché l'origine del nodo, [...] è tutt'altro che seria, e perché la parola stessa *personaggi storici* esclude quella perfetta separazione tra il serio e il faceto, che vollero le scene greche, che finora avevano voluto le scene francesi e italiane, e che la natura non ha voluto giammai». Interessante il rilievo relativo al genere, anche in relazione all'elemento comico, che vedremo tra poco.

¹⁸ P.es. nell'invocazione alla luna del Cavaliere del Leopardi (I, 11), eroe del dramma.

all'immaginario scottiano o medievale, come *arpa, palvese*¹⁹, *palmiere* 'pellegrino da e per la Terra Santa'. Significativo l'anglicismo *milord*, al quale si può aggiungere il ricorrente *mente* 'intenzione', forse calco da *mind*.

La metrica si muove su binari consueti, con un gradimento significativo per i versi parisillabi nei pezzi chiusi (senari, ottonari, decasillabi, dodecasillabi o doppi senari), in alternanza con i meno graditi quinario e settenario.

Sempre tratto dalla traduzione di Barbieri, di tre anni precedente, ma scritto da un librettista a tutti gli effetti, Domenico Gilardoni, è il testo della seconda opera scottiana di Pacini, *Il Contestabile di Chester*²⁰.

Gilardoni²¹ fu librettista prolifico, soprattutto per Donizetti. L'opera, accolta con entusiasmo alla prima napoletana, fu poi ripresa alla Scala di Milano e in altre piazze italiane e straniere.

Rispetto al romanzo scottiano *The Betrothed*, se la trama è ovviamente molto semplificata²², e il numero dei personaggi ridotto, i tre personaggi principali (Ugo, Damiano e Evelina) sono tratteggiati con profondità e sfumature. Rilevante la teatralità, in cui alla trama avvincente si somma la spiccata componente descrittiva.

La struttura vede alternanza equilibrata tra recitativo e pezzi chiusi, con significativa presenza di cori: il metro privilegiato è il settenario, seguito dall'ottonario e dal quinario.

Molto rilevante la componente descrittiva, prima di tutto nel testo, con frequenti rinvii alla natura (*In quell'ora che si tace/ Cheto il mondo al dolce oblio, / Solo, desto al mormorio / De le fronde, e del ruscello, / A la Dama del Castello / Facea ronda un cavalier*) e con parole ricorrenti, come *aurora, tenebre, selve, silvestre, nembo*. L'elemento visivo è reso anche con altri espedienti: l'uso del presente narrativo-descrittivo (*m'inoltro, sfuggo, corro*) e la ricorrenza di verbi di azione, di lessemi diversi ed espressioni connessi al campo semantico della velocità, come *correre, volare, rapide al par del lampo*, della visualità (*Piangea, gemea prosteso sul terreno / Divenuto vermiglio...!*), del suono e del rumore (*cresce il fragore*). Descrittive anche le numerose e dettagliate didascalie, come p.es.: *Nel mentre Venoino co' suoi si nasconde dietro il masso. Damiano alla testa de' cacciatori attraversa il torrente sopra un ponte che lo sovrasta, ed Evelina colle cacciatrici approdano al lido per mezzo di più battelli [...]*.

L'immaginario romantico è ben presente nel lessico dell'amore, soprattutto in Damiano e Evelina, e nel campo semantico dei valori morali positivi (*beltà, valor, bell'anime*).

Fittissima la rete di *iuncturae*, come mostra l'attacco del coro (*Nume! Deh porgi ascolto/ Al trilinear lamento! / Al pianto, al mesto accento / De la cadent'età! / Odi propizio almeno / Le vergini gementi, / I figli che innocenti / Implorano pietà!*), dove si af-

¹⁹ Variante di *pavesè*.

²⁰ *Il Contestabile di Chester, ovvero I fidanzati*, melo-dramma romantico diviso in tre parti. Tratto dal Romanzo del Signor Walter-Scott di simil titolo [The Betrothed], rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro di San Carlo a' 19 novembre 1829, stampato a Napoli, Tipografia Flautina, lo stesso anno.

²¹ Si veda d'Angelo 2017 per un quadro d'insieme della sua librettistica.

²² Mitchell 1996: 261-264.

fiancano sintagmi consueti al melodramma come *mesto accento, vergini gementi*, a una creazione del poeta come *trilunar lamento*.

Se non occorre fermarsi sul tessuto fono-morfologico, coerentemente in linea con il codice melodrammatico primottocentesco, senza cadute né aperture alla colloquialità, mette conto sottolineare i tratti della sintassi, segnata dall'esclamazione, e dal ritmo franto, concitato nei dialoghi ed espressivo²³.

La terza opera scottiana musicata da Pacini è *Ivanhoe*²⁴, libretto di Gaetano Rossi (Venezia 1832, e poi Firenze 1833, Milano 1834, Napoli 1835).

Gaetano Rossi, librettista prolifico e versatile²⁵, aveva già scritto altri libretti per Pacini, che lo apprezzava soprattutto le sue qualità drammaturgiche²⁶.

La breve premessa dichiara il soggetto scottiano, scelto per un'opera che doveva in tutta fretta sostituirne un'altra. Come fonte, si deve quindi indicare la traduzione di *Ivanhoe* di Gaetano Barbieri, pubblicata nel 1822, anche se Mitchell (1977: 166-171) aggiunge come altra fonte il libretto francese di Deschamps e de Wailly del pasticcio rossiniano ricordato sopra. Ma alle numerose analogie tra il libretto italiano e quello francese²⁷ fanno riscontro rilevanti differenze, anche in alcuni personaggi, che rendono a mio avviso incerta la dipendenza²⁸.

La struttura drammaturgica e poetico-musicale del libretto, con l'alternanza tra recitativo, contenuto, e pezzi chiusi, ampi e sviluppati, appare ben costruita: in questi, dominano metri parisillabi, ottonario soprattutto, e decasillabo, su settenari e più rari quinari; non mancano senari doppi e quinari doppi.

Molte e articolate le didascalie, con descrizioni dettagliate di edifici, spesso in rovina, che richiamano distruzione e morte, e di esterni naturali tempestosi o silvestri. Rilevante nelle didascalie il richiamo al suono del corno e all'arpa. La prima scena, al termine di un convito di cavalieri sassoni nel castello di Rotherwood, si svolge durante una tempesta, avviando la ricorrenza, nelle didascalie e nel testo del libretto, delle molte parole relative alla natura tempestosa: *procella, fulmini, venti, d'elementi furore, atro nembro, ecc.*

²³ Sottolineato come una costante del librettista in d'Angelo 2017.

²⁴ *Ivanhoe*, melodramma in due atti da rappresentarsi nel Gran Teatro La Fenice il Carnovale e Quadrigesima 1831-32. Parole di Gaetano Rossi, Musica del Maestro cav. Giovanni Pacini, Venezia, La Vedova Casali Editrice, 1832.

²⁵ Cfr. almeno Grove 2001; Folena 1983 e Goldin Folena 1985 sottolineano che fu allievo di Cesarotti.

²⁶ Il giudizio su Rossi, che diede a Pacini una decina di libretti, è relativo a *I Cavalieri di Valenza* (1828), mentre parlando di *Ivanhoe* e del suo successo, Pacini si riferisce solo al prestigioso cast di cantanti (*Memorie* 1865: 66).

²⁷ Che ho visto nella partitura originale pubblicata dall'editore Antonio Pacini, Paris, s.d. (ma 1826), reperibile in rete all'indirizzo della Petrucci Musical Library [https://imslp.org/wiki/Ivanho%C3%A9_\(Rossini,_Gioacchino\)](https://imslp.org/wiki/Ivanho%C3%A9_(Rossini,_Gioacchino)).

²⁸ Rossi aveva precedentemente scritto il libretto scottiano *Ilda d'Avenel* (musica di F. Morlacchi, Venezia 1824; musica di G. Nicolini, Bergamo 1828), che Mitchell 1996:4 riconduce a *Ivanhoe*, ma la vicenda e i personaggi se ne distaccano molto (il libretto è reperibile nel Fondo Torrefranca n.2030, Biblioteca del Conservatorio di Venezia).

Il lessico, oltre alla componente descrittiva, offre abbondante testimonianza dell'immaginario romantico e scottiano, soprattutto nel contrasto tra i campi semantici della forza, della violenza, della vendetta e, al polo opposto, dell'amore, dell'amicizia, della pace. La distribuzione dei due nuclei lessicali appare solo parzialmente riflessa nell'opposizione tra i 'buoni' e i 'cattivi', perché alcuni personaggi appaiono più complessi rispetto al loro *cliché*: in particolare Briano di Boisguilbert, cavaliere normanno, se da una parte insiste su voci ed espressioni come *folgore, ire, tremende, strage, morte, orrore*, dall'altra non è estraneo a lessemi come *pace, amistade, amore, amo*. Ma il contrasto tra l'ambito della violenza, della sopraffazione, della guerra e quello dell'amore e dei buoni sentimenti, che vince nella rasserenante conclusione (le nozze pacificatrici tra Ivanhoe e Rebecca) all'insegna della *gioia*, dell'*amore*, dell'*estasi*, è certamente forte nel libretto, come molto marcata è la contrapposizione tra i Sassoni e i Normanni.

Caratteri nodali del libretto sono inoltre la forza dei sentimenti, delle emozioni, la vivacità e velocità della narrazione, che hanno riflessi soprattutto nella sintassi: molte esclamative, condensate soprattutto in alcuni pezzi, come il concertato di I, 12, un quintetto in ottonari in cui i brani dei cinque personaggi si compongono prevalentemente di esclamazioni:

CEDRICO Il mio figlio! A me dinante!
 Quei Briano! Quale istante!
 [...]
 IVANHOE Il rivale! A me dinante!
 Ed il padre! quale istante!
 [...]
 REBECCA Egli stesso! Il caro amante!
 Qual soccorso! Dolce istante!
 [...]

e così via con Briano e Editta. Frequente anche la giustapposizione di verbi di azione in frasi brevi, anche monorematiche: *Un foglio, / Qui ella scrisse ad Ivanhoe - Dalla torre / Lo gittò - fu sorpreso - essa lo invita / Ad armare i suoi Sassoni, ed unirsi / Al re Filippo*.

Appaiono dunque rilevanti, in questo libretto, il riflesso linguistico dei *topoi* dell'immaginario scottiano e alcuni caratteri dell'opera romantica, anche se la raffinata ricerca formale di Rossi si avvale di strumenti tradizionali in equilibrata, potremmo forse dire classicistica, misura. Nel lessico, nutrita la messe di voci della tradizione poetica e melodrammatica come *ansio, alma, dinante, lune, suora, spene*, ecc. Nel piano fono-morfologico, figurano, ma non spesseggiano, varianti conservative come *priego, dimanda, romore*, e i consueti poetismi morfologici: *il, lo, ei; ne; fia*, perfetti etimologici (*serbaro*).

Molto interessante, come in altri libretti considerati, il ricco bagaglio delle *iuncturae*, che da una parte mostra i debiti letterari del librettista, dall'altra ne evidenzia la originale creatività, all'insegna di quella forte caratterizzazione di scene, sentimenti, ideali, valori che l'immaginario romantico, così ben riflesso nel melodramma, presenta-

va. Caratterizzazione che, come accennato per il lessico, riflette i tipi dei personaggi, ma anche la loro sfaccettatura: troviamo così, per esempio, in Ivanoe *vil traditor, orribile cimento, dolce rimembranza, tenera amistà, bell'alma*; in Rebecca *caro amante, dolce istante, alto soccorso, reo Templario, iniquo amor*; in Briano *fulmini d'orror, orribil scempio*, ma anche *vaga rosa, ignoto affetto, fiero palpito*; in Cedrico, *folle orgoglio, alto valore, orribil tumulto*. Alta frequenza hanno, tra gli aggettivi, *atro, terribile, brutale, iniquo, misero, dolente, dolce, soave*, tra i sostantivi, *fragore, nembo, ira, sciagura, tradimento, amor, onore, pietà*.

Da ultimo, segnaliamo una ricerca retorica e fonica, che andrebbe vista in connessione con la musica, evidente, p.es., in questo passo del coro in apertura della terribile scena del giudizio: *Lento, tremendo intorno / Del sacro bronzo al cor il suon rimbomba / Così all'estremo giorno / Segnal fia di terror la sacra tromba*.

3. Donizetti

Com'è ben noto²⁹, la storia, in particolare quella inglese, ha una parte fondamentale nell'opera di Donizetti: tra le opere storiche, sono di derivazione scottiana *Il castello di Kenilworth* e *Lucia di Lammermoor*, il più noto e fortunato dei melodrammi scottiani.

*Il castello di Kenilworth*³⁰ su libretto di Tottola, non nuovo a temi scottiani, fu rappresentata al San Carlo di Napoli nel 1829. Davvero minima, nella lingua di questo libretto, è l'influenza scottiana. Del tutto assente la componente descrittiva, sia nelle didascalie, scarne e poco significative, sia nel testo del libretto, e lo stesso si può dire in generale dell'immaginario romantico-scottiano, che possiamo intravedere forse soltanto nel contrasto di passioni del protagonista, il conte di Leicester. Il lessico relativo all'immaginario scottiano e più genericamente romantico, legato alla natura e all'opposizione tra i sentimenti e i valori, figura in poche debolissime tracce: le parole della natura, presenti solo in senso figurato (*fulmine, nembo*, ecc.), gli opposti sentimenti.

Gli unici segni di una narrazione che possiamo ricondurre al tipo scottiano, osservata in altri libretti, sono, forse, relativi all'uso dei tempi verbali: i presenti narrativi che rendono la velocità dell'azione e la visualizzano, gli imperfetti e i passati prossimi che spesso sostituiscono i remoti.

²⁹ Nella amplissima bibliografia donizettiana, sono rivolti alle opere storiche soprattutto Baldacci 1983 e D'Amico 2006; utili anche Cella 1966 e 1977. Mi limiterò a brevi osservazioni, rinviando agli studi, inerenti alla prospettiva storico-letteraria e linguistica.

³⁰ *Il Castello di Kenilworth*, melo-dramma da rappresentarsi nel Real Teatro di San Carlo il dì 6 luglio 1829, ricorrendo il faustissimo giorno natalizio di Sua Maestà Maria Isabella, Regina del Regno delle Due Sicilie, Napoli, Tipografia Flautina, 1829. Il romanzo scottiano *Kenilworth* era stato il primo a essere tradotto, nel 1821, da Gaetano Barbieri. Riduco, per motivi di spazio, a minime note l'esame di questo libretto, rinviando ad Aragona-Fornoni 2018, e in particolare a Buroni 2018 per l'esame delle fonti e per l'analisi linguistica.

Un precedente scottiano, quindi, quello di *Kenilworth*, da cui *Lucia di Lammermoor*³¹, libretto di Salvatore Cammarano³², rappresentato nel teatro napoletano sei anni dopo, appare lontanissimo: melodramma romantico per eccellenza, realizza i nuclei tematici e i *topoi* scottiani con grande efficacia, ponendosi come massimo e duraturo esempio di opera scottiana.

La scelta del soggetto fu del compositore³³, il quale collaborava per la prima volta con il librettista napoletano, che apprezzò molto e che resterà con lui come unico poeta (a parte il compositore stesso) per i successivi tre anni. Il giovane Cammarano diede prova in quest'opera, in evidente ottima sintonia con il compositore³⁴, di non comuni capacità letterarie, dando voce in particolare a quell'"amor violento" che Donizetti voleva in un'opera.

Nell'*Avvertimento* premesso al libretto, Cammarano³⁵, quasi rivendicando la scelta del soggetto, tratto dall'"Ariosto scozzese", si giustifica per aver introdotto dei cambiamenti. Ma sappiamo³⁶ che alla fonte principale, il romanzo *The Bride of Lammermoor* (1819) nella traduzione di Gaetano Barbieri *La promessa sposa di Lammermoor* (Milano, Ferrario, 1824), si aggiunsero alcuni libretti francesi e italiani già da esso derivati: *La Fiancée de Lammermoor*, di Victor Ducange (Parigi 1828), con la prima traduzione italiana *La promessa sposa di Lammermoor*, di Ferdinando Livini (Napoli 1828); *Le nozze di Lammermoor*, libretto di Luigi Balocchi, musica di Michele Carafa (Parigi 1829); *La fidanzata di Lammermoor*, libretto di Callisto Bassi, musica di Luigi Riesk (Trieste 1831); *La fidanzata di Lammermoor*, libretto di Pietro Beltrame, musica di Alberto Mazzucato (Padova 1834).

Rilevanti sono i cambiamenti rispetto alla fonte principale: la forte riduzione dello sfondo politico e religioso; il cambiamento nei personaggi con la sostituzione dei genitori Ashton con il fratello Enrico e l'eliminazione del servo Caleb e dell'elemento comico; la riduzione degli elementi sovranaturali; la concentrazione su alcuni momenti chiave e soprattutto lo sviluppo della pazzia di Lucia. Dal punto di vista della struttura poetico-musicale³⁷, accenniamo solo alla prevalenza, nei numerosi duetti e pezzi d'insieme, del settenario, dell'ottonario e del decasillabo.

³¹ *Lucia di Lammermoor* dramma tragico in due parti, da rappresentarsi nel Real Teatro San Carlo nell'autunno 1835, Napoli, Tipografia Flautina, 1835. Mi fermerò in questa sede, sia per la notorietà dell'opera sia per il vincolo di spazio, solo sugli aspetti linguistici legati al tema di questo contributo, limitando al minimo essenziale i rinvii bibliografici.

³² Può essere opportuno il riferimento ai significativi echi scottiani rilevati e documentati nel libretto del *Trovatore* verdiano in un saggio recente (Monterde 2017).

³³ Fornoni 2017: 64.

³⁴ Non resta documentazione epistolare della loro collaborazione, data la loro compresenza nella stessa città nel breve periodo, poche settimane, della composizione.

³⁵ Sua è la selva del libretto; ha lasciato anche alcune brevi note sull'allestimento della prima, che curò, come era consueto all'epoca, nelle vesti di *concertatore*, cioè il poeta di teatro, preposto al movimento scenico degli attori-cantanti (cfr. Fornoni 2014).

³⁶ Alle indicazioni sulle fonti sparse e incomplete fornite da vari studiosi, a partire dall'ampio regesto di Mitchell 1977 e 1996, viene ora ad aggiungersi la documentazione risolutiva di Giorgio Pagannone, che ha in progetto la cura dell'edizione critica del libretto: lo ringrazio per le preziose informazioni.

³⁷ Sulla metrica, e sulla lingua nel suo complesso, cfr. Buroni 2010: 121-132.

Resta molto presente la tinta gotica, in questo libretto sviluppata e caricata ben più che negli altri del campione esaminato, fino a raggiungere effetti quasi *horror*: fantasmi, temporali, scenografie notturne, torri in rovina, tombe degli avi³⁸. Nelle ampie didascalie descrittive Cammarano riprende spesso letteralmente la traduzione di Barbieri³⁹. Oltre a questo debito fondamentale, l'analisi intertestuale mostra la rilevante presenza di tessere attinte ad autori soprattutto moderni della nostra letteratura, Cesarotti, Alfieri, Monti, Leopardi (nei toni dolenti e notturni nei quali confluiscono anche echi ossianici), Manzoni, Pellico⁴⁰.

I *topoi* scottiani investono largamente il lessico, nella descrittività della natura tenebrosa, notturna e tempestosa (*folgore, tuona, fulmini, albore*) e dell'aspetto delle persone, specie la protagonista (*pallor funesto, rosa inaridita*); nel riferimento alla rovina degli edifici (*vaste rovine*); nel richiamo alle tombe e alla morte (*urne, tombe, avello, marmo, ombre*); nel contrasto, spesso sinestesico, tra opposti (*gelo e ardo, ghirlanda funesta*). Altissima la ricorrenza di parole chiave come *orrore, terrore, gelo, funesto, amaro, cocente, orrendo, cupo, nero, tenebroso, gelido*. Estremamente significativo il ricco impiego di *iuncturae*⁴¹, dense di significato e di espressività: *turpe mistero, esecrabile vero, cocente ardore, cieco furore, cor feroce e rio, ira estrema, sospiri ardenti, amara lagrima, pallor funesto, ombra inulta, tenebroso denso vel*, ecc.

Modalità linguistiche che, come rilevato per altri libretti, paiono riflettere la rapidità, la concitazione e la visualizzazione della narrazione sono i presenti narrativi, come nel racconto, visivo e sonoro, che Normanno fa ad Enrico del salvataggio di Lucia dall'assalto del toro ad opera di Edgardo: *Impetuoso toro / Ecco su lor si avventa... / Prive d'ogni soccorso, / Pende sov'esse inevitabil morte!... / Quando per l'aere sibilare si sente / Un colpo, e al suol repente / Cade la belva*.

Anche attraverso la sintassi, in cui l'inversione lascia spesso spazio all'ordine diretto, passano l'emozione e la concitazione, con il frequente ricorso alla disgregazione e alla sospensione, oltre all'esclamazione: *Me infelice!... / Ah!...la folgore piombò! / Soffriva nel pianto...languia nel dolore... / La speme...la vita riposi in un core... / L'istante di morte è giunto per me; Onde punir l'offesa, / De' miei la spada vindice / Pende su te sospesa... / Ch'altri ti spenga? Ah, mai...*

Sapiente l'uso delle figure retoriche, tra cui l'allitterazione, particolarmente funzionale all'unione parole/musica: p.es. *Tu la scure appresti a me... / Ne' tuoi sogni mi vedrai / Ombra irata e minacciosa!... / Quella scure sanguinosa / Starà sempre innanzi a te!; Il*

³⁸ Un semplice accenno alla presenza, nella musica, non solo della consueta arpa, ma anche dell'armonico (alias glassarmonica), strumento emblematico dell'atmosfera gotica e fantastica citato dallo stesso Scott (cfr. Aragona e Fornoni 2014: 144) e già impiegato da Donizetti nel *Castello di Kenilworth*.

³⁹ Rimando per una dettagliata documentazione a d'Angelo 2013, prezioso per l'analisi dei debiti del libretto non solo verso il romanzo, ma anche verso gli autori della nostra letteratura.

⁴⁰ Si noti che Cammarano ridusse a libretto una sua tragedia, *Ester d'Engaddi*.

⁴¹ Per la loro eventuale derivazione letteraria rimando a d'Angelo 2013.

terren per te qui trema! cui si aggiungono poco dopo, quasi in opposizione sinestesica, le parole *tomba* e *talamo*.

Un rapido cenno, infine, alla consistenza contenuta di tratti conservativi e sostenuti (*scovristi, nudrirò, ne, ci*, imperativi tragici, in equilibrata alternanza con le forme più comuni). Un libretto, dunque, in cui i segni del romanticismo di matrice scottiana, sapientemente innestati dal poeta in una lingua letterariamente raffinata e oltremodo funzionale all'unione con la musica, pagano un debito tutto sommato modesto al tradizionalismo imperante nella *langue* librettistica ottocentesca, che non risulta affatto la sua cifra dominante.

Ben individuabile, dunque, appare nel campione esaminato, nell'ambito dell'universo tematico e linguistico romantico, che stava entrando prepotente nel melodramma, una specifica componente scottiana, certo molto variabile da libretto a libretto, più ancora che da autore a autore. La vediamo nella descrittività e nel paesaggismo, nel contrasto dei campi semantici, nella componente narrativa che modella sintassi e altro, nel lessico. Forse un'indagine più ampia, che percorra singoli soggetti nella loro catena, e che segua singoli librettisti in prove diverse nell'ambito scottiano, potrà evidenziare meglio temi, stilemi e modalità ricorrenti.

Riferimenti bibliografici

- Aragona e Fornoni 2014 = Aragona, Livio e Fornoni, Federico *Lucia di Lammermoor*, Bergamo, Fondazione Donizetti.
- Aragona e Fornoni 2018 = Id. (a cura di), *Il Castello di Kenilworth*, Bergamo, Fondazione Donizetti.
- Baldacci 1983 = Baldacci, Luigi, *Donizetti e la storia*, in Atti del I Convegno internazionale di studi donizettiani, Bergamo, 2 voll., vol. I, pp. 5-17.
- Benedetti 1974 = Benedetti, Anna, *Le traduzioni italiane da Walter Scott e gli anglicismi*, Firenze, Olschki.
- Bonomi e Buroni 2017 = Bonomi, Ilaria e Buroni, Edoardo, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, il Mulino.
- Buroni 2010 = Buroni, Edoardo, *Salvatore Cammarano e la lingua di Lucia di Lammermoor*, in Bonomi, Ilaria e Buroni, Edoardo, *Il magnifico parassita*, Milano, Franco Angeli, pp.121-131.
- Buroni 2018 = Id., *Le dedaliche fondamenta del Castello di Kenilworth*, in Aragona e Fornoni 2018, pp.35-49.
- Capra 2003 = Capra, Marco (a cura di), *Intorno a Giovanni Pacini*, Pisa, ETS.
- Castelvecchi 1993 = Castelvecchi, Stefano, *Walter Scott, Rossini e la couleur ossianique. Il contesto culturale della "Donna del lago"*, in «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XXXIII, pp. 57-71.
- Cella 1966 = Cella, Franca, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Gaetano Donizetti*, in *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna. Serie francese*, vol. IV, Milano, Vita e Pensiero, pp. 343-590.
- Cella 1977 = Ead., *La librettistica italiana dell'Ottocento e del Novecento*, in *Storia dell'opera*, diretta da A. Basso, Torino, Utet, vol. III, t. II, pp. 143-323.
- D'Amico 2006 = D'Amico, Masolino, *Donizetti e l'Inghilterra*, in Aragona, Livio e Fornoni, Federico (a cura di), *Il teatro di Donizetti. III Voglio amore, e amor violento. Studi di drammaturgia*, Bergamo, Fondazione Donizetti, pp. 101-107.
- d'Angelo 2013 = d'Angelo, Emanuele, *Lucia di Lammermoor. Il libretto e la memoria letteraria*, in Id., *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, Roma, Aracne.
- d'Angelo 2017 = Id., *Domenico Gilardoni "un bravo poeta quasi quanto gli altri"*, in *Il Borgomastro di Saardam. Uno zar a Bergamo*, Bergamo, Fondazione Donizetti, pp. 29-55.
- Fanizza 2014 = Fanizza, Federica, *Dal romanzo alla scena lirica: la fortuna di Walter Scott in Italia nelle sue prime edizioni a stampa*, in *Lucia di Lammermoor*, Teatro alla Scala, pp. 97-103.

- Fassò 1906 = Fassò, Luigi, *Saggio di ricerche intorno alla fortuna di Walter Scott in Italia*, Torino, Clausen.
- Folena 1983 = Folena, Gianfranco, *Cesarotti, Monti e il melodramma fra Sette e Ottocento*, in *L'italiano in Europa*, Torino, Einaudi, pp. 325-355.
- Fornoni 2017 = Fornoni, Federico, *Paura, orrore, follia: ricollocare Lucia di Lammermoor, sulle tracce di Giovanni Morelli*, in *Variazioni in sviluppo. I pensieri di Giovanni Morelli verso il futuro*, a cura di Viviani, Giada, Venezia, Fondazione Giorgio Cini Onlus, pp. 60-93.
- Goldin Folena 1985 = Goldin Folena, Daniela, *Aspetti della librettistica italiana fra 1770 e 1830*, in *La vera fenice*, Torino, Einaudi, pp. 3-72.
- Grove 2001 = Black, John, *Gaetano Rossi*, In <http://oxfordmusiconline.com>.
- Lascoux 2011 = Lascoux, Liliane, *“La Donna del lago” de Rossini. Première entrée en scène de Walter Scott dans l’opéra italien*, in «LISA», 12, pp. 118-130.
- Mitchell 1977 = Mitchell, Jerome, *The Walter Scott Operas*, The University of Alabama Press.
- Mitchell 1996 = Id., *More Scott operas: further analyses of operas based on the works of sir Walter Scott*, University Press of America.
- Monterde 2017 = Monterde, Pau, *Azucena: la realizzazione musicale di un archetipo di Walter Scott*, in “Musica/Realtà”, XXXVIII, n. 113, luglio 2017, pp. 129-160.
- Pacini 1865 = Pacini, Giovanni, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Guidi.
- Piperno 2016 = Piperno, Franco, *Cesarotti all’opera: appunti sulla librettistica ossianica*, in Rostagno, Antonio e Tatti, Maria Silvia (a cura di), *Scrittori in musica. I classici italiani nel melodramma tra Seicento e Novecento*, Roma, Bulzoni, pp. 137-159.
- Quattrocchi 2007 = Quattrocchi, Arrigo, *La Donna del Golfo*, in Quattrocchi, Arrigo (a cura di), *La Donna del lago*, Pesaro, Fondazione Rossini, pp. IX-LXXXIV.
- Roccatagliati 1996 = Roccatagliati, Alessandro, *Felice Romani librettista*, Lucca, Libreria Musicale Italiana.
- Ruggeri Punzo 1975 = Ruggieri Punzo, Franca, *Walter Scott in Italia 1821-1971*, Bari, Adriatica.
- Smart 2018 = Smart, Mary Ann, *Waiting For Verdi. Italian Opera And Political Opinion* - University Of California Press.
- Spaggiari 2017 = Spaggiari, William, *Da Scott a Rossini: le metamorfosi di un lago romantico*, in Ogliari, Elena e Zanolin, Giacomo (a cura di), *Laghi e paludi. Prospettive geografiche e letterarie*, Milano, Mimesis, pp. 169-186.
- Staffieri 2016 = Staffieri, Gloria, *Scott al Cirque Olympique: una nuova fonte per “La donna del lago”*, in Macchione, Daniela (a cura di), *Alle più care immagini. Atti delle due giornate di studi rossiniani in memoria di Arrigo Quattrocchi*, Milano, Il Saggiatore, pp. 83-122.

Didascalie all'opera

VITTORIO COLETTI

Uno dei luoghi in cui il melodramma espone di più la sua pur evidente e preminente natura teatrale è certo quello delle cosiddette didascalie. Un segmento del teatro, autonomo e specifico, che contiene le istruzioni essenziali per la scenografia e la recitazione, lasciate oggi sempre di più alla libera reinterpretazione dei registi, ma in passato quasi vincolanti e comunque, anche oggi, mai trascurabili. Se ne sono occupati alcuni (non molti) studiosi, come Gegić 2008 e, proprio con riferimento particolare alla lingua che qui più ci interessa, l'ottima Mingioni 2013, che ha dedicato un capitolo anche alle didascalie nel teatro musicale. Posto dunque che il rinvio a questi studi e soprattutto al secondo è imprescindibile, in modo particolare per tutti gli aspetti tassonomici, non indifferenti, affrontiamo qui alcuni tratti linguistici delle didascalie del teatro cantato come sono riportate nei libretti. Ce ne occuperemo limitatamente a pochi punti essenziali.

1. Cambio di punto di vista

Com'è intuitivo, il linguaggio delle didascalie ha alcuni elementi fissi, quelli che prescrivono i movimenti di scena di attori e cantanti. Prendiamo qui i due principali, *entrare* e *uscire* di scena. Oggi, le istruzioni di regia usano questi verbi dalla prospettiva di chi guarda il palcoscenico, dello spettatore. Ma nel Settecento non era (sempre) così. Il poeta (spesso anche regista *ante litteram* dell'opera) stava nelle quinte e quindi faceva un uso opposto dei due verbi. Osserviamo la scena 10 del I Atto dell'*Olimpiade* di Metastasio. Sono in scena Megacle e Aristeia. A un certo punto arriva anche Alcandro. Ecco cosa dice la didascalia: «Esce frettoloso». *Uscire* qui vale, per noi, "entrare in scena", uscendo appunto dalle quinte. Poiché il regista-librettista è nelle quinte per lui il verbo è *uscire*. L' "aria di sortita" era appunto quella della prima entrata in scena del/ della cantante. Nell'*Artaserse* sempre di Metastasio a III, 2 Artabano cerca il figlio Arbace: «Dove mai si celò?» si chiede e rivolto al suo seguito: «Compagni, intanto, /ch'io ritrovo il mio figlio/ custodite l'ingresso», e, mentre così canta («ritrovo» vale per noi oggi 'cerco') la didascalia gli prescrive: «Entra fra le Scene a mano destra»; poco dopo riappare disperato («Non trovo il mio figlio») e la didascalia annota: «uscendo dall'istesso lato, per lo quale entrò». Nella scena 7 dello stesso atto, Mandane, che non si è ancora accorta che è entrato in scena Arbace, consegna un foglio a un paggio, «il qual, ricevuto l'ordine, rientra [cioè esce] dalla scena, d'onde è uscito [cioè era entrato]

Arbace». Dunque se, non di rado, per Metastasio il nostro *uscire* era espresso da *partire*, a volte era prescritto anche da *entrare*, appunto per via della prospettiva da cui stava chi dava le indicazioni di regia. *Entrare*, in Metastasio, vale, spesso, essere già in scena, in qualche stanza, ma non in primo piano, e avanzare verso un'altra stanza disposta più avanti verso il proscenio. Nella 2 scena del I atto della *Semiramide riconosciuta* si vedono Mirteo, Ircano e Scitalce col loro seguito «i quali si fermano fuori del portico (un “Gran portico” che costituisce la scena dall’inizio dell’atto) e poi «entrano l’un dopo l’altro quando tocca loro a parlare» a Semiramide. *Entrare* è qui verbo di moto in scena, da una stanza o luogo laterale a un altro più centrale e in vista.

Quando arriviamo all'Ottocento questo aspetto del linguaggio cambia e la prospettiva da cui si distribuiscono e vedono i movimenti è costantemente quella dello spettatore. Se nel *Trovatore* Cammarano può ancora prescrivere a IV 2: «S'apre una porta, n'esce il Conte» (dove *esce* è per noi 'entra', anche se il verbo *uscire* è giustificato dal locativo *ne*), nella prima scena del *Rigoletto* di Piave «Il Duca e Borsa ... vengono da una porta nel fondo»: vengono, cioè entrano in scena venendo verso il proscenio, quindi verso lo spettatore. *Entrare* e *uscire* sono usati ormai col valore odierno. Leggiamo nella didascalia della scena successiva dello stesso dramma: «Dame e Signori entrano da varie parti». E poco dopo il Duca, che si era avvicinato alla “signora di Ceprano”, «le dà il braccio ed esce con lei» nelle quinte. Alla fine della 2 scena del I atto *Rigoletto* «esce». La prospettiva insomma è ormai quella della platea, con rare eccezioni. Eccone una: nelle *Disposizioni sceniche* per la seconda scena del *Ballo in maschera* si legge: «Esce Oscar dalla porta del fondo n.2 e presso la medesima, a destra, annuncia il Conte che entra tosto salutandolo ed inchinato da tutti», in cui torna, per un attimo, il vecchio valore di *uscire* (Oscar entra in scena), ma forse semplicemente per non ripetere due volte *entrare*¹.

Anche nella diversa, opposta distribuzione di due verbi conversi come *entrare* e *uscire* si nasconde un pezzo di storia dell'opera, i cui libretti spostano significativamente la prospettiva da cui guardarne l'esecuzione dalle quinte alla platea. Gli attori-cantanti non debbono più fare riferimento a quanto e chi sta dietro, ma a chi sta davanti.

2. Lessico delle didascalie e lessico dei versi

È già stato ampiamente studiato lo speciale italiano dei libretti dell'Ottocento, prendendo quelli verdiani a loro massimo e più noto esempio. Tra i molti lavori cito solo quello che, proprio in occasione di un'altra settimana della lingua italiana nel mondo, ha fatto da par suo Mengaldo 2015. Ora, è interessante confrontare, per quanto possibile, il linguaggio dei testi dei libretti musicati da Verdi, della loro zona in versi, con quello delle didascalie, ovviamente in prosa. Nel *Rigoletto* di Piave, ad esempio, pur dentro una frequente e sostanziale contiguità di registro tra sezione in prosa e sezione in versi, si osservano nelle didascalie materiali lessicali incompatibili con i versi, come a I, 7 i tecnicismi *via cieca*, *sedile*, *terrazzo*, oltre al ricorrente e specifico aggettivo *praticabile* (su cui cioè si può salire e muoversi). Nell'ultima scena dell'atto, quella che nel testo è una *larva* nella didascalia

¹ Rosen e Pigozzi 2001.

è una *maschera* e vi si nomina addirittura una *sciarp*a, parola inesistente nei versi (in altri libretti verdiani compare solo nella forma antica *ciarpa*). Inutile dire che il *seggione* che vediamo all'inizio del II atto non ha niente a che fare col nostro, ma indica una grande sedia, un seggio, un trono, come da lessico corrente dell'epoca. Anche la didascalia che descrive la scena dell'ultimo atto è in un italiano meno colto di quello in versi. Vi si leggono parole come *osteria*, *balcone*, *granaio*, *lettuccio*, *fessure*, *parapetto*.

Vediamo qualcosa più in dettaglio ancora dai libretti verdiani². Da una lista di 180 sostantivi (fatta scartando i due libretti comici, dove è prevedibile che tra lingua delle didascalie e lingua versificata ci sia meno differenza) che descrivono luoghi, mobili, abiti, insomma arredi di scena, notiamo che quasi un terzo (54) è esclusivo delle didascalie, mentre gli altri sono comuni a didascalie e versi: nei versi non compaiono mai nomi come *edificio* (2 volte e solo nelle didascalie, mentre *palazzo* è 57 volte nelle didascalie e solo 1 nei versi, dove invece ricorre nella variante *palagio*) e sue parti come *appartamento*, che invece è per 24 volte nelle didascalie, *camera* 7 volte, *salotto* 5, *sotterraneo* 17, *gabinetto* 4, *poggiolo* 4, *terrazzo* 7; nomi di mobili: *seggione* (già visto 16), *tavolino* 11, *tavolo* 20, *cattedra* 3, *panca* 5; di abiti o affini: *mantello* 20, *giubba* 1, *pastrano* 1, *sciarpa* 2, *tasca* 8, *cintura* 1, *fermaglio* 4; di contenitori vari: *anfora* 3, *ampolla* 2, *boccale* 2, *fiasco* 2. L'*orologio/oriuolo* è solo nelle didascalie. Inutile dire che questi nomi sono delle didascalie innanzitutto per il loro significato: descrivono la scena. Ma non appaiono mai nei versi dove pure ce ne sono di affini, presenti tanto lì quanto nelle didascalie: *aula*, *reggia*, *chiesa*, *tempio*, *colle* (ma *collina* è solo nelle didascalie), *finestra*, *stanza*, *verone*, *sedia*, *scala* (ma *scalea* solo nelle didascalie), *convento*, *eremo*, *lampada* (*lucerna* è solo nelle didascalie), *scrigno*, *stivali*, anche se a volte con forti squilibri di frequenza tra le due sezioni, come *finestra* 28 volte nelle didascalie e 3 in versi, *sala* 63 e 1, *piazza* 19 e 1, *borsa* 9 e 1. *Assisa* (uniforme) è nei versi e nelle didascalie ma *divisa* solo nelle didascalie; solo nei versi è *cittade*. Naturalmente questi esempi valgono soltanto per i libretti "seri" di Verdi. Altri, di altri compositori, possono produrre risultati diversi. Ad esempio, *appartamento*, che ricorre così spesso solo nelle didascalie dei libretti verdiani, è cantato nella *Sonnambula* di Bellini e Romani, opera semiseria e quindi meno linguisticamente selettiva di altre, e tuttavia scritta nell'italiano forbito del celebre librettista.

La lingua delle didascalie è meno obbligata alla letterarietà ma non la evita necessariamente e in certi momenti si stacca poco da quella del testo poetico, come si vede da Mingioni 2013: 83 che ha documentato questa inclinazione nel gran maestro dei librettisti romantici, Vittorio Alfieri. Un'osservazione che ci aiuta a ricordare (come anche meglio ci farebbe notare un confronto tra la lingua di Verdi e suoi librettisti nei loro epistolari e la lingua dei libretti) che una buona dose di arcaismo e cultismo era insita nell'uso comune della lingua scritta dei dotti dell'epoca. Nelle didascalie dell'*Ernani* ci sono certo parole che il testo in versi non ammetterebbe (*afferrandole il braccio*, *vendendoli abbracciati*, *nascondiglio* ecc.), ma la distanza linguistica non è in genere molta (*poscia*, *cela*, *avvi*, *avelli* ecc. sono anche nelle didascalie). Osservazione utile per non sovrastimare il pur alto tasso di letterarietà dei libretti d'opera ottocenteschi.

² I dati sono tratti da un lavoro in corso di Luca Rossetto nell'ambito dell'unità genovese di un Progetto PRIN da me diretta. Ringrazio il dott. Rossetto e l'amica musicologa Elisabetta Fava per l'indispensabile collaborazione.

A questo punto possiamo prendere un libretto, e sia l'arcinoto *Trovatore*, per guardare analiticamente, dopo questo sguardo sintetico, un caso concreto, che possiamo osservare, grazie al carteggio tra compositore e librettista, anche nel suo farsi³. Il *Trovatore* è scritto, come si sa, da Salvatore Cammarano, il più spinto, con Piave, nella direzione di un linguaggio programmaticamente e persino artatamente (se occorre) inattuale. Nella 1ª scena Ferrando, dice la didascalia, «parla ai famigliari vicini ad assopirsi»: la lingua è anche qui colta, basti pensare che i «famigliari» sono i servitori, un significato nell'uso ottocentesco già meno comune di quello di 'parenti'. Ma «vicini ad assopirsi», scritto in italiano medio, è tradotto in versi subito dopo così: «Dalle gravi palpebre il sonno a discacciar», con un vistoso stacco di registro e lingua verso l'aulico. Cammarano non scherza comunque neppure nelle didascalie: nell'edizione critica del libretto, nella didascalia di apertura di I, 2, introduce il dittongo arcaizzante (*cuoprano*) che aveva ommesso nelle carte preparatorie, l'enclisi è sistematica (I, 1: «Odoni alcuni tocchi di tamburo... i famigliari traggonsi verso la porta» e a III, 6 «odesi il suono dell'organo» viene da un precedente «si ode»), il lessico è iperletterario (I, 1 «ascendono agli appartamenti», 4 «la luna mostrasi dai nugoli»; a II, 1 abbiamo *coltrice* per materasso, *sorgere* per alzarsi, *trambasciata* per angosciata, *foglio* per lettera, *sacri bronzi* o come a II iii, *squilla*, per campane, *tragge seco* per porta via; a III *forbiscono* per puliscono, *le mani avvinte* per legate, *verone*, per balcone; a IV *custode* per sentinella, *sugge* per succhia). Ma ovviamente usa anche lui termini non ammissibili nei versi (II, i *ferri di mestiere* da un precedente e ancor più comune «ferri del mestiere», *arnesi*, *alla rinfusa*, *codazzo*, *cappella*). Comunque non disdegna quasi mai l'opzione dotta: introduce *si avviticchia* da un precedente *si avvinghia*, *genuflesso* da un precedente in ginocchio (nei versi si usa più spesso *prono*).

Interessante notare che gli *Zingari* erano in sede preparatoria *Zingani* e che nel II Atto le istruzioni delle scene 3 e 4 erano più analitiche di come sono risultate nel testo definitivo. Confrontiamole:

Vestibulo interno d'un Cenobio: ingresso da un lato, dall'altro la porta della Chiesa: due grandi pilastri sostengono la volta; il fondo è attraversato da un muro che separa il vestibulo dal giardino del Cenobio, talché veggonsi le cime di folte piante sovrastare il detto muro: la notte è profondamente oscura; una lampada pendente dalla volta rischiara il davanti della scena. Odesi un sordo rumore presso un picciol uscio praticato nel muro in fondo, come se ne fossero sconfitti i serrami; l'uscio si apre ed inoltransi il Conte, Ferrando e due seguaci.

Questa è la didascalia nel testo del *Trovatore* spedito da Cammarano a Verdi nel luglio del 1852. Come si vede assai minuziosa (e molto sfruttata dalle scenografie di repertorio), ben più di quella del libretto definitivo, con varianti anche di lingua (il generico *vestibulo* sostituito dal più tecnico *chiostro*):

Chiostro d'un cenobio in vicinanza di Castellor. Alberi nel fondo. È notte. Il Conte, Ferrando ed alcuni seguaci, inoltrandosi cautamente ed avviluppati nei loro mantelli.

³ Mossa 2001.

Il testo finale è forse segno della volontà di dare indicazioni più sintetiche e meno vincolanti per la messa in scena (si pensi all'immagine prescrittiva dei *serrami sconfitti*, cioè scardinati!). Anche se le indicazioni del testo conclusivo sembrano più precise sui movimenti scenici («cautamente ed avviluppati nei loro mantelli» è un'aggiunta rispetto alla redazione della lettera), in realtà, nel testo della lettera citata, erano dettagliate nel corso della scena invece che anticipate in apertura: «Si appiattano dietro il pilastro d'accanto alla porta della Chiesa». Anche la successiva scena 4 era più dettagliata:

Leonora con seguito muliebre, alcune Religiose che si presentano sulla porta della Chiesa, e detti all'agguato.

E subito dopo:

(Leonora) appena entrata nel vestibulo rivolge un guardo alla Chiesa, e sembra tocca da sacro terrore, quindi si pone in ginocchio.

Mentre il testo definitivo cancella tutto e si limita ad enumerare i personaggi in ordine di apparizione:

Leonora con seguito muliebre, Ines, poi il Conte, Ferrando, Seguaci, indi Manrico.

Ma tutta questa scena era diversa e assai più dettagliata dalle didascalie della stesura di prova nella lettera: prescriveva al termine della scena, poi divisa in due nella redazione definitiva (e quindi diventata la 5), anche la continuazione della "salmodia interna... sino all'abbassarsi della tela": una prescrizione poi eliminata.

Molto interessanti le istruzioni di recitazione che in genere sono più frequenti sullo spartito per mano di Verdi che sui libretti. Ecco alcuni esempi sempre dal *Rigoletto*, atto I, 1:

Ferrando, prescrive lo spartito, attacca «Abbietta zingara» *con mistero* e conclude il tempo di mezzo, «ammaliato egli era!», *con terrore*. Riprende poco dopo «È credenza» *cupo assai* e fa pausa a «altrui si mostri» *sempre più cupo*, cui fa eco («È vero!») il coro *con terrore*, che poi il libretto amplia in «Tutti si pingono di superstizioso terrore». Similmente lo spartito del *Simon Boccanegra* ricorda nel Prologo quanto va cantato da Paolo *a mezza voce* e quanto *con mistero* o, nel II atto, quanto dal Boccanegra «con tremenda maestà e violenza sempre più formidabile»: indicazioni di recitazione fornite anche più diffusamente dalle *Disposizioni sceniche* dell'opera⁴.

Poiché le abbiamo appena menzionate è il caso di ricordare qui un formato testuale speciale, collegato a quello di libretti e partiture, in cui mani esperte univano minute istruzioni di regia (chiamiamole così), indicazioni scenografiche, battute della musica e testo poetico, anche con schizzi e disegni: sono appunto le cosiddette *Disposizioni sceniche*, alcune delle quali edite all'epoca. Conati (1993:24) le definisce con bella chiarezza così:

⁴ Conati e Grilli 1993.

con *disposizioni sceniche* s' intende...un complesso di norme e di indicazioni aventi per scopo, nella pratica esecutiva teatrale dell'Ottocento e del primo Novecento, la conservazione dell'allestimento originale in funzione della sua riproducibilità e soprattutto la prevenzione di interventi arbitrari rispetto al canone esecutivo fissato alla prima rappresentazione assoluta con il concorso determinante degli autori.

È stato anche in questo caso Verdi a inaugurare e soprattutto a fissare la prassi editoriale delle *disposizioni sceniche*, e, detto *en passant*, è un peccato che i moderni registi d'opera non le conoscano o le ignorino, convinti che la loro libertà interpretativa sia più forte del rispetto della volontà dell'autore. Ora queste *disposizioni* costituiscono un materiale di grande interesse filologico e persino linguistico. Alcune di esse sono disponibili in accurate edizioni moderne. Ad esempio, quelle del *Simon Boccanegra*, curate con minuzia da Giulio Ricordi e da lui continuamente sottoposte al parere di Verdi, che, come suo solito, aveva spesso da eccepire e correggere (persino sulla *luminaria*, l'illuminazione dell'ultimo atto), contengono anche un piccolo dizionario del lessico specialistico del teatro ottocentesco in generale e di quello lirico in particolare. Vediamone qualche esempio.

Bocca d'opera (= proscenio)

Scena apparecchiata, già predisposta

Scena corta o cortissima, nel senso di avanzata verso il proscenio

Scena lunga (nel senso della profondità); si legge nelle *Disposizioni sceniche* del *Ballo in Maschera* I, 6⁵: scena lunga (cioè al fondo del palcoscenico) che viene scoperta dall'antecedente (cioè dal ritirarsi del coro della scena precedente che occupava la parte anteriore del palco).

3. Dalla poesia alla didascalia

All'inizio dell'opera lirica i libretti erano molto parchi di indicazioni di regia e scenografia, in linea col teatro rinascimentale in prosa, come mostrato da Mingioni 2013: 34-35. Una sommaria, essenziale descrizione della scena all'inizio e quando cambia, i nomi dei personaggi, e basta. Ma le istruzioni che in futuro daranno le didascalie erano nel Seicento incorporate nei testi, dentro i discorsi dei diversi personaggi; erano insomma, "implicite". Due esempi, dall'*Incoronazione di Poppea* di Busenello e Monteverdi e dal *Giason* di Cicognini e Cavalli, capolavori del teatro musicale del Seicento:

Incoronazione, atto I, scena 2: «Soldati si destano». Ma che è l'alba lo canta il primo dei due: «Sorgono pur de l'alba i primi rai». Al secondo, poco dopo, tocca riprendere l'informazione e aggiungervi l'annuncio dell'arrivo di Nerone: «Ma già s'imbianca l'aria e vien il dì./ Tacciam, Neron è qui». La didascalia è dunque cantata. Nella scena 10 è il comando che dà Nerone a chiamare in scena un soldato che nessuna didascalia prescrive: «Olà, vada un di voi/a Seneca volando». Così a II 11 è Arnalta a materializzare in scena le ancelle di Poppea: «Udite, ancille, olà»; lo stesso nel finale secondo: «Ah correte, ah correte./ o servi, o damigelle/ inseguite Drusilla, dalli, dalli». A II, 6 in che modo si dividano partendo Nerone e Poppea lo cantano loro stessi: «Partiam, partiamo/...Tu di qua,/ io di là» (come

⁵ Rosen e Pigozzi 2001: 10.

farà Don Giovanni nella mirabile scena 5 dell'Atto II dell'opera di Mozart, in cui, travestito da Leporello, divide astutamente i suoi inseguitori: «Metà di voi qui vadano/ gli altri vadan là». Nella 10 scena che Ottone parli da solo ce lo dice non la didascalia, ma Ottavia che gli si rivolge così: «Ma che frequenti/ soliloqui son questi?». Alla fine della stessa scena quello che sarà il tradizionale "parte" delle didascalie di uscita del personaggio nel Settecento, è esplicitato dal personaggio stesso: «Ad ubbidirti, imperatrice, io vado».

Anche nel *Giasone* spesso la scena si chiude facendo dire al personaggio come essa cambi. Alla fine di I, 4 Medea annuncia l'arrivo di Egeo: «Ma nella regia sala/ ecco Egeo l'importuno/ che pur mi segue». Così all'8 fa Delfa: «Ma nelle regie stanze/ già comparve Giason. Volo a Medea» e alla seguente Medea: «O dio, Giason arriva e a me s'invia». Alla 10 Medea comunica a Giasone la sua partenza dalla scena: «tu qui m'attendi, io con la sposa torno» e Giasone ricambia alla successiva: «Ma già torna Medea, Delfa la segue», ecc. ecc.

Le istruzioni di regia sono insomma affidate agli attori stessi e il loro linguaggio (in recitativo) si articola in molte deissi spaziali, si riempie di nomi propri, di indicazioni temporali che, in seguito, saranno trasferite nelle didascalie.

4. Grammatica delle didascalie

Ci siamo già occupati del lessico delle didascalie. Ma le didascalie stanno anche dentro una gamma di soluzioni sintattiche che Mingioni 2013: 74-78 ha classificato impeccabilmente (a proposito di Goldoni, ma il discorso è valido in generale) in vari tipi: frasi al gerundio, frasi perlopiù semplici (ma non mancano casi di frasi complesse) di modo finito, sintagmi nominali di modo, introdotti da *con* oppure realizzati tramite aggettivi o avverbi. Colpiscono in particolare i primi due tipi, la cui differenza, per Mingioni, sta giustamente nell'opposizione tra accentuazione della «contemporaneità di detto e fatto» (gerundio) e nell'«esecuzione immediata dell'azione al termine della battuta» (frasi di modo finito). Vorrei sottolineare, rubando per rapidità a Mingioni perfino gli esempi, quelle al gerundio, sia come unico verbo dell'unica frase: Bardolfo e Pistola nel *Falstaff* I, 1: (*accompagnando buffonescamente fino all'uscio il Dr. Cajus e salmodiando*): «Amen», che sottintende quindi un *verbum dicendi*, tipo dice, esclama ecc., sia come verbo di una subordinata: Colline nella *Bohème*, I 2: (*vedendo il cameriere gli grida con enfasi*) «Salame!», retta da un verbo esplicito, ovviamente arricchito di dettagli. Il gerundio si rivela la forma del verbo specifica delle didascalie e le didascalie rivelano o aiutano a conoscere il valore aspettuale del gerundio in italiano. I grammatici (ad esempio Serianni 1989: 484-486) classificherebbero giustamente come «appositivo» il tipo di gerundio delle didascalie; il suo frequente impiego sospeso, in frasi senza sostegno di reggente, ne accentua, oltre che l'effetto di contemporaneità già accennato, il versante nominale, di complemento di modo (piangendo= in lacrime), la sua doppia natura di verbo e nome, anticamente più evidente e oggi vistosa soprattutto nell'infinito e nei participi⁶. Non sarà un caso se un buon numero e il più noto e diffuso tra gli usi nominali del gerundio sia dato nell'italiano odierno da sostantivi deverbali del

⁶ Corti 2005.

lessico musicale: *calando*, *crescendo*, *diminuendo*, *glissando*, *precipitando*, *rallentando*, *rinforzando*, *ritardando* ecc., tracce del loro uso in prescrizioni musicali simili a quelle teatrali. Le istruzioni in partitura sono infatti, per la musica, quasi la stessa cosa delle didascalie per il testo da cantare o recitare e più ancora delle altre, nella loro stessa storia speciale, ribadiscono il valore modale del gerundio e la sua forte contemporaneità con l'enunciazione (esecuzione) dell'atto. In questo senso il gerundio è la forma più adatta nella lingua per ridurre al massimo l'effetto di posteriorità (se segue) o anteriorità (se precede), sempre implicito nel percorso di una frase dall'inizio alla fine (da sinistra a destra nella scrittura), e sottolineare la sincronia totale tra parola e gesto: *Don Giovanni* I, 8, Don Giovanni: «Olà, finiam le dispute: se subito (*mostrandogli la spada*), /senz'altro replicar non te ne vai, /Masetto, guarda ben, ti pentirai». Una potenzialità che non possiede a questo grado neppure il presente indicativo: *Don Giovanni* II 13, Leporello (*Risponde con la bocca piena*) «Padron mio...», per via del suo valore narrativo (e quindi disteso nel tempo) oltre che descrittivo, e perché la forma finita e coniugata ritarda inevitabilmente e stacca di più il contatto tra gesto e detto: *Don Giovanni* II, 11, Don Giovanni: (*Ride molto forte*) «Meglio ancora!». Il gerundio ha invece la proprietà di sincronizzare fortemente la parola e il gesto che essa descrive proprio per la sua maggiore vicinanza alla dimensione nominale della lingua, che nell'italiano contemporaneo comune continua ad essere attiva (i laureandi, il dottorando ecc.), ma lo è stata di più ed è rimasta, come detto, soprattutto nelle didascalie teatrali e nel lessico musicale.

Conclusione

Le didascalie del teatro d'opera non sono diverse di per sé da quelle del teatro recitato e seguono i modelli e i gusti di quest'ultimo; ad esempio crescendo enormemente nei dettagli verso fine Ottocento, come mostrano quelle notissime della *Bohème* di Puccini, Atto II, quadro terzo, *La barriera d'Enfer*, lunghe, precise, distese, molto più fitte di parole dei dialoghi tra i personaggi di cui descrivono la situazione. Se diamo un'occhiata a quelle della *Parisina* (1913) di D'Annunzio e Mascagni si vedrà come anch'esse siano enormemente dilatate, perché il teatro, di prosa o cantato, fa sempre più spazio alla voce del narratore (librettista e compositore) che parla attraverso le didascalie (e la musica), spingendo il dramma ai bordi del romanzo.

Per le sovrapposte logge del palagio appaiono le fanti e i garzoni ai telai, alle opere dell'ago, alle opere dei profumi, ai giuochi, ai concerti, aggruppati e atteggiati come saran più tardi sotto il reggimento di Borso dei freschi di Schifanoia. Ciascuna piccola compagnia ha la sua foggia, il suo ufficio, la sua voce corale; e tutte per entro l'architettura aerea vivono quasi sciami in uno smisurato alveare. Nel barco estense – che si spande con i suoi vivai, con i suoi serbatoi, con le sue peschiere sino ai margini dell'isola – Ugo d'este, il figlio del Marchese Nicolò III e di Stella de' Tolomei, si esercita al tiro della balestra insieme con uno stuolo di nobili suoi coetanei. Sovente egli sbaglia il segno e s'adira. La Verde, una delle soprastanti, nella loggia intona i cori con un suo strambotto lamentoso. Ciascuna compagnia risponde a contrasto, con forza crescente, sì che di risposta in risposta la tenzone delle voci inasprendosi nell'urto della rima iterata assume una veemenza selvaggia.

Anche il teatro musicale cresce dunque in istruzioni di regia dentro i libretti stessi, che, per così dire, incorporano quelle che, ai tempi di Verdi, erano state le *Disposizioni sceniche* raccolte in formati autonomi e diversi dal libretto. Certo, il teatro di prosa potrà spingersi oltre, sino al dettaglio di una didascalia come questa in *Così è (se vi pare)* (1925) di Pirandello, I, 4:

Il cameriere, via. Entrerà poco dopo la Signora Frola e tutti si alzeranno. La Signora Frola è una vecchina linda, modesta, affabilissima, con una grande tristezza negli occhi, ma attenuata da un costante dolce sorriso sulle labbra. La signora Amalia si farà avanti e le porgerà la mano

che arriva a precisare particolari fisici del personaggio, stabilendone età, atteggiamento del volto ecc.

Nel teatro d'opera non si arriva a tanto, anche perché è meglio omettere istruzioni troppo precise sugli attori. Infatti i e le cantanti non hanno necessariamente un fisico appropriato al ruolo quanto la voce, e a lungo si è badato quasi solo a questa, ammettendo che a rappresentare *Butterfly* appena adolescente fosse una soprano opulenta e a cantare il nervoso e agile *Ernani* un pingue tenore. Oggi si torna opportunamente a far più caso anche a questa componente, a cercare cantanti appropriati anche come attori.

Le moderne regie operistiche, che si sentono spesso autorizzate a ignorare le didascalie dei libretti e persino il senso originario del testo per liberare le proprie non sempre congrue fantasie, stanno purtroppo facendo calare l'attenzione per una non piccola porzione del testo librettistico, all'epoca d'oro dell'opera italiana determinante per la messa in scena di un'opera. Ed è un peccato. L'opera lirica è disponibile, va detto, a invenzioni registiche anche molto ardite e spesso geniali (purtroppo altrettanto spesso stupide), che valorizzano giustamente molto la sua componente teatrale, di interpretazione e recitazione. Ma proprio per questo una rinnovata attenzione alle originarie istruzioni di regia incorporate nei libretti sarebbe raccomandabile.

Riferimenti bibliografici

- Conati 1993 = Conati, Marcello, *La disposizione scenica per il Simon Boccanegra di Verdi. Studio critico*, in Conati e Grilli 1993 pp. 8-91.
- Conati e Grilli 1993 = Conati, Marcello e Grilli, Natalia, *'Simon Boccanegra' di Giuseppe Verdi [1883]*, Milano, Ricordi.
- Corti 2005 = Corti, Maria, *La lingua poetica avanti lo Stilnovo [1953]*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- Gegjić 2008 = Gegjić, Emina, *Dida. La didascalia nel testo drammatico*, Roma, Infinito.
- Mengaldo 2015 = Mengaldo, Pier Vincenzo, *Evoluzione linguistica dei libretti d'opera dal pieno Ottocento agli inizi del Nove*, in Bonomi, Ilaria e Coletti, Vittorio, *Italiano della musica nel mondo*, Firenze, Accademia della Crusca-goWare, pp. 113-121.
- Mingioni 2013 = Mingioni, Ilaria, *A parte. Per una storia linguistica della didascalia teatrale in Italia*, Roma, SER.
- Mossa 2001 = Mossa, Carlo Matteo (a cura di), *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani.
- Rosen e Pigozzi 2002 = Rosen, David e Pigozzi, Marinella, *Un Ballo in Maschera di Giuseppe Verdi. Disposizione scenica [1859]*, Milano, Ricordi.
- Serianni 1989 = Serianni, Luca, *Grammatica italiana*, Torino, Utet Libreria.

La metamorfosi del testo. *La Giara* di Pirandello dalla novella alle scene

SERGIO LUBELLO

1. Pirandello in scena: la prima stagione teatrale

Alla scrittura drammaturgica Pirandello si dedica più tardi rispetto a quella narrativa e in versi. Ad eccezione di qualche esperimento giovanile (*L'epilogo* del 1892, poi intitolato *La Morsa*), l'inizio della carriera teatrale si fa risalire al 1910 con la messa in scena de *La Morsa* e *Lumie in Sicilia* (da parte della compagnia di Nino Martoglio)¹. A ben guardare la vocazione teatrale è ravvisabile già nel Pirandello narratore, soprattutto nelle novelle ricche di parti dialogate, con spiccata teatralità e tendenza al recitativo, così come, del resto, l'attitudine monologante e narrativa si ritrova a sua volta nel Pirandello commediografo, nel gioco della parola parlata piuttosto che della parola agita e nelle didascalie che hanno talvolta il respiro di «brevi narrazioni»². Una linea di lettura che tende a guardare la novella come subalterna al testo teatrale successivo in una sorta di sviluppo teleologico si rivela non solo poco persuasiva, ma trascura anche il fatto che l'autore si è mosso fino alla fine tra generi diversi, in un interscambio tra narrativa e teatralizzazione per certi versi costitutivo. La scelta tra teatro e narrazione si impone non come opzione specifica tra due generi letterari, ma tra due diverse istanze comunicative; «ben lungi dunque dall'escludersi a vicenda, narrazione e rappresentazione scenica appaiono in definitiva complementari, destinate come sono a convivere e collaborare l'una con l'altra» (Cantelmo 1994: 105).

Alla prima stagione teatrale appartiene anche la produzione in dialetto siciliano³,

¹ La scrittura per il teatro diventa continuativa solo dal 1916, anno in cui per la prima volta il bilancio di Pirandello si chiude a favore del teatro rispetto alla narrativa (Guglielminetti 2006: 170); cfr. inoltre Luperini 1999: 84-88.

² Dardano 2008: 368. Il primo passo verso il teatro è in effetti la trasposizione di alcune novelle in atti unici (*Lumie di Sicilia, Il dovere del medico, La patente, La giara* ecc.), che nelle didascalie conservano segni di chiara dipendenza dalla tessitura narrativa; cfr. Nobili 2000.

³ Il rapporto di osservazione di Pirandello nei confronti del proprio dialetto, il girgentano, è precoce, risale già alla scelta del tema per la tesi di laurea all'università di Bonn grazie alla quale, sotto la guida di un allievo di Friedrich Diez, Wendelin Förster, impara a conoscere e utilizzare i nuovi metodi della grammatica storico-comparativa applicati da Diez alle lingue romanze e da Ascoli ai dialetti italiani. Sul teatro dialettale di Pirandello cfr. Zappulla Muscarà 2005 e l'introduzione di Alberto Varvaro, editore dei testi nel quarto volume di *MN*, 1295-1309. È utile ricordare, con Varvaro (ib. 1295), che

che inizia nel 1907, quando Pirandello si impegna a consegnare all'amico Nino Martoglio per la terza Compagnia Drammatica Siciliana Martoglio-Marcellini due commedie in dialetto, *'U flautu e Giustizia* (di cui però non si hanno notizie)⁴. Alla sollecitazione insistente di Martoglio, stimato per la sua originale esperienza teatrale in dialetto, si univa l'interesse per la recitazione di attori siciliani di successo come Angelo Musco e Giovanni Grasso, personaggi di primo piano sulle scene del teatro dialettale, che rendevano le commedie siciliane popolari e apprezzate anche fuori dall'isola. La produzione dialettale consta di una dozzina di pezzi e si può circoscrivere nell'arco di sette anni, tra il 1915 (*Lumie in Sicilia*) e il 1921 (*Ccu i nguanti gialli*), quando il successo dei *Sei personaggi in cerca d'autore* e la morte improvvisa, nel settembre, di Nino Martoglio⁵ furono determinanti per l'abbandono definitivo del teatro in dialetto.

2. Appunti sulla lingua di Pirandello drammaturgo: dal siciliano all'italiano

Gli studi sulla lingua di Pirandello sono oggi per fortuna più numerosi rispetto al magro bilancio che ne faceva quarant'anni fa Maria Luisa Altieri Biagi (1980: 162). Dalle analisi linguistiche esperite su singoli testi emergono tendenze comuni che evidenziano, nel tempo, la costante diminuzione della letterarietà, l'uso sempre attento e parco di dialettismi espressivi, la maturazione e l'approdo a una lingua media e discreta (ancora con Altieri Biagi 1980: 189), ancorché composita, lontana da ogni eccesso, che è stata definita il «più proverbiale esempio di koinè italiana di irradiazione romana» (Contini 1968: 609).

Alla stagione teatrale in dialetto attiene anche un'interessante attività di autotraduttore, dal siciliano all'italiano e viceversa, che meriterebbe uno studio analitico complessivo, perché fornisce un punto di vista interessante per osservare il lavoro di un autore – parafrasando Maria Corti – in cerca di lingua. Non è irragionevole pensare, come del resto aveva sostenuto già Pagliaro (1969: 253), che il lavoro di autotraduttore (dal dialetto come forma preminente dell'uso parlato) svelasse a Pirandello definitivamente le difficoltà di trovare una lingua adatta alla scrittura per il teatro.

Mette conto qui almeno di accennare all'autotraduzione del *Liolà* siciliano, la commedia campestre nata 'dentro il dialetto' (in girgentano), composta a partire dal luglio del 1916. Portata sulle scene il 4 novembre dello stesso anno al Teatro Argentina di Roma dall'attore catanese Angelo Musco, la commedia non ebbe il successo sperato, probabilmente perché il pubblico era abituato a un dialetto "arrotondato", più vicino

«Una edizione veramente scientifica delle opere teatrali in dialetto di Luigi Pirandello non è ancora possibile. A differenza di quanto avviene per le *Maschere nude* vere e proprie, l'autore ha pubblicato a sua cura solo il testo di *Liolà* e la prima parte del *Ciclope*. L'editore deve dunque ricorrere ai testimoni manoscritti, autografi o copie (in genere eseguiti a servizio delle rappresentazioni, i copioni)».

⁴ Pirandello a quest'altezza cronologica non aveva ancora superato le sue riserve nei confronti del teatro, soprattutto dialettale, come chiarisce in alcuni scritti di quegli anni (cfr. Sgroi 2011).

⁵ Con il quale i rapporti si erano deteriorati da quando Pirandello era passato alla «Società italiana del teatro drammatico», non gradita a Martoglio.

all'italiano regionale. Per tale ragione nella prima stampa del 1917 presso l'editore Formiggini di Roma, il testo siciliano fu affiancato da una traduzione in italiano approntata dall'autore che è, come chiarisce Pirandello nell'*Avvertenza*, «una traduzione in lingua italiana che vuol serbare fin dove è possibile un certo colore, un certo sapore del vernacolo nativo». L'esito ibrido spinse Pirandello nell'edizione successiva del 1928 per l'editore Bemporad a pubblicare la commedia nella sola versione in italiano: si trattava in realtà, come ha chiarito Varvaro (1957), di un testo profondamente rimaneggiato e rielaborato, come del resto si esplicita nel sottotitolo, *Prima edizione del testo italiano*; il testo definitivo italiano fu pubblicato nella silloge mondadoriana delle *Maschere Nude* nel 1937, l'ultima rivista dall'autore. La sequenza delle tre traduzioni (per comodità: L₁, L₂, L₃) è quasi un percorso di formazione dell'italiano di Pirandello, dalla traduzione di servizio, tutta calata nel dialetto, ricca di forme ibride e talvolta artificiali, alla versione italiana definitiva, più omogenea, pur con qualche residuo dell'interferenza con il siciliano originario. Giusto pochi *specimina*⁶: il dialettismo semantico *chiurma* 'personale per la raccolta delle olive' (*fari 'a chiurma* nel testo siciliano⁷) resta fino a L₃ (nel GDLI non si registra questo significato specifico e tecnico, ma quello generico di 'accozzaglia, moltitudine, ecc.');

nella suffissazione alterativa dei nomi, tipica del siciliano, l'italiano risponde con forme improponibili: *carnuzzi* > *carnucce* (ma in L₂ e in L₃ *carni*), *capidduzzi* > *capellucci* (che resta fino a L₃). È soprattutto L₁ a lasciare trapelare il travaglio linguistico dell'autore costituendo una zona grigia di lingua provvisoria, di forme transeunti non passate al testo definitivo; nell'asestamento finale di L₃, invece, l'espressività e la vivacità del dialetto hanno ceduto il posto progressivamente a una lingua neutra e incolore, incapace di «esprimere compiutamente l'osmosi essenziale personaggio-ambiente» (Zappulla Muscarà 2005: XXXV), a un italiano medio-borghese «scolorito, a secche perdite di espressività, talora a una letterarietà inerte» (Mengaldo 1994: 142).

3. La giara, o della (ri)scrittura per la scena

3.1 Il testo (e le lingue) in movimento: dalla novella all'atto unico⁸

Appartenente ai cosiddetti racconti di Sicilia, con al centro la contesa tra Don Lollò e Zi' Dima (il classico tema della *roba*), ambientata, come *Liolà*, nella campagna siciliana, la novella *La giara* viene pubblicata per la prima volta il 20 ottobre 1909 sul «Corriere della Sera» e poi nel 1912 in volume presso l'editore Treves⁹.

⁶ Rinvio a Varvaro 1957, Giacomelli 1970, Salibra 1977, Lubello 2010 e 2011.

⁷ Registrato nel VS s.v. *chiurma* e *chiurma* 'personale per la raccolta delle olive', 'squadra di operai'.

⁸ Riguardano il passaggio dalla novella al teatro anche le analisi linguistiche di Serianni 1991 e di Sgroi 2007, rispettivamente di *Pensaci, Giacomino!* e de *L'amica delle mogli*.

⁹ Nei *Terzetti* per l'editore Treves; l'ultima edizione è quella per l'editore Bemporad del 1928 (riprodotta da Mario Costanzo in *Nov*, III/1, pp. 5-15; in III/2, pp. 1223-26, la nota al testo e le varianti delle stampe). Delle *Novelle per un anno* Pirandello distrusse quasi tutte le versioni manoscritte, il che comporta, per un'analisi delle varianti e delle correzioni, l'utilizzo delle sole versioni a stampa,

La trasposizione da novella a testo teatrale – passaggio che in Pirandello segue traiettorie diverse – avviene in modo neutro, lasciando immutata la trama e adattando solo gli elementi necessari per rispettare l'unità di luogo e di tempo necessaria alla scena: l'atto unico si svolge in un solo luogo e in una sola giornata, mentre nella novella l'avvocato di Don Lollò Zirafa si trovava in città¹⁰; nuova è all'inizio la scena corale con una folla di personaggi; cambiano inoltre alcuni tratti dei protagonisti (per es. Zì Dima nella commedia acquista una gobba e occhi da maniaco). La novità più eclatante è certamente la veste linguistica: l'atto unico *A giarra* nasce originariamente in siciliano nell'ottobre 1916 (e in scena il 9 luglio del 1917), pensato per l'attore catanese Angelo Musco, particolarmente idoneo all'interpretazione del protagonista. Del testo si conservano due manoscritti autografi, A e B¹¹: A è una prima stesura incompleta, B il testo definitivo della commedia e quindi base dell'edizione. Alberto Varvaro, editore del testo, ha dimostrato convincentemente che A rappresenta il termine medio tra la novella e B, anche se non di molto precedente. Sporadicamente intere frasi ed espressioni della novella passano nel testo dialettale, sempre secondo un processo che si può individuare come lineare: «Pirandello aggiunge, integra, rende più vivace, ma non ripensa e modifica lo svolgimento della vicenda» (*MN*, IV, 1842); B inoltre dipende da A e non direttamente dalla novella, cioè «la ristrutturazione del plot tra novella e commedia avviene tutta in una volta, a monte di A» (*MN*, IV, 1843), mentre il lavoro sulla battuta è di fino e continuo, dalla novella fino a B (si vedano i passi messi a confronto e analizzati dall'editore che ristabilisce il testo della novella del 1909 e 1912, quello che Pirandello aveva davanti).

La versione italiana è sicuramente posteriore a quella siciliana: pubblicata nel 1925 va in scena a Roma il 30 marzo del 1925¹². Le varie potature nella costruzione del racconto (le didascalie integrano spesso il testo) e linguistiche (il linguaggio è diluito e perde ogni tanto l'icasticità) determinano varie perdite di espressività, oltre che una caratterizzazione meno vivace dei personaggi e dell'ambiente. Se, forse, appare radicale la posizione sull'intraducibilità (sic. > it.) sostenuta da Giacomelli (1970: 100), indubbiamente il testo italiano in alcuni punti non è convincente come la commedia del 1916. Qualche esempio: rispetto al senso di duratività del sic. *iennu cantannu* (riferito alle raccoglitrice al lavoro), l'italiano propone un più neutro gerundio, *cantando*; il futuro perifrastico *aviri + a + inf.* (*comu s'avi a fari*) contiene un senso di dovere ma con una sfumatura impercettibile nell'italiano *come s'ha da fare*, più impacciato; non di facile soluzione la resa degli alterati siciliani; la pesantezza del congiuntivo imperfetto accentuata nell'intonazione dal pronome enclitico, *C'a vulissivu pagata pi nova*

quelle almeno che risultano fino all'edizione delle *Novelle per un anno* approvata dall'autore fino al quattordicesimo e penultimo volume mondadoriano del 1934 (*Berecche e la guerra*).

¹⁰ Diventa Don Lolò Zirafa nel testo teatrale, mentre Zì Dima passa a Zì Dima.

¹¹ Ne dà conto Varvaro, *MN*, IV, 1839-1847. Il testo dialettale restò inedito fino all'edizione di Piccitto del 1963.

¹² Cfr. Varvaro in *MN*, IV, 1846. L'edizione italiana successiva, coincidente con la prima, è del 1937 (ora *MN*, III, 489-516).

ora? passa all'uso dell'infinito di sapore fin troppo letterario, *Ripagarvela come nuova?* (Giacomelli 1970: 99); sbilanciamenti simili riguardano anche la materia rappresentata: *Cosa d'opira è, 'u staju vidennu. Opira è pupi* diventa infelicemente nell'italiano *E che è? Ostia consacrata?* spostando l'immagine su un piano diverso, rispetto alla colorita sostanza isolana, mentre poco più avanti l'espressione *Guardate un po' che arie da Carlomagno* 504 (già nella novella) si rifà in modo meno diretto all'opera dei pupi e non è ben comprensibile se non viene ricondotta all'ambiente del teatro caratteristico siciliano, risultando un po' sforzata (Giacomelli 1970: 98).

L'iter di scrittura, almeno per ciò che riguarda le strutture linguistiche, è più complesso e andrebbe osservato ricostruendo l'officina di lavoro dell'autore. A ben guardare la novella (non considerata nell'analisi di Giacomelli 1970) contiene già forme lessicali e scelte linguistiche che transiteranno, non sempre attraverso la versione siciliana, nell'italiano dell'atto unico: quest'ultimo, quindi, non è una semplice traduzione dal siciliano, in quanto l'autore lavora tenendo ben presente davanti a sé anche la novella (come dimostra la ripresa di formule, frasi, aggettivazione, lessico); la versione siciliana risulta per così dire incorniciata tra due fasi di scrittura in italiano, la seconda essendo costituita sia dal pezzo teatrale, sia dall'ultima revisione della novella. Ciò significa che, di là da scelte espressive diagenetiche (il parlato per il teatro), almeno le strutture fonomorfolologiche e lessicali andrebbero indagate seguendo tutti i cambiamenti nel tempo. Lo stesso iter redazionale della novella, dalla prima edizione del 1909 a quella del 1928 (di poco successiva al testo teatrale), fa intravedere alcune linee correttorie interessanti: nella versione a stampa definitiva, mentre alcuni termini diventano più colloquiali, altri tratti vanno in direzione di una maggiore letterarietà, così come i casi di apocope facoltativa (e toscaneggiante, assente nel siciliano) vengono ridotti nell'edizione definitiva, probabilmente perché il ritmo più veloce tipico della frase toscana e settentrionale mal si addiceva all'ambientazione siciliana e popolare della novella. Qualche esempio¹³: nel passaggio verso N si registra la preferenza per la resa letteraria della *i* semiconsonantica con <j> (in Cs ci sono ancora forme come *massaie, rasoio* che diventano poi *massaje, rasojo*), all'epoca ancora in uso ma sempre più in regresso; si registra qualche passaggio del plurale (di nomi in *-io*) a *-ii* (*onorari* in Cs diventa *onorarii*); la forma univerbata delle preposizioni articolate trova in qualche caso in Tz un ripensamento per poi tornare alla forma univerbata nell'edizione definitiva (*della* Cs > *de la* Tz > *della*); nell'uso frequente di troncamenti toscaneggianti, in particolare negli infiniti, in N si assiste al ripristino della forma non apocopata: *andar* Cs, Tz > *andare*, ecc.; del ritmo di italiano settentrionale (Sgroi 2011: 1105) resta tuttavia qualche traccia in alcuni passaggi all'elisione (*la avrebbe* Cs, Tz > *l'avrebbe*); dalla riduzione dei dittonghi delle preposizioni si passa spesso alla forma piena: *ne' luoghi* Cs, Tz > *nei luoghi*, ecc.; termini o moduli più letterari sono sostituiti con scelte lessicali più espressive (con *chi non litigava, don Lollò* in Cs > *con chi non la attaccava don Lollò*); alcuni suffissati alterativi vengono eliminati: *vecchiotto* di Cs > *vecchio sbilenco, fazzolettone* di Tz ritorna come in Cs > *fazzoletto*.

¹³ Indichiamo con Cs l'edizione del 1909, con Tz quella del 1912, con N quella del 1928 (poi in *Nov*); cfr. Lubello 2012: 243-245.

3.2 Verso il parlato-recitato: una rivoluzione "discreta"

La lingua di Pirandello, pur variando solo parzialmente col variare del genere di scrittura, si caratterizza nei pezzi per il teatro per una tendenza al ribasso linguistico, all'adozione di un registro meno formale (così come nelle sceneggiature, studiate da Maraschio 1994). Le direttrici verso il copione, specie se il punto di partenza è narrativo, sono costanti e coerenti come ha ben illustrato Altieri Biagi (1980: VI): snellimento e segmentazione della sintassi, ribasso del lessico, forme di economia morfologica, soprattutto nell'ambito della fonologia di giuntura, modificazione "affettiva" della punteggiatura, ecc. Va da sé che l'elaborazione del testo scritto per essere recitato non si conclude nella versione scritta, ma si compie nella rappresentazione, esaurendo il suo ciclo solo nel momento in cui passa dalla pagina alla scena (Trifone 1994: 84). Nella ristrutturazione per le scene l'autore non rivela solo la sua vocazione teatrale, ma anche le sue convinzioni linguistiche: mancando ancora un italiano parlato nazionale, il commediografo «deve interpretare tendenze ancora embrionali, anticipare soluzioni, arrischiare proposte. [...] La lingua di Pirandello è dunque, al tempo stesso, testimonianza significativa, per quello che ci rivela della situazione linguistica postunitaria e modello influente» (Altieri Biagi 1980: V).

Passiamo all'analisi linguistica della pièce teatrale in italiano nella forma definitiva del 1925 (i numeri si riferiscono alle pagine dell'edizione in *MN*, III). Un posto a sé occupa la lingua delle didascalie, che come si è detto risentono nella costruzione dell'influsso dell'impostazione narrativa: vi si addensano strutture fonomorfologiche più letterarie, dalla regola del dittongo mobile alla *i* prostetica davanti a *s* impura (*in iscena* 500, *in ispalla* 503, *scotendole* 495, *scotendola* 514) e scelte lessicali o intere frasi di registro più sostenuto (*sopravviene* 493, *sentieruolo* 496, *si ode* 496, *il bercio cantilenato* 496, *smorfiosamente* 500, *avvoltoolato* 503, *levando le disperazioni a modo di quelli che piangono un parente morto* 500, ecc.). Ben diverso, ovviamente, il testo da recitare, di cui osserviamo i tratti più caratterizzanti.

Strato letterario. Nonostante la tendenza generale antiletteraria, sopravvivono sporadicamente alcune forme più auliche, in qualche caso autorizzate da precedenti impieghi letterari o arrotondamenti di parlate locali.

Grafia-fonetica: il grafema <j> in posizione interna, unico vero arcaismo in disaccordo con la norma già allora prevalente: *bujo* 493, *ajuti* 493, *arcolajo* 495, *nojaltre* 497, *ajutateci* 497, *vojaltre*, *vojaltri* 505, *m'ajuti* 505, *paja* 507; le forme *olivo* (saraceno), *olive* 491 (al posto di *ulivo*, alternante all'epoca) e *tanaglie* 507; rari i casi di applicazione della regola di dittongo mobile (*sonava* 501, 502); la forma participiale non sincopata *comperate* per *comprate* 494.

Morfo-sintassi: l'allomorfo ben diffuso *debbo* 493; il participio *veduto* 493; una sola occorrenza del pronome personale di terza persona *egli* 494; la forma piena del pronome interrogativo: *che cosa* 493 (più raro rispetto al semplice *che*); la saldezza del congiuntivo: *vorreste che vi lasciassi* 491, *Pare che abbiano scommesso* 492, *purché poi non abbia a prendersi un dispiacere* 493, *Dove vuoi che la metta codesta giara?* 493, *t'è potuto venire in mente ch'io stia parlando della giara con l'avvocato* 493, *Aspettate che il*

padrone torni e ve lo dica 497, *Che volete ch'io vi dica?* 497, *par che dicano* 504, *è inutile che facciate* 504, anche nelle interrogative indirette: *Non so come Dio non gliela fulmini* 492. Nell'ordine delle parole si osserva la preferenza per la collocazione dei clitici a destra (o mancata risalita del clitico): *Nessuno deve toccarla!* 493, *Voglio vederti!* 494, *È che lui vorrebbe soppesarselo* 495, *che non dovesse parlarci* 496, *vorrebbe attaccarla anche col fornaciaio di là?* 496, *Con l'avvocato, piuttosto, devo interdermela!* 502, *Vuol lasciarmi qua solo?* 505, *Voglio uscirne!* 510, *E siatemi* 514; poche le occorrenze di ordine regressivo agg. + N (*bella luna* 515, *Oh bella mia giara* 500, *bella giara* 502).

Lessico: *seguitar(e)* 495, *ordinazione* (del medico) 496, *dirgrignano* (di denti) 504, *cagionato* (danno) 512, oltre al lessico giuridico d'obbligo dato il tema (*domiciliarvi, codice, alloggio abusivo, sequestro, sfratto*); *conciabrocche* 501 (*conzalemme* nel testo siciliano), già presente nella novella del 1909, è attestato dal GDLI nel solo Bracciolini; un manzonismo, *contemplato tutto qua* (in riferimento al codice), in corrispondenza del siciliano *è scrittu cca* (è ancora da studiare la presenza di manzonismi presenti in Pirandello, cfr. Lubello 2010: 494 a proposito di *straducola* nella versione italiana di *Liola* per il siciliano *trazzèra*); locuzioni avverbiali come *di qui a poco* 491 (che stona in bocca alla contadina Carminella).

Strato toscano. Moderata risulta la presenza di tratti toscaneggianti.

Grafia/fonetica: frequentissime tanto l'apocope post-consonantica facoltativa, pressoché assente nel siciliano (*levar* 492, *vuol* 492, *dir* 493, *qual ragione* 493, *star* 493, *aver* 494, *seguitar* 495, *pagar* 496, *par* 504, *fil* 507) quanto l'elisione (*s'affaccia* 492, *l'avverto* 492, *quest'ora* 492, *ch'io* 493, *m'ha* 493, *t'ha* 493, *io l'ho* 494, *ch'è* 495, *v'ho* 504, ecc., anche con l'articolo plur. *dove l'hai avviate?* 492 e con *ne*: *n'ho* 493, *n'ho* 511, ecc.).

Morfosintassi: è presente il sistema trimembre del dimostrativo, toscano e letterario: *codesta cascina* 492, *codesta giara* 493, *codesti miracoli* 501, *codesto vostro mastice* 503, *codesto* (pronome) 511, *codesta gobba* 512, anche l'avverbio *costà* 491. Toscaneggiante il *si* impersonale: *non s'era convenuto per dodici?* 495, *s'è finito d'abbacchiare?* 497, *E nojal-tre, che si fa?* 497, *S'è trovata rotta!* 500.

Lessico: il regionalismo toscano *capo* è presente solo nelle didascalie, mentre nel testo il lessema è *testa*; non solo tosc. *menchero* 'sciocco, sprovveduto' 501; *ci si scapa* 496 (*scaparsi* 'rompersi la testa, scervellarsi'); il sintagma *scannato miserabile* 504 (già nella novella del 1909 e, ancora prima, nella novella giovanile *Il <fumo>*), popolarismo espressivo (e cfr. Sgroi 1990: 40) senza altre attestazioni nella BIZ, mentre il sintagma affine *povero scannato* di pur ridotta documentazione nel GDLI è documentato in vari autori toscani dell'Ottocento tra cui Giuseppe Giusti, il che non rende improbabile che Pirandello abbia attinto a fonti toscane scritte; lo stesso sospetto per il regionalismo *sfruconare* (il cuore) 506.

Strato siciliano. Nonostante l'ambientazione ben connotata, l'uso di regionalismi è moderato. In alcune scene l'ambiente è richiamato da precisi segni culturali, come il *pesce fritto e peperoni salati* 515 e lo *scacciapensieri* 516.

Morfo-sintassi: rara la sovrestensione del passato remoto (nello scambio tra Fillicò e 'Mpari Pè: *Ce l'ha ordinato il padrone, passando con le mule. – E vi disse anche d'an-*

dar via – No, che! Ci disse di trattenerci... 496-497); il sistema degli allocutivi (ben descritto da Sgroi 1990: 155-175) prevede il *voi* con i subalterni che rispondono dando del *lei* (presente la forma *vossignoria* 495); l'imperfetto congiuntivo con valore ottativo o esortativo (ben diffuso nel siciliano): *L'avessi a conoscere!* 495. Risalita del clitico con costruito monofrasale: *e non la fate più lunga!* 492, *non gli fate nascere il sospetto* 498, *glielo posso giurare!* 499, ecc.; potrebbe essere sicilianismo topologico il verbo in clausola: *Solo bestemmiare si può* 492, *Prima non ho potuto.* 494; un caso di accusativo preposizionale: *lasciate parlare a me* 512.

Lessico: vari sono i lessemi connotati ed evocativi (*onze, don, Zi, palmento* ecc.), così come vari fraseologismi, imprecazioni ed espressioni allocutive di saluto, come quella tipica siciliana, *bacio le mani* 514. Alcuni termini regionali del resto sono presenti già nella novella, passano alla versione in siciliano e restano nella pièce italiana. In più di un termine, con Pagliaro (1969: 286), «sorge il sospetto che l'uso particolare di un vocabolo inconsueto sia sollecitato dal vocabolo siciliano, anche se la rispondenza semantica risulti più o meno imperfetta»; un termine che caratterizza la giara è *badessa* 496 (già nella novella, all'inizio) per il quale Pfister (1983: 79) pensa, più che a una metafora dell'italiano *badessa* 'madre superiora', a un influsso dell'espressione siciliana *figghia bbatissa* 'bambina bella e paffuta' (VS); *incignar* 'inaugurare' (la casa nuova) 51 (nella novella anche la *giara incignata* 'usata per la prima volta'), regionalismo segnico per Sgroi (1990: 25), termine raro o letterario secondo i dizionari (il sic. *ncignatu* nel significato 'usato per la prima volta' è molto comune).

Onomastica. Il nome proprio acquista particolare importanza, dato lo stretto legame che Pirandello istituisce con il personaggio. Nel pullulare di nomi connotati e con forti valenze diatopiche (*'Mpari Pè, 'Gnà Tana, Carminella, Trisuzza, Don Lolò, Zi Dima*), Pirandello fornisce anche qualche suggestione più sottile chiamando il lettore a una decodificazione attiva, come nel caso del nome del demoniaco vecchietto *Zi Dima* consonante con quello del demonio (*ddimòniu*) (Altieri Biagi 1980: 179).

Parlato-recitato. L'invenzione di un nuovo parlato teatrale è l'elemento più innovativo e caratterizzante, che segna il distacco del teatro pirandelliano da quello precedente e coevo (cfr. Trifone e Giovanardi 2015: 91): una lingua ad alto tasso interiettivo, con forte capacità di evocare, modulare timbri, registri, sfumature, segnalare le pause e intrecciare i turni di parola. A questo tipo di parlato-recitato appartiene la componente che oggi diremmo dell'italiano dell'uso medio, cioè quelle strutture meno o raramente frequenti nella prosa letteraria e più tipiche del parlato. La sintassi franta si articola in una marcia non rettilinea del discorso che torna spesso su sé stesso, con molte segmentazioni e inversioni, e una scansione ritmica affidata al pullulare di interiezioni, vocativi, incisi, punteggiatura emotiva, elementi fatici; nel complesso un'ampia escursione tonale costruita strategicamente che si rivela l'elemento distintivo di una scrittura disposta al parlato (cfr. Frenguelli 2007). Eccone uno spoglio non esaustivo.

Uso del dativo etico e di pronomi ridondanti: *non voglio che mi si esca in altri discorsi* 493, *Statevi zitti* 501; *che per che cosa: che è?* 494; *ci* attualizzante: *Non ci ha colpa nessuno!* 499-500, *Non ci so credere* 505, *Io non ci ho colpa* 512, *ci avrò perduto la giara*

per sempre 512; *mica* rafforzativo postverbale di negazione: *non sto mica qua* 514; concordanza a senso con soggetto posposto: *C'è ancora due ore di sole* 494; *che* polivalente (temporale): *da cinque giorni che son qui* 496. A differenza di altri testi teatrali in cui si rileva una rarità della dislocazione di un elemento pronominale a sinistra o a destra (cfr. Serrianni 1991: 64, e le osservazioni di D'Onghia 2014: 168 sulla necessità di verifica: nell'*Enrico IV, 1921* si contano ad esempio ben trentatré casi di dislocazione, con punti di notevole addensamento), nella *Giara* sono abbastanza frequenti i vari tipi di segmentazione. Dislocazione a destra: *Non so come Dio non gliela fulmini codesta cascina* 492, *dove vuoi che la metta codesta giara* 493, *ho imparato a leggerci, sai, in questo libriccino* 494, *E me lo pago ad anno, io, l'avvocato!* 494, *gliel'ho proprio regalato per questo, il Codice* 496, *vorrebbe attaccarla anche col fornaciaio di là?* 496, *Ma chi lo sentirà adesso don Lolò?* 498, *l'ebbe in sogno la ricetta del suo mastice?* 506; dislocazioni a sinistra: *E io gatte nel sacco non ne ho mai comperate* 494, *i mucchi sul maggese me li faccia* 494, *un bel regalo gli ha fatto* 495, *Con l'avvocato, piuttosto, devo interdermela!* 502, *di giare ne ho accomodate* 512; diversi tipi di frase scissa: *È che lui vorrebbe soppesarselo* 495, *arrivata ch'è poco* 496, *E com'è che lei la locca* 506, *che è lui, adesso, a non volere più uscire* 514, *È da cavarne i numeri* 509.

Contribuiscono a rendere il ritmo incalzante e “parlato” le varie frasi nominali (*Le mule, a quest'ora?* 492, *Ogni volta, una lite!* 494, *Fil di ferro e tanaglie* 507, *Oh, tutti d'accordo, noi: una parola sola* 499), le domande retoriche (*ma che dico, apprensione?* 493), la *E* a inizio periodo (*E in questo momento non posso* 493, *E io gatte nel sacco...* 494), la presenza di molti elementi fatici (*sai* 494, *sa la nuova* 494, *guarda* 494, *ohi, dico*, 502), l'enfasi delle ridondanze pronominali (*e a me non me la fa più nessuno* 494) e la posposizione del soggetto (*E me lo pago ad anno, io, l'avvocato!*). Spiccata, ovviamente, la presenza di deittici, tipici della scrittura per la scena: *deve star lì* 493, *di là* 493, *eccone qua* 493, *che ora è qua* 494, *Eccolo qua* 494, *per il viottolo là* 495, *grossa così* 496, *di là* 496, *dev'essere qua presso* 501, *là dentro* 504, ecc.

Trapungono l'intero testo molti elementi ritmici, prosodici, interiettivi, sintattico-emozionali che rendono efficacemente il parlato-recitato: ideofoni (*O oh!* 491, *eh* 492, *Eh via!* 492, *Ah sì?* 493, *Oh!* 493, *Oh, insomma* 493, ecc.); onomatopoeie (*zà!* 498, *pam* 499, *Bum!* 503, *fru e fru* 506, ecc.); ripetizioni di suoni che simulano un cambio di tono (*don Lolòoo* 498); una ricca serie di esclamazioni, imprecazioni e ingiurie (*Dio liberi* 492, *Su, leste* 492, *in nome di Dio!* 493, *Castigo di Dio!* 498, *Oh Madre santa!* 498, *per la Madonna!* 499, *Càzzica, che testa!* 504, *Corpo di Dio* 508, ecc.); la ripetizione affidata a varie *reduplications* (*andate, andate* 492, *Lascialo, lascialo andare!* 494, *Su, su, andiamo* 495, *Ah via, via, via!* 495, *Venite, venite con me* 497, *Finito, finito per oggi* 497) e a frasi eco o foderate (*mi mise in croce, mi mise* 496, *Sonava, però, sonava* 502).

La punteggiatura si rivela in genere in Pirandello un «coscienzioso strumento di articolazione sintattica in senso non tanto grammaticale quanto melodico» (Nencioni 1983: 211), fornisce il ritmo e il tempo, coopera al discorso franto e assume spesso non il ruolo di scansione sintattica, ma della resa della comunicazione: puntini sospensivi: *No, dicevo...* 493, *...piano...bravo...così.* 507; punto dinamizzante: *Ci voglio anche i punti. Mastice e punti.* 504; frantumazione sillabica (per rendere l'impaccio o la risata

dell'avvocato): *Ma che pre...ma che pretendete di tene...di tenerlo là dentro?* 511; ricorso frequente ai trattini che rendono l'alternarsi e l'intrecciarsi delle voci, ciò che costituisce il carattere più maturo della tecnica dialogica pirandelliana (Nencioni 1983: 212): un costrutto lanciato da un personaggio e interrotto da un altro può essere proseguito da un terzo e concluso da un quarto (es. 500-501: *Tararà: Ma no, no: guardi – Fillicò – si può sanare – 'Mpari Pè – se n'è staccato un pezzo – Tararà – un pezzo solo – Fillicò – spacco netto – Tararà – forse era incrinata. Don Lolò. Ma che incrinata! Sonava come una campana!*).

Non ultime, infine, le scelte lessicali di registro colloquiale: *mi rompe l'anima* 496, *se lei lo piglia così* (*lo* si riferisce a Zì Dima) 502, *mi caccio adesso qua dentro* 507, *Ma non vi ci ho ficcato io* 511, *l'ho vinta io* 516, *Farmi andar via col cervello?* 493.

Nel complesso, *La giara* italiana per il teatro, malgrado risulti qua e là meno efficace della versione originaria in siciliano, rivela senza dubbio la maturità della tecnica di Pirandello drammaturgo, che ha saputo coniare magistralmente «una lingua il più possibile “parlata” già nella scrittura» (Nencioni 1983: 211).

Riferimenti bibliografici

- Altieri Biagi 1980 = Altieri Biagi, Maria Luisa, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli.
- Cantelmo 1994 = Cantelmo, Marinella, *Comunicazione teatrale vs comunicazione narrativa: per una semiotica del teatro pirandelliano*, in Lauretta 1994, pp. 105-130.
- Contini 1968 = Contini, Gianfranco, *Letteratura dell'Italia unita*, Milano, Rizzoli.
- Dardano 2008 = Dardano, Maurizio, *Leggere i romanzi. Lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*, Roma, Carocci.
- D'Onghia 2014 = D'Onghia, Luca, 2014, *Drammaturgia*, in Antonelli, Giuseppe et al. (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, vol. 2, *Prosa letteraria*, Roma, Carocci, pp. 153-202.
- Frenguelli 2007 = Frenguelli, Gianluca, *Tecniche del discorso franto nel primo teatro di Pirandello*, in Melosi, Laura e Poli, Diego, *La lingua del teatro fra D'Annunzio e Pirandello*, Macerata, Edizioni dell'Università di Macerata, pp. 117-137.
- GLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., a cura di Salvatore Battaglia, poi Giorgio Barberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2004.
- Giacomelli 1970 = Giacomelli, Gabriella, *Dal dialetto alla lingua: le traduzioni pirandelliane de 'A giarra e di Liolà*, in Mille. *I dibattiti del circolo linguistico fiorentino. 1945-70*, Firenze, Olschki, pp. 87-101.
- Giovanardi e Trifone 2015 = Giovanardi, Claudio e Trifone, Pietro, *La lingua del teatro*, Bologna, il Mulino.
- Guglielminetti 2006 = Guglielminetti, Marziano, *Pirandello*, Roma, Salerno editrice.
- Lauretta 1994 = Lauretta, Enzo (a cura di), *Pirandello e la lingua*, Milano, Mursia.
- Lubello 2010 = Lubello, Sergio, *Lingua e dialetto in Luigi Pirandello: come lavorava l'autore*, in Ruffino, Giovanni e D'Agostino, Mari (a cura di), *Storia della lingua italiana e dialettologia*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, pp. 489-502.
- Lubello 2011 = Id., *Dal dialetto all'italiano: Pirandello autotraduttore*, in Massariello Merzagora, Giovanna (a cura di), *I luoghi della traduzione. Le interfacce*. Atti del XXIII convegno internazionale della SLI (Verona, 24-26 settembre 2009), Roma, Bulzoni, vol. I, pp. 103-113.
- Lubello 2012 = Id., *Sicilianismi e lingua d'autore: da Capuana a Pirandello*, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», XXIII, pp. 235-246.
- Luperini 1999 = Luperini, Romano, *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- Maraschio 1994 = *Pirandello sceneggiatore: note linguistiche*, in Lauretta 1994, pp. 89-104.
- Mengaldo 1994 = *Il Novecento*, Bologna, il Mulino.

- MN = Luigi Pirandello, *Maschere Nude*, a cura di Alessandro D'Amico, Milano, Mondadori, 4 voll., 2007 (nel vol. 4°, *Opere teatrali in dialetto*, a cura di A. Varvaro, pp. 1293-1919).
- Nencioni 1983 = Nencioni, Giovanni, *L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello* (già 1977), in Id., *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, pp. 210-233.
- Nobili 2000 = Nobili, Claudia Sebastiana, *Le didascalie nel teatro di Pirandello*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», LX, pp. 145-179.
- Nov = Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 3 voll., 1985-2000.
- Pagliaro 1969 = Pagliaro, Antonino, *Teoria e prassi linguistica in Luigi Pirandello*, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», X, pp. 249-293, poi col titolo *La dialettalità di Luigi Pirandello*, in Id., *Forma e tradizione*, Palermo, Flaccovio, 1972, pp. 205-223.
- Pfister 1983 = Pfister, Max, *La creatività lessicale di Pirandello*, in AA.VV., *Pirandello dialettale*, Palermo, Palumbo, pp. 71-91.
- Piccitto 1963 = Piccitto, Giorgio (a cura di), *A giarra*, di Luigi Pirandello, Milano, Il Saggiatore.
- Salibra 1977 = Salibra, Luciana, *Liolà: Pirandello autotraduttore dal siciliano*, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», XIII, pp. 257-292.
- Serianni 1991 = Luca, Serianni, *Lettura linguistica di «Pensaci, Giacomino!»*, in «Studi Linguistici Italiani», XVII, pp. 55-70.
- Sgroi 1990 = Sgroi, Salvatore Claudio, *Per la lingua di Pirandello e Sciascia*, Caltanissetta-Roma, Sciascia.
- Sgroi 2007 = Id., *Analisi linguistica de "L'amica delle mogli" (1894 e 1927) di Luigi Pirandello*, in Melosi, Laura e Poli, Diego, *La lingua del teatro fra D'Annunzio e Pirandello*, Macerata, Edizioni dell'Università di Macerata, pp. 171-213.
- Sgroi 2011 = Sgroi, Salvatore Claudio, *Pirandello, Luigi*, in Raffaele Simone (a cura di), *Enciclopedia dell'Italiano*, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, vol. II, pp. 1104-1106.
- Trifone 1994 = Trifone, Pietro, *L'italiano a teatro*, in Serianni, Luca e Trifone, Pietro (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. II, *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, pp. 81-159.
- Varvaro 1957 = Varvaro, Alberto, *Liolà di Luigi Pirandello fra il dialetto e la lingua*, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», V, pp. 346-351.
- VS = *Vocabolario siciliano*, a cura di Giorgio Piccitto (vol. I), diretto da Giovanni Tropea (voll. II-IV), a cura di Salvatore C. Trovato (vol. V), Catania - Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliano, 1997-2002.
- Zappulla Muscarà 2005³ = Zappulla Muscarà, Sarah (a cura di), *Tutto il teatro in dialetto*, di Luigi Pirandello, 2 voll., Milano, Bompiani (I ed. 1993).

Varietà della lingua (scritte e trasmesse) in Eduardo De Filippo

NICOLA DE BLASI

1. Autori del Novecento tra italiano e dialetto

Nel Novecento l'italiano è spesso giunto sul palcoscenico in combinazione con i dialetti, anche grazie a Luigi Pirandello, Raffaele Viviani, Eduardo De Filippo e Dario Fo, che secondo la valutazione di Ferdinando Taviani sono stati i più importanti «uomini di scena e uomini di libri» del secolo. Nascono infatti in dialetto alcune opere di Pirandello (cfr. ora l'edizione curata da Alberto Varvaro: D'Amico e Varvaro 2007), da *Liolà* a *Berretto a sonagli* (*A birritta ccu 'i ciancianeddi*), ma solo *Liolà* arriva alle stampe (1917) in dialetto, mentre altri drammi, pur recitati in siciliano da Angelo Musco, sono editi solo in italiano.

Nei dialoghi dialettali Pirandello non punta alla documentazione di un dialetto integrale, ma a «una ricreazione quanto mai acuta e geniale della situazione linguistica reale» (Varvaro 2007: 1307). Sulla stessa linea si collocano Raffaele Viviani ed Eduardo De Filippo, mentre Dario Fo, partendo dai dialetti lombardi, con il *grammelot* (Giovanardi e Trifone 2015: 106-107) proiettato verso un ideale medioevo giullaresco, afferma la forza comunicativa dei dialetti in chiave anti-realista, attraverso suggestioni foniche, onomatopoeiche e gestuali (cfr. qui i saggi di Paccagnella, Stefanelli, Trifone).

Le soluzioni adottate da Eduardo De Filippo sono particolarmente significative per l'ampiezza e per la varia tipologia delle testimonianze (copioni, libri, versioni radiofoniche, televisive, cinematografiche), che documentano le scelte dell'autore e dell'attore tra il 1920 e il 1984, cioè in un arco temporale in cui sono progressivamente mutati i rapporti tra l'italiano e i dialetti; perciò attraverso la lingua dei testi si seguono anche i riflessi della società che cambia. Se il teatro non propone mai la diretta trasposizione della realtà sulla scena, in Eduardo il nesso con la realtà è costante perché, secondo le sue parole, «fare teatro significa vivere sul serio quello che gli altri nella vita recitano male», quindi «fino a quando ci sarà un filo d'erba sulla terra, ce ne sarà uno finto sul palcoscenico» (Biagi 1977). Nella finzione teatrale è perciò introdotta la naturalezza (pur sempre recitata) della comunicazione quotidiana, con l'accostamento del dialetto e dell'italiano, che, diversamente da quanto accade nella poesia, non si escludono a vicenda, ma si combinano nei diversi ambienti con oscillazioni nell'uso del dialetto e dosaggi variabili. Pertanto vale anche per Eduardo quanto precisa Alberto Varvaro a proposito del dialetto non uniforme usato da Pirandello:

La concorrenza di forme diverse non nasce da disattenzione o da fretta. Essa risulta dal fatto che il dialetto ha esso stesso alternative e varianti e dal fatto che Pirandello si rendeva conto che la

realtà linguistica del suo tempo, in Sicilia come altrove, non opponeva un dialetto (omogeneo) a una lingua (omogenea), ma conosceva una gamma di sfumature (Varvaro 2007: 1306-1307).

Alla variabilità della comunicazione si riferisce del resto lo stesso Eduardo nelle *Lezioni di teatro*:

Io credo che il linguaggio teatrale sia trattabile secondo il tipo di drammaturgia. C'è la commedia, il dramma, la tragedia, la farsa, il grottesco, la satira. Ci sono tanti linguaggi da usare in teatro che fanno sempre parte della lingua usuale, della lingua parlata. La lingua letteraria è un'altra cosa, ed io ritengo che sia sempre un carcere per il teatro. Bisogna adattare la lingua secondo il tema, il componimento e l'ambiente che trattiamo. Non esiste un linguaggio unico per il teatro (De Filippo 1980: 135).

Il distacco guardingo verso la lingua letteraria è manifestato in modo esplicito quando la rivista «Il dramma» (1° maggio 1947), dopo il testo in napoletano di *Filumena Marturano* (pp. 11-32), pubblica (pp. 37-60) una traduzione in italiano (non firmata, ma non d'autore), preceduta da una eloquente precisazione: «Questa versione italiana è soltanto indicativa: non fa testo e non può essere usata che per la consultazione». Quindi la traduzione, priva di una potenziale valenza scenica, ha solo una funzione di servizio. In precedenza erano stati pubblicati in italiano in rivista *Uno coi capelli bianchi* («Comoedia», 1938), *Io, l'erede* («Comoedia», 1942), *La parte di Amleto* («Il Dramma», 1° giugno 1940), ma in queste opere l'italiano nei dialoghi non era privo di verosimiglianza perché le prime due vicende riguardano ambienti familiari borghesi, mentre la terza si svolge in un teatro e porta in scena attori di prosa, che hanno una familiarità professionale con l'italiano. Un distacco oggettivo verso la traduzione in italiano è poi palese nel caso della versione decisamente letteraria di *Non ti pago* compiuta («Comoedia», 1941) dal drammaturgo Cesare Vico Ludovici.

2. Radio e televisione in casa Cupiello

La traduzione integrale dei testi, con conseguente separazione tra opere in lingua e opere in dialetto, non rientra nella prospettiva di Eduardo, che vuole collegare il teatro napoletano a quello in italiano:

Lo sforzo di tutta la mia vita è stato quello di cercare di sbloccare il teatro dialettale portandolo verso quello che potrei definire, grosso modo, Teatro Nazionale Italiano. [...] La differenza tra il teatro dialettale e quello cosiddetto Italiano è che quest'ultimo non ha né tradizioni né repertorio; i nostri grandi commediografi sono dialettali: Goldoni, Ruzante, Machiavelli, Pirandello (Quarantotti De Filippo 1985: 175).

Rispetto ai casi già ricordati, acquista un valore emblematico la pubblicazione in dialetto di *Natale in casa Cupiello* sulla rivista «Il Dramma» (nn. 397-398, 1°-15 marzo 1943, quindi ancora in periodo fascista). La presentazione firmata da Achille Vesce, con ben diciotto aggettivi riferiti a *commedia*, ai quali vengono aggiunti i primi due riferiti a *tragedia*, sottolinea l'originalità del testo, che forse è pubblicato senza adattamenti proprio per la sua portata innovativa:

È una piccola, umile tragedia, sapientemente graduata, che esplode in sordina, senza bagliori e senza schianti, in una specie di silenzio freddo e lucido. Un velo di infinita tristezza fascia la povera camera dei Cupiello. *Lucariello* agonizzante, la grinta irosa e perversa del figliuolo discolo, il volto disfatto di Concetta... La risata si spegne nel pianto: in un lungo pianto soffocato e infinito. E qui il commediografo trova le sue note più alte. Non so se questa bella e amara e beffarda e crudelissima commedia passerà nella storia del teatro napoletano: ma che sia viva, pulsante, tutta desolata e gioconda come l'anima della mia gente, complicata e sincera, appassionata e mordace, aguzza e solare, malinconica e irridente, rassegnata e spavalda come gli abitatori dei vicoli e dei chiassuoli di Montecalvario e di Vicaria, mi par certo.

Natale in casa Cupiello, in cui la farsa scivola verso la tragedia, è entrato non solo nella storia del teatro napoletano e italiano, ma anche nella storia della letteratura, come mostra tra l'altro il saggio di Angelini (1995); possiamo perciò considerarlo qui come un caso esemplare dal punto di vista delle innovazioni linguistiche apportate ai testi nel corso degli anni.

Rispetto all'esame condotto per l'edizione del testo (De Filippo 2000), si dispone ora di nuove testimonianze: la registrazione radiofonica del 1959 e quella televisiva (in bianco e nero) del 1962 si aggiungono al manoscritto autografo (conservato presso l'Istituto Viuesseux e già pubblicato in De Filippo 2000), alle diverse edizioni della *Cantata dei giorni pari* (1959, 1971, 1979, che è l'ultima pubblicata quando l'autore è in vita), al testo edito nella *Collezione di teatro* (1964), alla registrazione televisiva (a colori) del 1977 e alla pubblicazione nella rivista «Il dramma», nel 1943.

Le varianti linguistiche già rilevate tra le edizioni a stampa del 1959-1971 e quella del 1979 (con un «percorso dal dialetto a un italiano con venature regionali»: De Blasi 2000: 825) si «intrecciano» con le innovazioni della versione radiofonica e di quelle televisive. Per porre in evidenza la direzione e le fasi delle varianti seguiamo qui i cambiamenti di un paio di battute nella prima parte del testo, quando Luca Cupiello, dopo il risveglio e dopo il primo battibecco con il figlio, chiede alla moglie notizie del fratello Pasqualino. Ecco le diverse testimonianze:

Manoscritto Viuesseux (De Filippo 2000: 840)

LUCA — Pascalino s'è susuto?

CONCETTA S'è susuto, s'è susuto chillu scucciante 'è frateto cu nu catarro c'ha tenuto s'è fidato 'è sta 'na settimana dint" o lietto.

«Il Dramma» 1943, *Cantata dei giorni pari* 1959 e 1971, «Collezione di teatro» 1964

LUCA — Pasqualino s'è susuto?

CONCETTA (*mentre rifà il letto*) — S'è susuto, s'è susuto chillu scucciante 'è frateto. Cu 'nu catarro c'ha tenuto s'è fidato 'è stà 'na settimana dint" o lietto.

Registrazione radiofonica 1959 (con Pupella Maggio)

LUCA Pasqualino si è alzato?

CONCETTA Sì, si è alzato chillu scocciant'è tuo fratello! Per un raffreddore che ha avuto, è stato capace di stare una settimana nel letto.

Registrazione televisiva 1962 (con Nina De Padova)

LUCA Pasqualino s'è alzato?

CONCETTA Sine, sì, sì è alzato chillu scocciante 'è tuo fratello! Pe nu raffreddore ch'ha tenuto, è stato capace 'è stà 'na settimana a letto.

Registrazione televisiva 1977 (con Pupella Maggio)

LUCA Pasqualino si è alzato?

CONCETTA Sì, sì, sì è alzato chillu scocciante 'è tuo fratello! Cu nu raffreddore ch'ha tenuto, è stato capace 'è stare una settimana a letto.

Cantata dei giorni pari 1979 (De Filippo 2000: 751)

LUCA Pasqualino si è alzato?

CONCETTA Sì, sì, sì è alzato quello scocciante di tuo fratello! Cu nu raffreddore che ha tenuto, è stato capace di stare una settimana a letto.

Nel manoscritto e nelle edizioni stampate fino al 1971, le due battute restano stabilmente dialettali (unica variante di rilievo fonetico *Pascalino* / *Pasqualino* tra manoscritto e stampe). Una svolta ha luogo con la registrazione radiofonica del 1959, con una limatura della componente dialettale, in particolare sul piano del lessico: *susuto* → *alzato*, *pe nu catarro* → *per un raffreddore*, *tenuto* → *avuto*, *s'è fidato* → *è stato capace*. Altri minimi ritocchi interessano gli articoli, le preposizioni e un infinito: *'è stà* → *di stare*, *'na settimana* → *una settimana*, *dint'o letto* → *nel letto*.

Nonostante queste varianti, però, le due battute, all'ascolto, non sembrano fortemente italianizzate; tale impressione è ancora più evidente nelle versioni televisive, in cui per di più riaffiora qualche elemento dialettale: nella versione televisiva del 1962 la protagonista femminile Nina De Padova risponde infatti con un'affermazione dal sapore parzialmente arcaico (*sine, sì*); nella registrazione del 1977 Pupella Maggio dice di nuovo *tenuto* e pronuncia *'è stare* (con l'ultima sillaba appena percettibile), *cu nu raffreddore, una settimana*. In un'altra parte del dialogo, la stessa attrice, nella versione radiofonica, per svegliare Lucariello dice tra l'altro: «E ghiammo bello, ia', che song"e nnove» (nel 1977: «Iammo bello, ia', che song"e nnove»). Inoltre, quando Lucariello dice al figlio che la madre *non è una serva* e chiude la battuta con un gioco di parole allusivo («Tua madre non serve»), nella versione radiofonica Pupella Maggio, come in un "a parte", dice: «Mo ch'o rispongo a chisto, è meglio che nun ce rico niente, va ...». Sul palcoscenico (come in televisione) un silenzio sottolineato con una "azione" significativa fa sì che il doppio senso della frase di Lucariello non cada nel vuoto. Per radio, invece, il vuoto può essere evitato solo con le parole, che in questo caso sono saldamente dialettali, come mostrano la forma *chisto* dislocata a destra, la costruzione diretta di *rispondere* (il tipo *lo rispondo per gli rispondo*), nonché la forma *rispongo*, con il cosiddetto inserto velare (cfr. Ledgeway 2009: 377-79). Si noti infine che, nella sequenza *chillu scucciante / scocciante*, il dimostrativo *chillu* è soppiantato da *quello* solo nell'edizione del 1979.

In un mosaico minuziosamente scomposto e ricomposto, le varianti intervengono nel complesso sulla veste linguistica, senza tuttavia provocare stravolgimenti: il lessico si avvicina all'italiano, ma è bilanciato da sottolineature dialettali, a cominciare ovvia-

mente dall'intonazione, che, se non compromettono la comprensibilità del testo, trattengono, per così dire, la battuta sul versante del dialetto. Le varianti, d'altra parte, non seguono un percorso uniforme verso l'italiano, visto che il dialetto è sempre presente, anche con forme marcate, che vengono "stemperate" e chiarite dal contesto.

Un tale lavoro di precisione deriva certamente da una pratica di palcoscenico e di scrittura appresa dall'autore al seguito del padre Eduardo Scarpetta e del fratellastro Vincenzo Scarpetta. Nella tradizione del teatro dialettale era infatti usuale attenuare le caratteristiche del dialetto quando una compagnia si spostava da una piazza all'altra. Una raccomandazione esplicita al riguardo si coglie già nel 1699 nel trattato *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* di Andrea Perrucci (1651-1704), il quale, a proposito della parte del Dottore Bolognese Graziano, raccomanda che lontano da Bologna, per esempio a Palermo o a Napoli, il dialetto non «deve esser tanto stringato, perché non se ne sentirebbe [= capirebbe] parola, onde bisogna moderarlo qualche poco, che s'accosti al Toscano, appunto come parla la Nobiltà di quell'Inclita città e non la plebe, di cui appena si sente la favella» (Perrucci 2008: 134).

Per epoche più vicine a noi Pietro Silvio Rivetta, versatile intellettuale e diplomatico che si firmava con lo pseudonimo Toddi, ricordava in che modo Gilberto Govi (1885-1966) recitava fuori di Liguria:

Gli spettatori milanesi, o fiorentini o romani sono entusiasti del grande artista dialettale: ed hanno la convinzione che egli reciti in purissimo dialetto, concludendone che il genovese è comprensibilissimo.

In realtà, fuori di Liguria, Gilberto Govi recita quasi integralmente in italiano, disseminando qua e là qualche vocabolo dialettale, del quale si affretta a dare la traduzione in lingua. Ma tutto il pubblico – tranne i genovesi presenti – ha l'illusione che gli attori parlino *zenèise*, poi che genovese è la pronuncia e, soprattutto, genovesissima è l'intonazione musicale della frase» (Toddi 1941:168).

Lo stesso Eduardo ricorda poi di aver adattato *Io, l'erede* per gli interpreti non napoletani Gianrico Tedeschi e Ferruccio De Ceresa:

«abolii perciò tutte le battute in napoletano; aggiunsi una scena all'inizio del primo atto, ripristinai il finale originale del secondo atto e modificai quello del terzo. Anche il titolo non fu lo stesso: invece che *Io, l'erede*, misi *L'erede*. [...]. Intanto la commedia era stata stampata (Einaudi: *Cantata dei giorni pari*) secondo la stesura originale. Volendo pubblicare un'edizione aggiornata e, speriamo, definitiva, ho preso quel che mi è sembrato il meglio dell'originale, dell'originale corretto e della versione in lingua, conservando, per lo meno nella costruzione, diverse frasi napoletane (De Filippo 1976: pagina iniziale non numerata).

Ne consegue che le modifiche linguistiche apportate ai testi, per quanto minime, non sono né involontarie né causali (cioè non si tratta soltanto di spontanee varianti di "esecuzione"), ma rientrano in una consapevole progettualità dell'autore (e degli attori), che Eduardo ha trasferito dal palcoscenico ai nuovi media. L'assidua e minuziosa cura della scrittura, nel modo di lavorare di Eduardo, si trova quindi continuamente in relazione con l'azione scenica.

Grazie a Ottai (2000: 26-37) sappiamo che Eduardo accolse l'idea di portare le sue commedie alla radio solo quando fu sicuro di non doverle affidare alle compagnie che lavoravano per la RAI:

Eduardo non intende cedere ad altri le proprie commedie; o meglio, non le vuole cedere a una tecnica standardizzata e omologante, che soffocherebbe la sua drammaturgia: se queste devono andare in onda ci devono andare insieme alla sua regia e alla sua compagnia (Ottai 2000: 29).

Per chi, a distanza di tempo, ascolti o riveda le registrazioni sorge, tra l'altro, il problema di chiarire quale rapporto vi sia tra le diverse versioni di una stessa opera, che sembrano porsi, per così dire, sullo stesso piano di autorevolezza, come osserva Paola Quarenghi (2000: 47) proprio a proposito di *Natale in casa Cupiello*:

A un confronto fra i due documenti risulta già chiaro almeno questo: che *il* documento audiovisivo di *Natale in casa Cupiello* non esiste; esistono due frammenti, piuttosto diversi fra loro e, in questa loro diversità, entrambi preziosi, di un caleidoscopio la cui forma definitiva non si può afferrare o fissare.

In effetti le due messe in scena televisive presentano, a prima vista, quelle differenze tutt'altro che rare che distinguono uno spettacolo teatrale da una stagione all'altra e talvolta perfino da una serata all'altra. Si tratterebbe in fondo della fugace inafferrabilità del lavoro dell'attore, a cui già alludeva con tono struggente Eduardo Scarpetta nelle sue memorie:

Dello scrittore restano i libri, del pittore i quadri, dello scultore le statue. Ma che resta di noi, se non il ricordo d'una risata o d'uno scoppio di lacrime? Un ricordo – ahimè! – che muore assieme con coloro che hanno pianto o sorriso, e che invecchia e si scolorisce come le scene del palcoscenico, dove noi ci succediamo brillando per un momento come fatui splendori (Scarpetta 1900: 285).

In questi casi, però, le riprese televisive rendono le due “serate” tutt'altro che effimere. Anzi, proprio da questo punto di vista, è possibile che le due registrazioni non abbiano lo stesso peso, soprattutto se considerate in prospettiva storica e, se vogliamo, filologica. Con le registrazioni degli anni settanta, infatti, Eduardo realizza un progetto televisivo diverso rispetto alle precedenti riprese:

Negli anni settanta ricostruisce negli studi televisivi di via Teulada e di Cinecittà un palcoscenico e recita e fa recitare i suoi attori come se l'azione si svolgesse in teatro.

Il suo scopo, dichiarato, è quello di lasciare un documento, il più possibile fedele, del suo teatro in azione. Il trucco quindi è teatrale, così come i costumi, le scene, addirittura gli effetti sono creati con tecniche da teatro e non importa se sul piccolo schermo non si vedono, se, per esempio, l'efficacia di un cambio di scena con il sistema del tulle in gran parte si perde (come nell'edizione di *L'arte della commedia*): sarà un piccolo omaggio all'artigianato del teatro, una citazione non sottolineata (Quarenghi 2000: 51).

Con queste registrazioni Eduardo intende insomma lasciare un documento destinato a durare, mentre già si profilava la concreta possibilità di una futura diffusione

in videocassetta. Sembra anche verosimile, a questo punto, alla luce di alcuni indizi suggeriti dalle varianti, che al momento di riproporre i testi nell'edizione Einaudi 1979 l'autore abbia voluto tener conto in qualche modo delle ultime messe in scena (comprese quelle televisive), laddove sarebbe stata meno onerosa la ristampa della precedente edizione del 1971. Come scrive sempre Paola Quarenghi (2000: 47), «il teatro dà all'attore – e al regista, e all'autore – la possibilità di cambiare e *Natale in casa Cupiello* è la prova più evidente di questa possibilità in atto»: ciò vuol dire anche che tale opportunità può riflettersi sui testi stampati, che, quando possibile, si avvicinano alla più recente volontà dell'autore.

3. Filumena Marturano al cinema, alla radio e in televisione

Come abbiamo già visto, *Filumena Marturano* uscì in dialetto e in italiano su «Il dramma» nel 1947, pochi mesi dopo la prima teatrale (del novembre 1946). In seguito il lavoro fu presentato per radio (il 17 novembre 1951; tale versione radiofonica non è stata pubblicata, ma è andata in onda più volte negli anni) e in una versione cinematografica, in entrambi i casi con Titina De Filippo. Del 1962 è la trasmissione televisiva con Regina Bianchi. Il testo edito in rivista presenta amplificazioni rispetto al manoscritto conservato presso l'Istituto Vieusseux, ma in seguito si mantiene stabile fino all'edizione Einaudi del 1979.

Qui di seguito leggiamo l'inizio e la fine della battuta con cui la donna chiarisce al futuro marito, padre di uno solo dei suoi tre figli, che non deve più farle domande sull'argomento:

Manoscritto Vieusseux

Dummi, sienteme buono, e po' nun 'nce turnammo cchiù 'ncoppa [*nella battuta che si legge nel manoscritto manca l'accento ai figli piccoli*]

«Il dramma» 1947, Edizioni 1951-1979 (De Filippo 2005, p. 270)

Siénteme buono, Dummi, e po' nun ce turnammo cchiù ncoppa. [...]

Dummi, 'o bbello d' 'e figlie l'avimmo perduto!... 'E figlie so' chille che se tèneno mbraccia, quanno so' piccerille, ca te danno preoccupazione quanno stanno malate e nun te sanno dicere che se sènteno... Che te corrono incontro cu 'e bbraccelle aperte, dicenno!: «Papà!»... Chille ca 'e vvide 'e venì d' 'a scola cu 'e mmanelle fredde, 'o nasillo russo e te cercano 'a bella cosa... Ma quanno so' gruosse, quanno song'uommene, o so' figlie tutte quante, o so' nemicce... Tu si' ancora a tempo. Male nun te ne voglio... Lasciammo sta 'e ccose comme stanno, e ognuno va p' 'a strada soia!

Registrazione radiofonica 1951 (con Titina De Filippo)

Siénteme buono, Rummi, e po' nun ce turnammo cchiù ncoppa. [...]

Rummi, 'o bbello r' 'e figlie noi l'abbiamo perduto!... 'E figlie so' chille che si tengono in braccio quando sono bambini, ca te ranno preoccupazione quanno stanno malate peché nun te sanno ricere che se sènteno... so' chilli che ti vengono incontro cu 'e bbraccelle aperte e ti chiammano «Papà!»... So' chille che tu vedi ritornare dalla scuola cu 'e mmanelle fredde,

¹ Nel testo in rivista si legge «e dicenno».

'ò nasillo russo che te cercano 'a bella cosa... Ma quando so' uommene, quando so' gruosse o so' figlie tutte eguale, o sono nemici... Guarda tu sei ancora a tempo, io male nun te ne voglio... Lasciamo stare le cose come stanno. Ognuno se ne va per la sua strada ...

Film 1951 (con Titina De Filippo)

Siénteme buono, Rummi', e poi non ci torniamo più sopra.[...]

Rummi', 'ò bbello r' 'è figlie noi l'abbiamo perduto!... 'E figlie sono quelli che si tengono in braccio quando sono bambini, ca te ranno preoccupazione quando stanno malate perché non si sanno esprimere... sono quelli che ti vengono incontro cu 'è braccine aperte e te chiamano «Papà!»... Sono quelli che tu ... vedi ritornare dalla scuola cu 'è mmanine fredde, 'ò nasillo russo che te cercano 'a bella cosa... Ma quando so' gruosse, quando so' uomini o so' figlie tutte eguale, o sono nemici... Guarda Rummi' tu sei ancora a tempo, io male non te ne voglio... Fai come vuoi tu. Lasciamo stare le cose come stanno. Ognuno se ne va per la sua strada ...

Registrazione televisiva 1962 (con Regina Bianchi)

Siénteme buono, Dummi', e poi non ci torniamo più sopra. [...]

Dummi', 'ò bbello dei figli noi l'abbiamo perduto!... I figli sono quelli che si tengono in braccio quando sono bambini, quelli che ti danno preoccupazione quando stanno malati e non ti sanno dire che si sèntono... Quelli che ti corrono incontro cu 'è bbraccelle aperte e ti chiamano: «Papà!»... Chille ch'è vvide 'è vení d' 'a scola cu 'è mmanelle fredde e 'ò nasillo russo e te cercano 'a bella cosa... Ma quando so' gruosse, quando sono uomini, o so' figli tutti uguali, o so' nemici... Guarda Dummi', tu stai ancora a tempo, io male non te ne voglio... Lasciammo sta 'è ccose comme stanno, ognuno va per la strada sua!

Questa battuta, che segna il culmine prima dello scioglimento finale (quando i tre figli in coro chiamano «Papà!» lo sposo, convincendolo di fatto ad accogliere l'argomentazione della madre), non può risultare ostica per il pubblico, ma non può nemmeno suonare come artificiosa: ciò spiega l'accorta combinazione di italiano e dialetto. Per quanto poi riguarda l'artificio, è sufficiente leggere l'algida traduzione apparsa su «Il dramma» per comprendere che cosa avesse in mente Eduardo quando definiva la lingua letteraria come «un carcere per il teatro»:

Ascoltami bene, Domenico... e poi non torneremo più su quest'argomento. [...]

... Il tenero amor filiale lo abbiamo perduto! I figli son quelli che si allevano in braccio quando sono in fasce, che ti dàn preoccupazioni quando sono infermi e non sanno spiegare di che soffrono... Che corrono incontro con le braccia tese, chiamandoti: «Papà!»... che tornano dalla scuola, d'inverno, con le manine gelate, il nasino intirizzito, e ti chiedono le chicche. Ma quando sono cresciuti, quando sono uomini fatti, e son figli, o nemici. Tu sei ancora in tempo. Male non te ne voglio. Lasciamo le cose al punto in cui si trovano, ed ognuno di noi sarà libero di andare per la sua strada...

Dal *tenero amor filiale* fino alle *chicche* (per «bella cosa»), da *infermi* al *nasino intirizzito* diversi elementi conferiscono un tono letterario a questa traduzione, nonostante la dislocazione a sinistra (*il tenero amor filiale lo abbiamo perduto!*) che, per l'anteposizione dell'aggettivo e per l'apocope, veicola un *pathos* frettoloso e di maniera, che nulla ha in comune con l'intensità veicolata dal testo dell'autore e dalle grandi interpreti che hanno

dato voce a Filumena, da Titina a Regina Bianchi fino, in tempi più recenti, a Isa Danieli. Nelle versioni destinate al pubblico radiofonico, cinematografico e televisivo, risalta sì un avvicinamento all'italiano, che tocca il suo picco nella serie *bambini – manine – braccine* della sceneggiatura cinematografica (a fronte di *piccerille, bbraccelle, mmanelle* del testo stampato), ma sempre con l'attento contrappeso di tratti dialettali: a proposito di diminutivi, per esempio, resta stabile, in tutte le versioni trasmesse, *ò nasillo russo*, con cui si combinano anche soluzioni fonetiche marcate, come la resa vibrante della dentale (*Rummi, r" e figlie, ricere*), che caratterizzano la pronuncia di Titina De Filippo. Anche in questo caso lo spostamento verso l'italiano non comporta l'azzeramento dei tratti dialettali, nemmeno nella versione televisiva in cui peraltro risalta in Regina Bianchi una pronuncia del napoletano distesa e molto ben scandita (più o meno accostabile a quella che sul versante canoro caratterizza Roberto Murolo). Nonostante i piccoli ritocchi delle versioni trasmesse, la veste linguistica del testo stampato è dunque stabile, forse anche perché in questo caso è mancata una versione televisiva negli anni settanta, che forse avrebbe potuto suggerire l'inserimento di varianti.

4. Sabato, domenica e lunedì: italiano regionale in famiglia

La variabilità dei testi di Eduardo De Filippo si realizza non solo nelle modifiche apportate in diacronia, ma anche in rapporto alla diversa ambientazione storica delle opere. Con pochissime eccezioni (*Quei figuri di tanti anni fa* e *Tommaso d'Amalfi*), il teatro di Eduardo propone vicende collocate nel presente, che rimandano a mutamenti sociali e anche a innovazioni linguistiche, evidenti in particolare nei decenni del secondo dopoguerra.

Per esempio in *Sabato, domenica e lunedì* (del 1959)², che porta in scena una famiglia di solidi commercianti nel pieno benessere del boom economico, si colgono nei dialoghi accenni a piccoli e grandi segnali di modernità, come la chiave Yale, la Millecento, la Seicento, l'Alfa Romeo, il cellofan, la televisione, nonché *Il gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, citato come libro del momento. Per converso, nell'ampia cucina in cui si svolge il primo atto, i simboli del passato ormai sono in parte «fuori d'uso», come precisa l'eloquente didascalia:

Ampia e linda cucina. L'arredamento è costituito da cose antiche e modernissime. Sulla parete di fondo, accanto al finestrone, sono state disposte in ordine simmetrico una diecina di antiche forme in legno di cappelli e numerosi attrezzi del mestiere. Nel medesimo punto ci sta un fornello di ferro a quattro zampe, malfermo e arrugginito, e un piccolo tavolo dal ripiano massiccio unto e bruciacchiato dall'uso. Siamo alla conclusione di una magnifica giornata di marzo. L'ultimo sole che entra dall'ampia finestra indora le pareti e fa brillare la nutrita batteria di pentole in rame, fuori d'uso, che è lì, tutta intorno, al solo fine di testimoniare l'antica tradizione e la solidità finanziaria della famiglia Priore (De Filippo 2007: 657).

² La commedia fu trasmessa in televisione nel 1962, ma il nastro fu in seguito cancellato, come avvenne anche per *Sik Sik, l'artefice magico*, di cui è stata in seguito recuperata la sola registrazione dell'audio (De Blasi 2009).

Gli oggetti del passato, coerentemente con lo status della famiglia, non sono gettati via, ma restano come testimonianza di una storia familiare. Del resto per il più anziano, Antonio Piscopo, gli oggetti antichi, come il tavolo e i ferri usati per la lavorazione dei cappelli, non sono solo un ricordo, come puntualizza rispondendo alla domanda di un amico del nipote:

FEDERICO Li avete conservati per ricordo?

ANTONIO No. L'ho conservato perché mi serve ancora.

Nella vita quotidiana della famiglia, anche il dialetto è a volte una citazione del passato, un po' come le pentole di rame e gli attrezzi della bottega. I personaggi vi fanno ricorso più per alludere che per una stretta esigenza comunicativa. Perciò nel testo stampato troviamo in corsivo *tiano* 'tegame', *connola* 'culla', *peppiare* 'bollire a fuoco lento', *accopputo* 'stracolmo' (detto di un piatto di pasta), *pignatiello* 'tegamino di terracotta', *paléo* 'percuoto'. Per Antonio Piscopo il dialetto è ormai occasionale, ma conserva una sua validità funzionale («Rucchetiello... quanto me vò bene!»; «Virgi', addò sta Virginia?»; «Figurati si me fa piacere 'e stà vicino 'a furnacella»; «È venuto p'acuncia' o scaldabagno?»), che per gli altri si va perdendo, mentre affiorano involontarie deviazioni dalla morfologia italiana («Questo qua *dovarrebbe* parlare!», «Queste qua *dovarrebbero* raccontare»). Per altri personaggi d'altronde il dialetto è anche un limite, visto che, per esempio, per la nipote Giulianella l'ambizione di diventare annunciatrice televisiva è frenata dalla «pronuncia dialettale» dell'italiano regionale. Nell'italiano della conversazione familiare entra tuttavia una fraseologia locale (*a capa di mbrello* 'senza criterio', *fare il ciuccio di carretta* 'farsi carico di una situazione pesante', *con la puzza sotto il naso* 'con supponenza', *uscire pazzo* 'perdere il senno') che si intreccia con le soluzioni sintattiche dell'italiano corrente come la costruzione pronominale di alcuni verbi (*compratevi Il Gattopardo*), la dislocazione a sinistra (*un libro me lo leggo; Il Pulcinella chi lo sa fare...; il pignatiello l'ho portato io*), quella a destra (*me lo stirate il camice?, chi la sente a mia moglie*). Talvolta risaltano costruzioni dialettali trasferite all'italiano regionale: in *chi la sente a mia moglie* proviene dal dialetto il complemento oggetto con preposizione, mentre in *Quello il pignatiello è nuovo* si nota l'anticipazione del tema con un dimostrativo.

5. Il dialetto frenato di Ciampa-Eduardo

Con le ultime registrazioni televisive Eduardo lascia un documento «del suo teatro in azione» (Quarenghi 2000: 51), che comprende anche la ripresa di opere di Eduardo Scarpetta, Vincenzo Scarpetta e Luigi Pirandello, i quali per motivi diversi erano stati importanti punti di riferimento della sua storia di uomo di scena (e di libro). Il *Berretto a sonagli* televisivo (trasmesso nel 1981) richiede una segnalazione particolare perché dopo l'adattamento in napoletano realizzato nel 1936, presenta un consistente ritorno all'italiano (rilevato in diacronia anche nei testimoni dattiloscritti studiati da Borrelli 2002, mentre Zappulla Muscarà 2002 considera solo il

testo vistato dalla censura nel 1936)³. Anche in questo caso un solo esempio dà conto della direzione delle varianti.

Uno dei punti cruciali del dramma è quello in cui Ciampa afferma che tutti sono soltanto dei «pupi». Ecco il testo dell'adattamento curato da Eduardo negli anni Trenta (tratto da Menafro-Amodio 2018: 125):

CIAMPA (...) Per me figuratevi, caro don Federico, andare a fare una gita in una grande città come Napoli, è la vita. Qua si soffoca, non c'è aria per me. Infatti, non appena cammino per le strade di una grande città, già non mi pare più di camminare sulla terra: m'imparadiso, mi si aprono le idee, me volle 'o sanghe dint" e vvene; s'io fossi nato in una grande città, va trova che sarria addeventato a quest'ora ...

FEDERICO ... professore, deputato ... e forse pure ministro ...

CIAMPA ...e Re! Non esageriamo. Siamo pupi, caro signor Federico! Lo spirito divino entra in noi e si fa pupo. Pupo io, pupo voi, pupi tutti! E una volta che uno è nato questa specie di pupo per volontà divina, uno s'avarria mettere ll'anema in pace, e avarria dicere: "Così sia!" – E invece, nossignore! Ognuno poi si fa pupo per conto suo: quel pupo che può essere o che si crede di essere. E allora accumenciano 'e guai! Perché ogni pupo, cara signora, vuole portato il suo rispetto, non tanto per quello che dentro di sé si crede, quanto per la parte che deve rappresentare fuori. Da solo a solo, nessuno è contento della sua parte; ognuno pigliarria 'o pupo suio e 'o sputasse 'nfaccia. Ma dagli altri, no, dagli altri lo vuole rispettato. Per esempio, voi siete moglie, vero?

Il napoletano di Ciampa scompare quasi del tutto nella registrazione del 1981:

CIAMPA (...) Per me, figuratevi, andare a Napoli in una città come quella non mi sembra vero. Qua non si respira. Il paese è piccolo. Pettegolezzi sapete che se fanno, infatti io non appena cammino per le strade di una grande città, già non mi sembra più di camminare sulla terra: mi imparadiso, mi si aprono le idee ... ma eh, se io fossi nato in una grande città, chi sa a quest'ora che sarei diventato ...

FEDERICO ... professore, deputato ... e forse pure ministro ...

CIAMPA Eh eh no, 'on Federi' ... imperatore! Siamo pupi! Lo spirito divino entra in noi e si fa pupo. Pupo io, pupo voi, pupi tutti! E una volta che uno è nato questa specie di pupo per volontà divina, ognuno si dovrebbe rassegnare dovrebbe dire: "Va bbè Questo è il pupo mio, non ne parliamo più" – Invece no. Eh. Poi ognuno si fa pupo per conto suo: quel pupo che può essere o che si crede di essere. E allora cominciano i guai. Già ... Perché ogni pupo vuole essere rispettato non tanto per quello che dentro di sé crede di essere, ma per la parte che deve rappresentare fuori. Da solo a solo, siamo d'accordo, ognuno piglierebbe il pupo suo

³ Le due studiose hanno visionato i dattiloscritti della traduzione consultabili all'epoca nel *Fondo De Filippo* custodito per anni presso la Società Napoletana di Storia Patria, che lo rendeva accessibile agli studiosi anche attraverso una meritoria opera di catalogazione curata da Claudio Novelli (Archivio 1998 e 2000). In seguito, per volontà di Luca De Filippo, ampiamente resa nota attraverso la stampa, il *Fondo* fu trasferito presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, dove è rimasto fino all'estate del 2018, quando gli eredi di Luca De Filippo lo hanno ritirato in blocco. Pertanto gli studiosi non possono ora svolgere ricerche sulla documentazione inclusa nel Fondo, della cui ricca consistenza danno idea soltanto i due cataloghi ora ricordati (Archivio 1998 e 2000), che tuttavia riflettono la sistemazione che i materiali avevano presso la Società Napoletana di Storia Patria.

e gli sputerebbe in faccia. Ma dagli altri, no, dagli altri lo vuole rispettato. Voi per esempio, siete moglie, è vero?

Nella versione televisiva restano in dialetto alcune frasi di Beatrice e di don Federico, ma le battute di Ciampa, che tra primo e secondo atto, si sviluppano per ben cinquantacinque minuti, conservano invece solo piccole sfumature dialettali, limitate a frequenti allocuzioni agli interlocutori (*'on Federi', Signo'*) e ad altri minimi accenni, che solo poche volte si incentrano sul ricorso a un verbo in dialetto: *Mi pare come si aviseve mangiato limoni ... ; Me mangiarria a morse a don Federico; 'o chiammate spasso?; 'on Federi', mio padre teneva tutt'a fronte spaccata; E manna a me a Napoli; Io quando mai aggi'accattato cullane?; Iammoncénne Adeli, va'; I' tengo 'e sette spiriti comm'e ggate; E ch'aggia'fà na tarantella?; Ch'è? Ve fa male 'a gola a voi; Per regola vostra: io guardanno in terra so' capace 'e contà 'e stelle ncielo senza nemmeno gli occhiali; Io so' caduto c'a spinta; È asciuta pazza 'a signora; È asciuta pazza.*

Quasi sempre, come si vede, il verbo è come un picco dialettale isolato, seguito da un immediato ritorno all'italiano. Esempari al riguardo il *si aviseve mangiato* in cui lo slittamento verso l'italiano avviene tra ausiliare e participio, o anche la sequenza *me mangiarria a morse a don Federico*, dove in *morse* spicca l'assenza del dittongo metafonetico (la fonetica napoletana avrebbe comportato *a muorse* oppure *a muorze*), o ancora *E manna a me a Napoli*, dove il dialettale *manna*, con complemento oggetto preposizionale *a me*, è subito seguito da *a Napoli*, che è già in italiano. In altri casi resta puntuale e senza allargamento ad altre forme qualche cedimento alla morfologia (pochi articoli) e alla fonetica dialettale (*chiammate, butteglia, cappiello, appriesso*), di modo che sono rare eccezioni le sequenze di tre parole con verbo e complemento in dialetto (*Io quando mai aggi'accattato cullane?; Iammoncénne, Adeli, va'; I' tengo 'e sette spiriti comm'e ggate; E ch'aggia'fà na tarantella?*).

Come tutta l'azione scenica di Ciampa-Eduardo, misurata in ogni gesto e calcolata anche nelle accentuazioni espressionistiche (finemente notate da De Miro d'Ajeta 2002), anche la lingua è come costantemente sotto controllo, pesata in ogni sua componente e frenata in ogni possibile scivolamento verso il dialetto, che viene bloccato e neutralizzato, anche per effetto della cosiddetta "corda civile" (si veda qui il saggio di Trifone), appena la frase offre un minimo appiglio per il ritorno all'italiano. Si direbbe in conclusione che la categoria dell'espressionismo linguistico, molto spesso legata in teatro al ricorso al dialetto (ed evocata a volte anche per Eduardo), con il Ciampa dell'ottantenne Eduardo (che in qualche modo coglie in contropiede le attese del pubblico) coincida con una opzione quasi integrale per l'italiano. Su un altro versante, pochi anni dopo, Eduardo compie un ultimo sorprendente pezzo di bravura, come attore e come autore, quando traduce, in una direzione del tutto diversa, (e registra: De Blasi 2016: 299-314) *la Tempesta* in un napoletano dal colore secentesco, realizzando una scrittura dialettale, per così dire, doppiamente riflessa. In questa traduzione registrata è fissata la memoria suggestiva di un «teatro in azione» (Quarenghi 2000: 51), in questo caso "agito" (cfr. qui il saggio di Trifone) da un attore che recita tutte le parti (a esclusione di una sola, affidata a Imma Piro), concentrando la sua corporeità esclusivamente nella voce. Con un esempio mirabile di

arte della recitazione, la registrazione propone dunque un teatro che, su un palcoscenico ideale, si concretizza nella voce e nella lingua dell'attore (e traduttore).

Riferimenti bibliografici

- Angelini 1995 = Angelini, Franca, *Natale in casa Cupiello* di Eduardo De Filippo, in *Letteratura italiana. Le opere*, diretto da Alberto Asor Rosa, vol. IV, *Il Novecento. I. L'età della crisi*, Einaudi, Torino, pp. 697-718.
- Archivio 1998 = *Archivio Eduardo De Filippo. Copioni*, Napoli, Associazione Voluptaria.
- Archivio 2000 = *Archivio Eduardo De Filippo. Ritagli di stampa*, Napoli, Associazione Voluptaria.
- Biagi 1977 = Biagi, Enzo, *Eduardo tragico anche se ride*, «Corriere della sera», 6 marzo, p. 3.
- Borrelli 2002 = Borrelli, Clara, *Note linguistiche sulla versione eduardiana del Berretto a sonagli*, in *Resta 2002*: 267-279.
- D'Amico e Varvaro 2007 = D'Amico, Alessandro e Varvaro, Alberto (a cura di), Luigi Pirandello, *Maschere nude. Opere teatrali in dialetto*, IV, Milano, Mondadori.
- De Blasi 2009 = De Blasi, Nicola, *Il «dentice» e il «simonico»: Sik Sik l'artefice magico in televisione (1962)*, in «Rivista di letteratura teatrale», II, pp. 81-108.
- De Blasi 2016 = Id., *Eduardo*, Roma, Salerno editrice.
- De Filippo 1976 = De Filippo, Eduardo, *Io, l'erede*, «Collezione di teatro», Torino, Einaudi.
- De Filippo 1980 = Id., *Lezioni di teatro*, a cura di Paola Quarenghi, Torino, Einaudi.
- De Filippo 1984 = Id., *La tempesta*, di William Shakespeare, traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo, Torino, Einaudi.
- De Filippo 1985 = Id., *Eduardo. Polemiche*, pensieri, pagine inedite, a cura di Isabella Q. De Filippo, Milano, Bompiani.
- De Filippo 2000 = Id., *Teatro. Cantata dei giorni pari*, ed. critica e commentata a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, Milano, Mondadori.
- De Filippo 2005-2007 = Id., *Teatro. Cantata dei giorni dispari*, ed. critica e commentata a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, Milano, Mondadori.
- De Miro d'Ajeta 2002 = De Miro d'Ajeta, Barbara, *Il Ciampa di Eduardo nella videoregistrazione de Il berretto a sonagli*, in *Resta 2002*, pp. 281-294.
- Giovanardi e Trifone 2015 = Giovanardi, Claudio e Trifone, Pietro, *La lingua del teatro*, Bologna, il Mulino.
- Ledgeway 2009 = Ledgeway, Adam, *Grammatica diacronica del napoletano*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Menafo e Amodio 2018 = Menafo, Anna e Amodio, Mariarosa, *Il berretto del laureato*, Varazze, PM edizioni.
- Ottai 2000 = Ottai, Antonella (a cura di), *Eduardo. L'arte del teatro in televisione*, Roma, Rai Eri.
- Perrucci 2008 = Perrucci, Andrea, *A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation (1699). Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, a cura di Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck, Thomas F. Heck, Lanham, Toronto, Plymouth, Scarecrow Press.
- Quarantotti De Filippo 1985 = Quarantotti De Filippo, Isabella (a cura di), *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite*, Milano, Bompiani.
- Quarenghi 2000 = Quarenghi, Paola, *Il personaggio assente: il teatro di Eduardo nei documenti audiovisivi*, in Ottai, Antonella (a cura di), *Eduardo. L'arte del teatro in televisione*, Roma, Rai Eri, pp. 43-53.
- Resta 2002 = Resta, Gianvito (a cura di), *Pirandello e Napoli*, Atti del convegno 29 novembre – 2 dicembre 2000, Roma, Salerno editrice.
- Scarpetta 1900 = Scarpetta, Eduardo, *Dal San Carlino ai Fiorentini*, prefazione di Benedetto Croce, Pungolo Parlamentare, Napoli.
- Taviani 1995 = Taviani, Ferdinando, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, il Mulino.
- Toddi 1941 = Toddi (Pietro Silvio Rivetta), *Giro d'Italia alla ricerca della buona lingua*, Milano, Hoepli.
- Varvaro 2007 = , Alberto *Premessa*, in D'Amico e Varvaro 2007, pp. 1293-1309.
- Zappulla Muscarà 2002 = Zappulla Muscarà, Sarah, *Il Berretto a sonagli nella traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo*, in *Resta, Gianvito (a cura di), Pirandello e Napoli*, Atti del convegno 29 novembre – 2 dicembre 2000, Roma, Salerno editrice, pp. 255-266.

Dario Fo nella nuova questione della lingua

STEFANIA STEFANELLI

In un intervento del 1968 sulla rivista «Nuovi Argomenti», Pier Paolo Pasolini pubblicava il suo *Manifesto per un nuovo teatro*: un manifesto vero e proprio, come predica il titolo, articolato in punti programmatici dal tono assertivo. Il suo assunto di fondo riguardava la creazione di un nuovo teatro di parola, ovviamente distante da quel «teatro della Chiacchiera» rivolto alla media borghesia. Il suo teatro di parola doveva essere caratterizzato dalla quasi totale mancanza dell'azione scenica, ideato e scritto da intellettuali appartenenti alla borghesia colta e destinato al proletariato operaio: due classi della società moderna che lo scrittore riteneva dovessero essere legate da una forte consentaneità, secondo i suoi fondamenti ideologici marxisti.

E tuttavia, Pasolini si rendeva perfettamente conto delle difficoltà linguistiche implicite nel suo progetto perché, affermava, «l'italiano è una lingua “convenzionale” stabilita “dall'alto”» che ha prodotto «una indubbia omologazione dell'italiano scritto in tutta la nazione (geograficamente e socialmente)». Diversa, ovviamente, gli appariva la realtà dell'italiano parlato, marcato dalle diversità regionali: «[...] se un italiano oggi *scrive* una frase la scrive allo stesso modo in qualsiasi punto geografico o a qualsiasi livello sociale della nazione, ma se la *dice* la dice in un modo diverso da quello di qualsiasi altro italiano»¹.

E concludeva le sue riflessioni sull'italiano del nuovo teatro con un auspicio utopisticamente fantastico, com'era nel suo modo di essere:

Tutto ciò richiede la fondazione di una vera e propria scuola di rieducazione linguistica; che ponga le basi della recitazione del teatro di Parola: una recitazione il cui oggetto diretto non sia la lingua, ma il significato delle parole e il senso dell'opera. Uno sforzo totale, insieme di acume critico e di sincerità, che comporta una revisione completa dell'idea di sé che ha l'attore².

¹ Pasolini 1968: 13.

² Ivi, p. 15. Il fatto di attribuire, da parte di Pasolini, la responsabilità quasi totale dell'evento teatrale all'attore e alla sua esecuzione linguistica e la necessità di fondare una scuola che rieduchi il linguaggio attoriale fa pensare alla lunga tradizione italiana dei manuali di declamazione teatrale dell'Ottocento che contenevano sempre, oltre alle indicazioni mirate alla gestualità, anche attente istruzioni per una esecuzione verbale del testo drammatico, conformi (secondo lo spirito del tempo) alla norma dell'italiano letterario. Su questo tema, mi permetto di rinviare ai miei saggi, *I trattati di declamazione nella questione della lingua del primo Ottocento* e *Per una tipologia del testo spettacolare: un modello di oralità*, in Stefanelli 2006, rispettivamente alle pp. 39-53 e 55-67.

L'indicazione data qui da Pasolini all'attore, di reinventare la parola nel suo valore primario entro il contesto dell'opera, rendendo in questo modo al pubblico il senso profondo della *performance* scenica, fa ripensare alle parole che, in quello stesso anno, il 1968, venivano scritte da un soggetto teatrale assolutamente diverso e lontano dallo scrittore friulano; mi riferisco a Pier'Alli, fondatore e attore del gruppo di avanguardia Ouroboros:

La crisi del linguaggio verbale nel testo ha portato ormai in evidenza le possibili direzioni d'impiego della parola: la parola come *fonema* cioè come impulso sonoro emesso dall'uomo e privo delle ragioni significanti del linguaggio, la parola come pura *didascalia dell'azione*, esclusa cioè dal momento teatrale autentico, risolto in un fatto di mimesi muta; la parola in senso viscerale, risolta cioè nell'ambito di un naturalismo catartico che tende a porsi come sintesi assoluta dell'evento drammatico³.

Il mondo del teatro, insomma, nelle sue diverse declinazioni, divenne negli anni Sessanta un protagonista della situazione linguistica italiana. D'altra parte, il rapporto della lingua teatrale con la lingua dell'uso ha in Italia radici molto antiche a causa della caratteristica specifica del testo spettacolare, quella di stabilire con il pubblico mediante il parlato colloquiale un rapporto – per citare le parole di Umberto Eco – di cooperazione interpretativa, sia pure in forme e modalità anche molto diverse le une dalle altre⁴.

Solo quattro anni prima del *Manifesto per un nuovo teatro*, nel 1964, Pasolini pubblicava su «Rinascita» il suo celebre articolo dal titolo *Nuove questioni linguistiche*. In sostanza, con il suo annuncio volutamente roboante: «[...] in qualche modo, con qualche titubanza, e non senza emozione, mi sento autorizzato ad annunciare, che è nato l'italiano come lingua nazionale»⁵, lo scrittore mirava a sostenere come la lingua italiana dei suoi anni si fosse unificata in seguito al suo adeguamento a quell'italiano

³ Quadri 1977, vol. II: 408.

⁴ Nel 1970, Gianfranco Folena individuava una delle cause del mancato sviluppo di una tradizione teatrale in Italia proprio nelle particolari condizioni sociolinguistiche italiane. E alcuni anni più tardi, a proposito del teatro di Goldoni, scriveva: «Il fondamentale problema linguistico è per Goldoni un problema di comunicazione, che per lui come per chi muova per vocazione dall'interno dell'esperienza teatrale non è solo un problema pratico, ma espressivo: comunicazione diretta e orale con quel suo pubblico che per Goldoni è un termine fisso di riferimento, il protagonista di tutte le sue Prefazioni [...]» (Folena 1983: 90). Sul tema del rapporto lingua teatrale-lingua dell'uso esistono studi completi e importanti, come Folena (1991) e soprattutto quello di Trifone (2000). Lo svilupparsi del dibattito sui rapporti tra la lingua del teatro e la situazione linguistica italiana è presente anche nel volume pubblicato nel 1895 da Ugo Ojetti, che raccoglie le interviste fatte a scrittori e drammaturghi dell'epoca. Le domande di Ojetti vertono di frequente sulla lingua letteraria e teatrale. Tra gli altri, Giovanni Verga risponde: «Tutta la perspicacia dello scrittore deve aiutarlo a non rinchiudersi in un frasario scelto che non è un frasario vero, in nessun senso. Il predicato studio del vocabolario è falso, perché il valore d'uso non vi si può imparare. Ascoltando, ascoltando si impara a scrivere» (Ojetti 1895: 70).

⁵ Ora in Parlangei 1979²: 96. Il volume di Parlangei costituisce ancora oggi una preziosa testimonianza del dibattito sulla lingua nella seconda metà del Novecento.

tecnologico che altro non era se non la lingua della classe dominante, la borghesia industriale del Nord. Un processo di unificazione che aveva avuto un prezzo: la perdita del contatto con il latino, la funzione dominante della tecnica al posto della letteratura; insomma, un sostanziale «impoverimento»⁶. E certo, Pasolini non poteva prevedere che, mezzo secolo più tardi, il linguaggio tecnologico degli anni Sessanta si sarebbe trasformato acquisendo soprattutto dall'inglese le forme più usate.

L'articolo di Pasolini appare oggi un intervento in alcuni tratti discutibile e forse per alcuni aspetti inesatto dal punto di vista linguistico; e tuttavia, questo testo ha avuto il merito di sollevare un intenso dibattito tra gli intellettuali, del quale viene dato un resoconto esaustivo da Paolo D'Achille⁷. Come frequentemente avviene quando il tema di un intervento va a impattare su strati di "rimosso", la maggior parte delle repliche a Pasolini ebbero intonazioni negative se non conflittuali. D'Achille riporta nel suo saggio la sintetica ed efficace espressione usata da Claudio Marazzini, «un coro di fischi», per definire questa serie di interventi.

Nel mondo degli scrittori e degli artisti, Italo Calvino manifestò subito la sua contrarietà alle tesi pasoliniane «forse perché» scriveva Calvino sulla rivista «Il Contemporaneo» nel 1965, «prima non dividevo neppure l'affermazione che l'italiano non esistesse» come fenomeno linguistico analogo alle altre lingue, «né ho mai pensato che i dialetti [...] fossero invece la salute e la verità. Ma anche quello che più condivido del discorso di Pasolini: l'indifferenza per l' "italiano medio", mi fa rifiutare l'illusione che sia avvenuto qualcosa di radicalmente nuovo»⁸. Per Calvino, la vera insidia che metteva a rischio l'esistenza dell'italiano come lingua viva era il linguaggio della burocrazia, quello che lui chiamava «antilingua».

Altrettanto contrario all'intervento di Pasolini, ma da una prospettiva diversa da quella di Calvino, era Lamberto Pignotti, poeta verbovisivo esponente delle neoavanguardie. Non va dimenticato infatti che gli anni Sessanta sono anche quelli nei quali la lingua e in particolare i linguaggi massmediatici diventano il bersaglio polemico privilegiato dei gruppi di avanguardia, come il Gruppo 63 e il Gruppo 70. Per prima cosa, Pignotti rivendicava il primato nella individuazione di un linguaggio connotato socialmente, come la lingua veicolata dai mezzi di comunicazione di massa, ma – diversamente da quanto asserito da Pasolini – non caratterizzato da una specifica provenienza regionale. Inoltre, il linguaggio tecnologico nel quale lo scrittore friulano individuava il nuovo italiano unitario, per le avanguardie era, al contrario, lo stimolo a ricercare «una diversa maniera di concepire il ruolo stesso della letteratura, una letteratura, si tenga presente, che si trova in qualche modo a dover competere esteticamente coi messaggi trasmessi dai vari *mass media*»⁹.

⁶ Ivi, p. 98.

⁷ D'Achille in stampa. Ringrazio Paolo D'Achille per avermi consentito di leggere in anteprima il suo scritto.

⁸ Calvino 1979²: 152.

⁹ Pignotti, *Il centro-sinistra culturale con l'esclusione dell'avanguardia?* L'articolo è stato pubblicato per la prima volta su «Rinascita» il 17 aprile 1965, ora in Parlangelì 1979²: 141.

Naturalmente, al dibattito presero parte anche numerosi linguisti. Pubblicato su «La Battana» nel 1966, l'intervento di Cesare Segre dal titolo *La nuova "questione della lingua"* rispondeva puntualmente all'articolo di Pasolini sottolineandone alcune incoerenze. In particolare, a proposito del nuovo italiano unitario identificato dallo scrittore friulano nel «linguaggio tecnocratico», Segre introduceva importanti precisazioni:

In termini molto generali si può dire che nelle regioni dov'è maggiore l'attività economica, dove sono più fitti i contatti umani e le lotte sindacali, dove il benessere abbrevia un poco le distanze sociali, lo scambio linguistico diventa più intenso e tende ad assestarsi su posizioni più avanzate. In questo caso la lingua si sostituisce facilmente al dialetto (o meglio, ai dialetti, dati gli spostamenti di popolazione), anche perché il dialetto viene considerato forma di una cultura e di un modo di vivere inferiore¹⁰.

Un merito, tra gli altri, dell'articolo di Segre fu quello di riportare l'attenzione sull'annoso problema della contrapposizione tra lingua e dialetti: nella percezione comune, lingua colta la prima, linguaggi diastraticamente inferiori i secondi. Un anno prima dell'intervento di Pasolini, era uscito il volume di Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, che avrebbe rappresentato un punto di riferimento, valido ancora oggi, per lo studio della storia linguistica italiana, anche e soprattutto a proposito dell'intersezione sociologica tra dialettalità e analfabetismo durante il secolo dell'Italia post-unitaria¹¹.

1867, 1900, 1926: sono, queste, le date di nascita rispettivamente di Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo, Dario Fo, ossia dei massimi drammaturghi del teatro italiano del Novecento. Pur essendo distanziate tra loro da periodi ampi, corrispondenti al succedersi di tre generazioni, condividono proprio la medesima fase della storia linguistica descritta da De Mauro, secondo il quale la situazione della prima metà del Novecento non differiva gran che da quella della fine dell'Ottocento: l'Italia era rimasta un paese agricolo e la maggior parte della popolazione viveva nelle comunità rurali; il livello di istruzione era basso, tanto che il fascismo impose l'obbligo scolastico nei primi tre anni delle elementari; benché nel 1946 la percentuale della popolazione capace di parlare l'italiano fosse aumentata rispetto a quella del 1861, il dialetto rimaneva ancora la lingua della maggioranza.

Il più giovane dei tre, Dario Fo, nacque a Sangiano, piccolo centro sul Lago Maggiore in provincia di Varese. Il padre, Felice, lavorava come capostazione, era socialista e attore in una compagnia amatoriale. In una lunga intervista rilasciata a Luigi Allegri, nel rievocare le figure dei "fabulatori del lago", rispondeva così al suo intervistatore:

¹⁰ Ivi: 432-444. Proprio dal titolo del saggio di Segre, Parlangèli trasse l'ispirazione per il titolo del suo volume.

¹¹ De Mauro 1963. Su questo punto, e sulla mancata citazione di questa opera nell'intervento di Pasolini, rinvio a P. D'Achille, cit.

A. Ma che cosa ti affascinava in quei racconti?

F. Tre o quattro cose insieme: prima di tutto questa stupenda lingua, questo dialetto che per me era ancora un po' astruso. Io ero lombardo, ma provenivo dalla zona intorno a Milano e questo era per me un dialetto un po' arcaico, più duro; [...] Io ho imparato il dialetto da questi fabulatori, da loro ho imparato il dialetto più arcaico. [...] Ecco, io ho imparato la struttura del dialetto, che è cosa diversa dal parlare il dialetto; soprattutto ho imparato la struttura di una lingua primordiale, integra¹².

Forse i racconti autobiografici di Fo sono rivissuti, al momento della loro narrazione, in un'aura di sogno; non c'è dubbio, tuttavia, che la sua lingua madre, quella appresa durante l'infanzia e parlata per il resto della vita, fosse un italiano regionale di area lombarda. La versione arcaica del lombardo, alla quale Fo fa risalire la fonte del proprio linguaggio teatrale, non è dunque la sua lingua madre, quella appresa in famiglia e parlata quotidianamente; è piuttosto un linguaggio dotato di un potere evocativo che lo affascina e lo coinvolge proprio perché non riesce a comprenderlo e perché è parte di una *performance* complessiva creata dagli stessi fabulatori. Fino dall'inizio, il dialetto ha rappresentato per Fo la ricreazione fantastica di una lingua appartenente a epoche aurorali, alle quali l'autore guardava con la fascinazione dell'artista alla ricerca delle origini proprie e di una intera società.

Dario Fo esordisce in teatro negli anni successivi alla fine della seconda guerra mondiale al Piccolo Teatro di Milano insieme a Franco Parenti e Giustino Durano con le commedie *Il dito nell'occhio* e *Sani da legare* che evidenziano subito l'inclinazione dell'artista nei confronti della satira politica e sociale. Al termine degli anni Cinquanta, quando Dario forma stabilmente compagnia insieme alla moglie Franca Rame, risalgono alcuni atti unici: oltre a *Quando sarai povero sarai re*, sono *La Marcolfa*, *Gli imbianchini non hanno ricordi*, *I tre bravi*, *Non tutti i ladri vengono per nuocere*, *Un morto da vendere*, *I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano*, *L'uomo nudo e l'uomo in frak*, messi in scena nel 1958 e pubblicati nel 1962¹³. Recuperando forme popolari grazie anche ai canovacci della famiglia Rame, commedianti da varie generazioni, Fo mostra già in queste prime rappresentazioni il suo spirito di provocazione, le sue doti di improvvisazione scenica, la sua tecnica del *pastiche*. Le farse sono state analizzate puntualmente sotto il profilo linguistico da Claudio Giovanardi che, considerandone gli aspetti sintattici e quelli lessicali, perviene a conclusioni importanti per collocare la lingua teatrale di Fo nel panorama di quegli anni:

L'italiano delle sette farse in questione è un italiano colloquiale non particolarmente marcato in diatopia, se non per qualche venatura lessicale e qualche modo di dire. Una sorta di parlato teatrale dell'uso [...] in cui sono apprezzabili diversi tratti dell'oralità standardizzata nella scrittura o dell'oralità "spettacolare" in vista di quello "stile semplice" che è un marchio di fabbrica di tanta parte della scrittura novecentesca¹⁴.

¹² Fo 1990: 22.

¹³ Vedi Fo 1962.

¹⁴ Giovanardi 2013: 167.

Fo conferma dunque anche in scena la propria appartenenza linguistica a un'area regionale specifica; tuttavia, il suo italiano regionale lombardo non è né il dialetto né quel «linguaggio tecnocratico» su cui, pochi anni più tardi, avrebbe scritto Pasolini, quanto piuttosto la rivisitazione di un registro linguistico colloquiale in funzione dell'azione scenica ispirata alla comicità dissacratoria. È insomma quel «milanese arioso» di cui ha parlato Franco Quadri¹⁵. Le farse citate si pongono in una fase storica di superamento della diglossia lingua-dialetto, nella prospettiva di un più moderato bilinguismo, in cui alla lingua scritta e a quella orale programmata si affianca l'oralità colloquiale degli italiani regionali¹⁶. La scelta linguistica di Fo appare in consonanza con quanto afferma Tullio De Mauro, in un saggio del 1978, su cinema, testi teatrali e letterari, quotidiani e settimanali di quegli anni, il cui lessico è analizzato in maniera puntualmente statistica: «Questi dati statistici attestano dunque che il linguaggio teatrale ha cercato e trovato più d'altri tipi d'espressione letteraria e scritta le vie d'un rapporto stretto con il nucleo di base delle conoscenze linguistiche collettive»¹⁷.

Al termine degli anni Cinquanta, Fo mette in scena le prime commedie in tre atti. Nel suo saggio su *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, del 1960, Pietro Trifone scrive:

[...] in *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* si alternano intenzionalmente diversi registri di lingua, con ampia partecipazione di quelli più periferici e bassi, che contribuiscono a caratterizzare un uso informale disposto ad accogliere anche fenomeni substandard. Va però osservato che a quest'altezza cronologica l'italiano è ormai una lingua parlata dalla maggioranza della popolazione; di conseguenza, i tratti estranei alla norma presenti nel testo della commedia non hanno più la carica eversiva che avrebbero avuto invece, per esempio, ai tempi di Pirandello, quando l'italiano era ancora una lingua di tradizione soprattutto scritta¹⁸.

La «carica eversiva», appunto. Perché se è vero che in questo testo teatrale l'autore ha profuso forme colloquiali, lombardismi, gergalismi di estrazione bassa, è anche vero che il suo intento non è analogo a quello di certo cinema neorealista degli anni Quaranta e Cinquanta che pure, della ripresa dei dialetti e dei gerghi popolari, faceva uno strumento di contestazione proletaria. Ma all'inizio degli anni Sessanta il panorama sociale e linguistico era cambiato: dopo il dramma della guerra e la svolta istituzionale del 1946, la società italiana procedeva nella sua trasformazione rispetto alla prima metà del secolo; i fenomeni della urbanizzazione e delle migrazioni interne, la diffusione del mezzo televisivo, la ripresa produttiva che realizzava il «miracolo economico», erano tutti fattori che incidavano sulla situazione linguistica nella direzione di quella uni-

¹⁵ Quadri 1974, vol. I: VI.

¹⁶ Sugli aspetti del mutamento linguistico e sulle sue conseguenze nel parlato teatrale, Binazzi e Calamai 2006. Sulle varietà linguistiche adottate dai drammaturghi contemporanei, vedi i saggi in Stefanelli 2009.

¹⁷ De Mauro 1992²: 133. Le osservazioni di De Mauro si basano sullo spoglio statistico di testi di Bompiani, Squarzina, Terron, Cassieri, Fruttero, Brusati, Codeca, Fiocco, Verzog, Patroni Griffi e anche Dario Fo.

¹⁸ Trifone 2018:17-18. L'espressione «pancera flanellata» nel titolo del saggio di Trifone è tratta dalla commedia stessa.

ficazione che Pasolini individuava nel linguaggio tecnocratico. La «carica eversiva» ricercata da Fo si avviava perciò a cambiare i propri connotati linguistici anche rispetto al passato più recente.

L'italiano regionale e gergale viene acquisito da Fo in svariate modalità parodiche per dare corpo a quella «carica fortemente antinaturalistica» (faccio mie ancora le parole di Trifone) destinata a diventare la chiave di volta di tutto il suo linguaggio scenico. Un sintomo precoce dell'atteggiamento nettamente critico – diversamente, anche in questo caso, da Pasolini – nei confronti dell'italiano unitario parlato in pubblico affiora da un brano della commedia *Gli arcangeli non giocano a flipper*, del 1959. Durante l'inaugurazione di una scuola, un guasto del microfono fa sì che il discorso inaugurale del sindaco venga recepito dal pubblico come un coacervo di parole senza senso:

(Le parole, spazieggiate, per difettoso funzionamento del microfono, sono le sole ad arrivare al pubblico. Per le restanti si vede solo muovere a vuoto la bocca del sindaco) ...giustizia... della libertà... patria... gloria... amore... Italia... (Applausi dei presenti)¹⁹

La evidente enfasi retorica del discorso pubblico di un sindaco viene frantumata da un guasto al microfono e del discorso resta soltanto una mimica facciale priva di senso; il tutto, descritto nella didascalia. E un'altra caratteristica importante che emerge in questa commedia è la parodia dei linguaggi burocratici – quella «antilingua» nella quale Calvino individuava una seria minaccia per la profondità espressiva dell'italiano – che si realizza mediante elencazioni parossistiche di elementi lessicali appartenenti a questa varietà:

[...] Ho tutto con me... (Apre la valigia, estrae un gran pacco di documenti e sventola le carte che infila man mano sotto il muso degli impiegati, una ciascuno) L'atto di nascita... il certificato di residenza... di nullatenenza... di congedo illimitato... la dichiarazione d'invalidità permanente... il nulla osta... il nulla osta in carta semplice... il nulla osta preventivo... il nulla osta straordinario... e un nulla osta di riserva²⁰.

Pochi anni dopo, nel 1965, Fo porta sulla scena un personaggio che parla una lingua diversa, «una voce che parla in veneto arcaico», come è scritto in una didascalia: si tratta del nano Brancalone in *La colpa è sempre del diavolo*. La suggestione evocativa emanata da un dialetto ormai disusato, quella suggestione che Fo narra di avere interiorizzato nell'infanzia ascoltando i fabulatori, riemerge in questa commedia, rompendo il tessuto dell'italiano dell'uso parlato che pure costituisce, come nelle commedie precedenti, la lingua prevalente del testo. Il dialetto si presta anche a produrre lo straniamento che deriva dalla compenetrazione di due personaggi in uno, Brancalone e Amalasunta, nell'alternarsi delle due modalità linguistiche in un unico personaggio:

AMALASUNTA (*con voce gutturale e tono scocciato*) Ah ma allora sto tormenton tute le noti!...
Pur'anco in due a la volta i se mete adesso... (*Voce naturale*) Beh, che fastidio ti danno? Fosse-

¹⁹ Fo 1974: vol. I, 73. Il brano è stato già segnalato da Trifone 2000: 157.

²⁰ Ivi: 41.

ro stonati, capirei... Non ti piace come cantano?... (*Voce gutturale, scociata, in crescendo*) No che no 'l me piase: i me dà i sgrisoj, i me svirgola le orege... E po' mi g'ho sono, mi g'ho...²¹.

La «carica eversiva», non soltanto di natura sociale ma anche rivolta a creare un teatro «diverso», induce Fo a una svolta linguistica che lo porterà in una direzione alternativa rispetto a quella della lingua parlata: è il deciso virare verso un antinaturalismo espressivo che rompe definitivamente con le consuetudini teatrali borghesi e con le loro modalità linguistiche.

Il famoso 1968 fu un anno fatidico anche per Dario Fo e Franca Rame: i due fondarono la Compagnia La Comune, poi Nuova Scena; decisero di disertare i teatri tradizionali per portare le loro commedie in spazi alternativi, come le fabbriche e le Case del popolo, incorrendo in problemi di censura ma senza mai abbandonare la determinazione di fare del teatro una sorta di momento di elaborazione politica insieme al proletariato. Sono di questi anni commedie come *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000: per questo lui è il padrone* (1969), esplicitamente ispirata alla *Lettera a una professoressa* di Don Milani²²; e anche, tra le altre, *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso* (1969) e *Morte accidentale di un anarchico* (1970) sul caso Pinelli²³. Sono commedie nelle quali Fo aveva particolarmente a cuore il coinvolgimento degli spettatori, per svolgere mediante il teatro la sua battaglia politica; per questo, compenetrato com'era nel tempo e nel contesto sociale nel quale stava vivendo, ritenne di scriverle in un italiano dell'uso parlato con venature tratte da registri popolari. Luci e ombre del processo di unificazione dell'italiano: la lingua dell'uso, per quanto oggetto di dibattito critico, costituiva anche un veicolo di trasmissione sulle scene di tutta l'Italia di contenuti improntati alla contestazione politica.

Parallelamente alle commedie di impegno civile realizzate mediante l'italiano dell'uso, la ricerca di una forma teatrale ispirata alle radici popolari spinge Fo verso il teatro medievale e verso la figura del giullare. Nascono le «giullarate», neologismo creato da Fo, e nasce *Mistero buffo*. Il monologo, i cui primi appunti risalgono al 1966 ma che venne rappresentato per la prima volta a Sestri Levante (Genova) nel 1969, si struttura mediante il succedersi di parti discorsive nelle quali l'attore istituisce con il pubblico un rapporto comunicativo mediante l'italiano colloquiale, per introdurre i brani che seguono composti in un dialetto arcaico reinventato; questi assumono così il ruolo di un discorso citato rispetto a quello in italiano, che svolge invece un ruolo metadiscorsivo²⁴. Due lingue, due personaggi in un solo *performer*: l'intento è quello di coinvolgere

²¹ Ivi: vol. II, 268-269.

²² Sull'importanza del pensiero di Don Milani nella storia linguistica della seconda metà del Novecento vedi Nencioni 1989: 209-219.

²³ Sulla lingua di queste commedie, vedi Giovanardi 2013.

²⁴ «In *Mistero buffo* passato e presente convivono in una contaminazione a scopo didattico. Tuttavia, poiché non esiste più come in passato una condivisione di temi e valori che costituiscano un patrimonio culturale comune, la comunicazione dell'argomento della scena prima della recitazione (e principalmente della recitazione in grammelot) è più che mai necessaria per poter stabilire delle premesse valide per l'attore come per lo spettatore.» (Pozzo 1998: 97).

gli spettatori nell'evento scenico. Dice Dario Fo: «[...] la necessità primaria è obbligare il pubblico a togliersi dalla condizione di seduto-accomodato, costringerlo a ritrovarsi spiazzato e venire nella mia posizione. [...] Così mentalmente il pubblico è costretto a capovolgere la propria situazione»²⁵.

Nella continua revisione di quella “opera aperta” che è *Mistero buffo*, ha avuto un ruolo significativo Ruzante, perché il linguaggio teatrale del drammaturgo veneto deve avere riportato Fo alle suggestioni di una lingua aurorale analoga a quelle dei fabulatori della sua infanzia²⁶. La scoperta delle commedie di Ruzante risale alla metà degli anni Cinquanta, con Franco Parenti e Giustino Durano, se non addirittura – come afferma Ivano Paccagnella – agli sketch radiofonici del *Poer nano*, del 1952. Ma il vero incontro con il drammaturgo veneto avviene nel 1993 al Festival dei Due Mondi di Spoleto con *Dario Fo recita Ruzante*. Secondo Paccagnella «[...] con *Mistero buffo* Fo si crea una lingua teatrale interdialettale che ha ascendenze lontane, a partire proprio dai monologhi ruzantiani ed è fatta della mescolanza di elementi vivi del lombardo occidentale [...] e di altri dialetti di area padana[...]»; una mescolanza che genera (e qui Paccagnella rinvia a Folena) «un pandialetto o iperdialetto norditaliano»²⁷. Ancora più netto è il giudizio di Luca D'Onghia che parla di «un interventismo estremo, creativo e non filologico» di Fo sul linguaggio di Ruzante, finalizzato alla creazione di una «iperlingua comica onnicomprensiva e pressappoco universale»²⁸.

Mistero Buffo, messo in scena per la prima volta alla soglia degli anni Settanta, rielaborato e riproposto al pubblico fino ai primi anni Duemila, si collocava in un periodo nel quale la situazione linguistica italiana si stava definitivamente distaccando dai decenni anteriori, caratterizzati dalla eredità ottocentesca del dualismo lingua-dialetto, che costringeva gli autori teatrali a fare una preventiva scelta di campo. Si apre dunque un nuovo corso nel parlato teatrale di Fo, quello della rivisitazione del dialetto come linguaggio onirico e aurorale, ormai avulso dalla realtà linguistica circostante, ma necessario alla dinamica teatrale, per una comunicazione non più soltanto – o soprattutto – verbale, quanto piuttosto affidata alla fisicità del *performer*, per indurre nello spettatore una empatia che vada oltre la parola. Come ha scritto Folena, «Questo mostra in Fo l'intuizione acuta della situazione linguistica odierna relativa ai dialetti, quella che ha costituito un angoscioso dilemma e l'ultima croce e disperata battaglia per Pasolini: i dialetti come ultima frontiera della libertà e dell'autenticità espressiva, e la loro irrimediabile lenta distruzione con tutto il patrimonio millenario di cultura popolare che essi rappresentano [...]»²⁹.

²⁵ Fo 1990: 35.

²⁶ «[...] in Ruzante c'è una vitalità, una forza, un'invenzione del rapporto umano – e animale – con la terra, con la vita, con la sopravvivenza, con la lotta, con gli elementi. È veramente il canto del “naturale”» (*La lingua del Ruzante. Conversazione con Dario Fo*, a cura di O. Ponte di Pino [online] <<http://www.trax.it/olivieropdp/Fo95.htm>> [ultimo accesso 27/5/2019]).

²⁷ Paccagnella 2013: 28-29.

²⁸ D'Onghia 2018: 9.

²⁹ Folena 1991: 122-123.

Tra la «iperlingua comica onnicomprensiva» di cui parla D'Onghia e il grammelot il confine è labile ma non inesistente. Secondo la definizione datane dallo stesso Fo, il grammelot è quel «gioco onomatopeico di suoni, dove le parole effettive sono limitate al dieci per cento e tutte le altre sono sbrodolamenti apparentemente sconclusionati che, invece, arrivano a indicare il significato delle situazioni»³⁰; tanto è vero che Fo ha applicato la stessa tecnica inventiva anche ad alcune lingue straniere, come all'inglese nel *Grammelot dell'avvocato inglese* o al francese nel *Grammelot detto "di Scapino"*. Il monologo è la forma scenica in cui si realizza e la sua esecuzione si avvale, esasperandole, di tutte le modalità comunicative che accompagnano il parlato, dalla intonazione della voce, all'espressione del volto, ai movimenti corporei. Sebbene esistano testi a stampa che riproducono approssimativamente brani di grammelot, è questo un linguaggio che si presta «ad essere *descritto* piuttosto che ad essere *trascritto*»³¹. Ogni rappresentazione è infatti un evento unico a causa delle numerose possibili varianti che intervengono nella combinazione tra fonemi, profili intonativi, gesti ed espressioni del volto; rimane stabile soltanto una sorta di canovaccio rappresentato dalla trama narrativa dell'episodio messo in scena, quella che viene anticipata da Fo nella sua introduzione.

In conclusione, Dario Fo ha indubbiamente contribuito a risvegliare in Italia la memoria del dialetto proprio quando sembrava che questa fosse stata definitivamente rimossa. Ne sono testimonianza gli autori-attori del teatro di narrazione³² che proseguono la lezione di Fo, sia nella forma teatrale del monologo, che nella riproposizione dei loro linguaggi regionali, che nei contenuti improntati alla protesta civile.

Riferimenti bibliografici

- Benzoni, Colamartino, Fiaschini, Quinto 2018 = Benzoni, Pietro, Colamartino, Layla, Fiaschini, Fabrizio e Quinto, Matteo (a cura di), *A venti anni dal Nobel*, Atti del Convegno su Dario Fo, Pavia University Press.
- Binazzi e Calamai 2006 = Binazzi, Neri e Calamai, Silvia (a cura di), *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, Firenze, Unipress.
- Brusegan 2013 = Brusegan, Rosanna (a cura di), *La scienza del teatro. Omaggio a Dario Fo e Franca Rame*, Roma, Bulzoni Editore.
- Calvino 1979² = Calvino, Italo, *L'italiano: una lingua tra le altre lingue*, in Parlangèli 1979², pp. 149-152.
- D'Achille in stampa = D'Achille, Paolo, *L'italiano per Pasolini, Pasolini per l'italiano*.
- D'Onghia 2018 = D'Onghia, Luca, *Fo, Ruzante e il mito della «lingua composita»*, in Benzoni, Colamartino, Fiaschini e Quinto 2018, pp. 3-14.
- De Mauro 1963 = De Mauro, Tullio, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza.
- De Mauro 1992² = Id., *L'Italia delle Italie*, Roma, Editori Riuniti.
- Fo 1962 = Fo, Dario, *Teatro comico di Dario Fo*, Milano, Garzanti.
- Fo 1974 = Id., *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi.

³⁰ Fo 1997: 62. Sulla distinzione tra dialetto reinventato e grammelot, vedi Pozzo 1998; L. Dumont-Lewi, *Dis-moi gros gras grand grommelot*, in «Chroniques italiennes», 22, 2012 [online], URL: <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web22/Dumont-Lewi.pdf>> (data di accesso: 26/5/2019).

³¹ Trifone 2000: 147.

³² Su questo tema, rinvio agli scritti di Paolo Puppa, in particolare Puppa 2018: 63-71.

- Fo 1990 = Id., *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, con L. Allegri, Bari, Laterza.
- Fo 1997 = Id., *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi.
- Folena 1970 = Folena, Gianfranco, *Presentazione*, in AA.VV., *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, Padova, Liviana, pp. IX-XIX.
- Folena 1983 = Id., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi.
- Folena 1991 = Id., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Giovanardi 2013 = Giovanardi, Claudio, *Dario Fo e il parlato teatrale dell'uso*, in Brusegan 2013, pp. 47-62.
- Nencioni 1989 = Nencioni, Giovanni, *La nuova questione della lingua*, in Id., *Saggi di lingua antica e moderna*, Torino, Rosenberg & Sellier, pp. 209-219.
- Ojetti 1895 = Ojetti, Ugo, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard.
- Paccagnella 2013 = Paccagnella, Ivano, *Ruzante à la manière de Dario Fo*, in Brusegan 2013, pp. 25-46.
- Parlangèli 1979² = Parlangèli, Oronzo, *La nuova questione della lingua*, con prefazione di V. Pisani, Brescia, Paideia.
- Pasolini 1968 = Pasolini, Pier Paolo, *Manifesto per un nuovo teatro*, in «Nuovi Argomenti», 9, pp. 6-22.
- Pozzo 1998 = Pozzo, Alessandra, *Grr... grammelot parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, Bologna, CLUEB.
- Puppa 2018 = Puppa, Paolo, *Fo e i suoi figli: il teatro di narrazione*, in Benzoni, Colamartino, Fiaschini e Quinto 2018, pp. 63-71.
- Quadri 1974 = Quadri, Franco, *Nota introduttiva*, in *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, pp. V-XIV.
- Quadri 1977 = Id., *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1976*, Torino, Einaudi.
- Stefanelli 2006 = Stefanelli, Stefania, *Va in scena l'italiano*, Firenze, Cesati.
- Stefanelli 2009 = Ead. (a cura di), *Varietà dell'italiano nel teatro contemporaneo*, Pisa, Edizioni della Normale.
- Trifone 2000 = Trifone, Pietro, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Trifone 2018 = Id., *Dario Fo e la «pancera flanellata»*, in Benzoni, Colamartino, Fiaschini e Quinto 2018, pp. 15-19.

La canzone italiana sul palcoscenico: identità locale e riuso globale

STEFANO TELVE

La relazione tra i temi annunciati nel titolo può essere riconosciuta, in trasparenza, nell'*incipit* di un piacevolissimo saggio sull'opera e sulla musica italiane scritto dallo storico e giornalista John Rosselli e intitolato *Sull'ali dorate*:

Talvolta mi capita di cantare camminando per strada. Vent'anni fa i miei figli inglesi si vergognavano di ciò più che di qualsiasi altra stranezza a cui possono giungere i genitori. «Papà, non cantare!» sussurravano. Io sono quasi italiano – spiegavo – e gli italiani cantano per strada. Proprio mentre mi scusavo di questo modo però, tutto ciò non era più vero¹.

Tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70 del secolo scorso il canto spontaneo, in pubblico, non era più una pratica diffusa. Lo era stato però per molto tempo: duecento anni prima, nel 1774, ricorda ancora Rosselli, il musicologo Antonio Eximeno scriveva che «non vi è angolo d'Europa così remoto, ove non si trovi qualche musicista o sonatore italiano; essi sono arrivati a' tempi nostri sino all'India orientale». In sostanza, «la musica italiana», intendendo con questo la musica d'arte, non quella folklorico-popolare, «trascendeva l'Italia»², e trovava consensi e apprezzamenti anche grazie alla lingua: «Il successo dell'opera italiana nel mondo», è stato osservato di recente, «si deve soprattutto alla sua circolazione nella lingua originale»³. In tempi più vicini a noi, «ciò che mezzo mondo ritiene essere la musica italiana» è di fatto la canzone napoletana: un'espressione artistica che, come sottolinea ancora Rosselli, non è propriamente musica popolare⁴.

In tal senso è emblematico uno dei ricordi personali di colui che, in un cruciale momento storico – siamo tra Otto e Novecento –, è stato della canzone non solo testimone ma anche colto protagonista: Salvatore Di Giacomo. Il grande poeta e drammaturgo napoletano, figlio di un medico e di una musicista, testimonia come sia stata proprio l'abitudine di cantare dei suoi conterranei a consentirgli di conoscere le canzoni napoletane e come, attraverso queste, a ritroso di generazione in generazione, si potesse risalire fino alle ariette del Settecento:

¹ Rosselli 1992: 13.

² Ivi: 18.

³ Coletti 2017: 22.

⁴ Cfr. Rosselli 1992: 131 (da cui si cita a testo) e seguenti.

[la loro] festevole e tenera eco giunse al nostro secolo decimonono e lungamente, fin oltre la sua seconda metà, vi si ripetette nell'opera di poeti semplici e miti, a' quali piacque di contemplar le persone e le cose come in un riflesso della loro pacifica bontà. Così, di questa produzione bonaria, furon le nostre mamme quelle che ci canticchiarono i ritmi innocenti. E per la prima volta, e per non dimenticarle mai più, noi, muti e intenti, udimmo le canzoni di *Graziella*, di *Fenesta ca lucive* e di *Te voglio bene assaie*⁵.

La canzone napoletana nasce infatti all'incrocio di «quattro prassi musicali diverse: l'opera, la romanza da salotto, la musica folklorica, la popular music»⁶; e a questi natali socialmente e culturalmente compositi e sincretici la canzone napoletana deve la sua identità e la sua capacità di autorigenerarsi al contatto con nuovi stimoli senza snaturarsi⁷.

Musicisti di strada, posteggiatori e ambulanti diffondono melodie, canto e *copielle*⁸ delle canzoni di successo per le strade e nelle piazze non solo a Napoli e in Italia ma, a seguito del fenomeno migratorio, anche in Europa e Oltreoceano. Accanto a costoro si trovano affiancati, in attiva compartecipazione e in sostanziale continuità d'interesse e d'ispirazione, professionisti della musica, del canto e della parola, come appunto Salvatore Di Giacomo (secondo il quale «Il popolo non c'entra: il popolo non crea, prende; e talvolta certi maestri son popolo, per così dire»)⁹ e Raffaele Sacco, a cui si deve il testo della citata *Te voglio bene assaie*, canzone che, essendo forse il primo componimento a partecipare nel 1839 ad una gara canora pubblica per la festa di Piedigrotta, è da molti ritenuto l'atto di nascita della canzone d'autore¹⁰.

E ancora a professionisti del settore si deve la rapida notorietà mondiale di queste canzoni all'estero, diffusa presso ambienti colti da musicisti, interpreti e compositori come Francesco Paolo Tosti, Luigi Denza, Mario Costa e cantanti-attori teatrali come Farfariello e Gilda Mignonette, che agendo in contesti culturali stranieri traevano fermenti artistici e creativi locali reimmettendoli nella propria arte¹¹. Non è un caso che, sessant'anni dopo *Te voglio bene assaie*, la canzone che chiuderà il secolo divenendo poi la più nota canzone italiana al mondo è *'O sole mio* (1898), brano che assorbe in sé l'*habanera*, uno dei ritmi esotici, insieme a *fox-trot*, *shimmy*, *maxixe*, *rag*, che Napoli seppe accogliere dall'estero, rielaborare in chiave partenopea e riesportare nel mondo¹². Ma il 1898 è anche l'anno di un'altra delle più antiche hit italiane

⁵ Cit. in De Blasi 1999: 487.

⁶ Privitera 2011: 10.

⁷ Cfr. Scialò 2008: XVII.

⁸ Cioè fogli volanti, quasi sempre illustrati, con il testo e la musica di una canzone – a volte trascritta con una notazione non musicale ma numerica per consentire l'esecuzione anche a chi non sapesse leggere le note – stampati dalle case editrici e messi sul mercato a poco prezzo o gratuitamente (cfr. Del Prete 2013: 161-162).

⁹ Cit. in Scialò 2017: 55.

¹⁰ Cfr. Scialò 2008: XIII-XVII (per alcune ipotesi sulla nascita della canzone).

¹¹ Cfr. ivi: XXIII e XXIV.

¹² Cfr. Frasca 2014: 8.

internazionali, *Ciribiribin*, scritta in piemontese da Carlo Tiochet e poi tradotta in italiano e in altre lingue; una canzone che gli americani arriveranno persino «a riportarci in versione swing»¹³.

Da questa vocazione ricettiva e itinerante della canzone in sé e specie della canzone napoletana nasce, pochi anni dopo, nel 1911, *Core 'ngrato* (musica di Salvatore Cardillo e testo di Riccardo Cordiferro), primo brano in dialetto composto non a Napoli ma nel Nuovo Continente e soprattutto modello esemplare di ibridizzazione della canzone napoletana con il *blues* e, insieme, emblema dell'italianità 'portatile' o 'esportabile', circolante fuori dai confini italiani a livello mondiale¹⁴: segno che la cultura dell'emigrazione italiana aveva ormai ben avviato, all'estero, quel lavoro di manipolazione, riuso, ibridizzazione e reinterpretazione di una delle più significative e universalmente riconosciute eredità culturali della tradizione italiana, la musica, accelerandone la circolazione transnazionale e aumentandone dunque la potenzialità espressiva anche a beneficio, come vedremo, dell'originario genio creativo locale; cosa che ha contribuito, infine, alla definizione di un'immagine chiara, sia pure nei suoi limiti, di italianità.

Da questo punto di vista, la musica, fenomeno sociale e pubblico, è stato uno dei più importanti palcoscenici sui quali far convergere e unificare le pluralità culturali originarie e dare da subito forma, già nel corso dell'Ottocento, prima ancora che a una lingua, a un linguaggio con valore finalmente identitario, da offrire a sé stessi e al mondo¹⁵. È stato d'altronde già osservato, con arguto parallelismo, che «nel periodo in cui Metternich la definiva “un'espressione geografica” [...] l'Italia era già “un'espressione musicale”»¹⁶: merito di musicisti e cantanti, di strada o professionisti, che nel corso dei secoli, specie in epoca moderna, hanno contribuito insieme ad altre figure “itineranti” alla diffusione della lingua e della cultura italiana in Italia e nel mondo¹⁷.

La naturale predisposizione all'ibridizzazione e la bidirezionalità dello scambio (flusso e riflusso, dalla patria all'estero e ritorno) sono i due fattori sui quali è bene soffermarsi, mettendo in evidenza l'evoluzione della canzone anche in relazione al rapporto tra italiano e dialetto.

Com'è stato già accennato, l'identità della canzone napoletana risiede anche nella sua capacità di declinarsi in forme e riusi locali; cosa che ne garantisce l'espansione, la circolazione a livello globale e il continuo rinnovamento. Ma il passaggio definitivo da genere popolare a genere di consumo e alla stabilizzazione del tipo, o anche stereotipo, musicale italiano all'estero, si deve a fattori esterni alla canzone in sé, vale a dire, sul finire del secolo, alla rapida evoluzione del mercato editoriale musicale e alle nuove

¹³ Borgna 2007: 133.

¹⁴ Cfr. Sciorra 2016: 115-116.

¹⁵ Accanto a questo, si può ricordare anche «il ruolo linguisticamente socializzante della stampa 'etnica'», in cui si riscontrava un uso riflesso del dialetto e dell'ibridismo: cfr. Pierno 2011: 70 (da cui si cita) e 93-94.

¹⁶ Cfr. Tomatis 2019: 30, che cita da Sorce Keller 2014: 19.

¹⁷ Sulle figure “itineranti” (predicatori, attori, mercanti, viaggiatori) cfr. Trifone 2017: spec. 128-129.

tecnologie di diffusione sonora (radio, disco 78 giri). Fattori che aumenteranno esponenzialmente il potenziale ‘esportabile’ e ‘reimportabile’ della canzone napoletana e italiana¹⁸.

La forma-tipo della canzone subisce una prima trasformazione, nel corso dell’Ottocento, per effetto dell’editoria musicale, anch’essa per riflesso di una certa stratigrafia sociale della musica. La pratica della diffusione di fogli volanti e *copiulle* diventa in breve tempo, a Napoli, un vero e proprio fenomeno di mercato, diffusissimo *in loco* (per via della presenza di pubblicità e sponsor)¹⁹ ma «rivolto principalmente ai turisti stranieri»²⁰, affinché possano tornare in patria (da Napoli, ma anche da Venezia) portando con sé souvenir musicali che tengano materialmente traccia del testo e semmai della musica; una musica che peraltro il turista rientrato nel proprio Paese avrebbe potuto riascoltare occasionalmente nelle strade e nelle piazze della propria città, europea o d’oltreoceano, propagata dai suonatori di organetti. A questo stesso pubblico, locale e forestiero, sono rivolte anche le prime raccolte di canzonette curate da Guglielmo Cottrau nei *Passatempi musicali* (1824), «destinati principalmente ai turisti ma commercializzati, anche attraverso una rete familiare degli stessi Cottrau, presso il pubblico francese»²¹, e nelle successive *25 Nuove Canzoncine Nazionali Napoletane formanti seguito alla raccolta intitolata Passatempi musicali, 2ª parte* (1843), dov’è contenuta, peraltro, la seconda delle canzoni ricordate nella precedente citazione di Di Giacomo, *Fenesta che lucive*, che avrà enorme fortuna nel corso del secolo e in quello successivo.

Con la pratica diffusa del foglio volante e con l’ingresso dell’editoria, la canzone comincia a riconfigurarsi nella musica e nel testo: da una stesura polistrofica e narrativa dettata dalla tradizione orale si tende verso una misura più breve, composta da strofe e ritornello, mentre il vocabolario dialettale, solitamente elementare e comune, va cedendo a un registro «più lirico e di maggiore invenzione». Sarà grazie a questo «uso poetico del dialetto [...] che si avrà un diverso statuto linguistico, elemento decisivo per la nascita della canzone d’autore. Grazie a ciò si diffonderà quella poesia melodica digiacomiana modellata adeguatamente per accogliere l’intervento del compositore»²². Un’operazione, quella di Di Giacomo, che non mancò di sollevare polemiche, specie presso i membri dell’Accademia dei Filopatri, per aver finito con l’«imbastardire il dialetto in un ibrido miscuglio toscopartenopeo»²³. L’italiano stava guadagnando effettivamente nuovo terreno.

Qualche anno più tardi, sul finire degli anni Venti, con il rilancio del genere teatrale della macchietta per opera del “binomio” napoletano Pisano e Cioffi, vengono messe in scena canzoni che prevedono, accanto al dialetto, l’uso dell’italiano. In *Mazza Pezza e Pizzo...* (1936), capolavoro della canzone comica napoletana, «l’italiano è addirittura

¹⁸ Cfr. Frasca 2008.

¹⁹ Cfr. Del Prete 2013: 161-162.

²⁰ Auletta 2013: 49.

²¹ Ivi: 43 n.1.

²² Scialò 2008: XVIII (da qui anche la precedente citazione a testo).

²³ Costagliola 1967: 220 cit. in Scialò 2017: 94.

la lingua principale, e il dialetto prende il suo spazio solo nei ritornelli, cioè dove il narratore parla in prima persona e l'autocontrollo necessario al racconto lascia spazio allo sfogo emotivo»²⁴. Di questa reinterpretazione della macchietta in chiave più sobria è protagonista anche il napoletano Michele Testa (Armando Gill), che tra le altre cose è anche noto come autore del testo e della musica di *Come pioveva* (1918), considerata la prima canzone mediatica, letteralmente lanciata sul mercato²⁵. Il brano è tutto in italiano e risente evidentemente, nei temi e nella lingua, del modello melodrammatico ottocentesco:

[...] Così quando al suo portone
 un sorriso mi abbozzò,
 nei begli occhi di passione
 una lacrima spuntò.
 Io non l'ho più riveduta,
 se è felice chi lo sa!
 Ma se è ricca, o se è perduta,
 ella ognor rimpiangerà [...]

Con il passare dei decenni e la svolta del secolo, l'italiano estende dunque il proprio raggio d'azione, anche se prima di allora il dialetto non aveva rappresentato, di per sé, un ostacolo alla diffusione della canzone. Achille de Lauzières, giornalista e critico musicale napoletano d'origine francese, scrisse anzi nel 1882: «queste stupende canzoni napoletane devono essere proprio belle e coinvolgenti in quanto melodie, giacché sono apprezzate anche da coloro che, non comprendendo il dialetto della città delle sirene, non possono afferrare il senso delle parole»²⁶.

Eppure una questione linguistica si era posta già a metà secolo, perlomeno a livello editoriale: lo stesso de Lauzières, oltre che librettista in proprio per diversi musicisti, fu infatti anche traduttore molto attivo non solo nell'ambito della musica operistica (si ricordi, su tutti, il *Don Carlos* di Verdi), ma anche in quello della musica napoletana, avendo allestito per Ricordi, già nel 1853, una traduzione ritmica in italiano di varie raccolte di canzoni in dialetto²⁷. Questione linguistica dettata però da ragioni commerciali, perché, come dichiarato in apertura, l'aggiunta della «fedele interpretazione italiana dell'autore delle ballate napoletane signor A. De Lauzières» ha lo scopo di «facilitare agli stranieri le espressioni da dare a questi canti»²⁸.

Per incontrare un più largo pubblico, la canzone mira dunque ad uscire dalla nicchia locale e si espone a un'evoluzione musicale e a un raffinemento letterario, con più ampie possibilità, come abbiamo visto, per il canto in lingua. Sono segnali importanti di una direzione tracciata che nel corso dei decenni successivi trova notevoli sviluppi

²⁴ Privitera 2008: 265.

²⁵ Cfr. Liperi 2009: 98.

²⁶ Cit. in Cottrau 2010: 142-143.

²⁷ Cfr. Plenizio 2013: 25.

²⁸ Cit. in Scialò 2017: 69.

anche e soprattutto nei rapporti con l'estero, dove l'immagine dell'immigrato italiano è gravata da giudizi e pregiudizi spesso negativi²⁹.

Le arti performative legate alla musica (canto, musica, teatro musicale) divengono infatti per gli emigrati italiani uno dei mezzi privilegiati attraverso i quali costruire un simbolo identitario e comunitario positivo e tentare un riscatto socio-economico. Una delle più significative incarnazioni di questo simbolo e di questa aspirazione è stato Enrico Caruso, che rappresenta il primo vero fenomeno di divismo musicale dell'era discografica. Il grande tenore napoletano è universalmente riconosciuto come vera e propria 'stella' del canto non solo grazie all'acclamata interpretazione del *Rigoletto* sul palcoscenico del Metropolitan Opera di New York (23 novembre 1903), così come di molte altre opere, ma anche grazie all'ingresso nel neonato mercato discografico della sua voce, che si presta bene a brani operistici quanto alle canzoni vere e proprie, anche contemporanee: per l'etichetta Victor Talking Machine Caruso incide negli studi della Victor a New York e in quelli di Camden nel New Jersey nel 1909, per la prima volta, una melodia napoletana, *Mamma mia che vò sapè* di Ferdinando Russo e Emanuele Nutile, continuando negli anni successivi con altri brani napoletani recentissimi (*Canta pe' me* nel 1911, *Maria Mari* nel 1918, *A vucchella* nel 1919), tra i quali i citati *Core ngrato* (1911) e *O sole mio* (1916)³⁰.

Sono gli anni in cui Piedigrotta si trasferisce, per così dire, nel nuovo continente, con i suoi cantanti e con i suoi "animali da palcoscenico". Così scriveva il periodico «La Follia di New York» il 4 settembre 1910:

Avremo, dunque, anche in America la caratteristica festa di Piedigrotta. Essa avrà luogo nei giorni 7 e 8 settembre all'Harlem River Park, che è alle 126 strade e Seconda Ave., col concorso di canzoni napoletane, per le quali sono stati fissati tre premii [...] I migliori canzonettisti della colonia, primo fra tutti il popolarissimo Farfariello, prenderanno parte alla festa. E non aggiungiamo altro³¹.

Alla diffusione della canzone e alla definizione dell'identità dell'italiano contribuì notevolmente anche il teatro di Farfariello (Eduardo Migliaccio, 1882-1946), che rappresenta forse «the most delightful example of the complicated play of immigrant language occurred in the Italian theaters in the Lower East Side of New York City and in Boston»³².

Nelle sue canzoni e scenette comiche, Farfariello, sviluppando la produzione macchiettista interpretata a Napoli da Nicola Maldacea in una nuova versione di teatro musicale da camera denominata "macchietta coloniale", si presenta al pubblico variamente travestito (da cafone, da sposa, da zampognaro e anche da Enrico Caruso, indossando una maschera da lui stesso creata)³³ e fa perno sul particolare idioma dell'immigrato e sui

²⁹ Cfr. ad es. Zucchi 1992.

³⁰ Cfr. Frasca 2010: 31-41.

³¹ Ivi: 26.

³² Blewett 2011: 93.

³³ Cfr. Scialò 2017: 197.

fraintendimenti verbali per manifestare tensioni e disagi etnici e sociali e, in fin dei conti, l'irriducibile resistenza dell'immigrato ad abbandonare il proprio dialetto e ad integrarsi nel nuovo tessuto sociale, come bene testimonia ad esempio *'A lengua 'taliana*³⁴:

Sono trent'anne e cchiu ca so' arrivato
 Direttamente qua dal mio paese,
 Anze trent'uno e nun m'aggio mparato
 Ancora a di' meza parola ngrese
 Bicose mi no laiche lengue store
 Ca nu so' taliane dezze uaie
 Io rimarraggio qua fino a la morte
 Ma na parola nun m'amparo maie [...] ³⁵

Col passare del tempo l'immagine dell'italiano non cambia di molto ma, come già in Farfariello, comincia ad essere guardata attraverso la lente nuova, distanziante e sdrammatizzante, dell'ironia. Dialetto e italiano, che avevano convissuto fianco a fianco durante l'Ottocento e all'inizio del secolo successivo (in un sostanziale bilinguismo della canzone), cominciano a sovrapporsi e a mescolarsi, spesso scherzosamente, per caratterizzare in particolare la figura del "dago" nelle canzoni interpretate dai *crooners*, dove ad essere mescolata non è solo la lingua ma anche la musica, naturalmente, insieme ad altre importanti componenti culturali-identitarie, come ad esempio le abitudini alimentari (si vedano ad esempio *Mambo italiano*, *Angelina*, *That's amore*)³⁶. Altrettanto farà ad esempio, anni dopo, Enrico Carosone che, rientrato in Italia sul finire degli anni Quaranta, dopo dieci anni passati in Eritrea a contatto con la musica americana portata dalle truppe alleate, comprese «che si poteva rinnovare la canzone napoletana, anzi italiana, sposandola ai ritmi che arrivavano dall'America»: fu così che in brani come *'A casciaforte*, *Scalinatella*, *'E spingule francese* sono riconoscibili elementi del boogie-woogie e del fox-trot, ma innestati nella tradizione della macchietta, con esecuzioni teatralizzate³⁷. Una generazione dopo, ancora a Carosone si richiamerà Pino Daniele, ricordandolo come colui che «ci ha insegnato come restare napoletani pur facendo gli americani, gli africani e gli orientali e i latini... Lui è il papà della moderna canzone napoletana, contaminata, fiera delle sue radici ma anche aperta ai suoni del mondo»³⁸. Una contaminazione all'insegna della quale si muovono ad esempio orgogliosamente, in tempi più vicini a noi, gli Almamegretta³⁹.

Ai tempi di Carosone stanno però cambiando alcuni riferimenti essenziali: la versione americana di *'O sole mio* cantata da Elvis Presley rappresenta «un modello interpretati-

³⁴ Cfr. Bertellini 2001: 531 e Carnevale 2009: 122.

³⁵ In Bertellini 2001: 531; cfr. anche Scialò 2017: 194-195 e Haller 2011: 733-734.

³⁶ Cfr. Prato 2016: 188-189. Può essere utile ricordare qui i paradigmi di *parallelismo*, *discontinuità* e *slittamento* proprie delle tre fasi linguistiche dell'emigrazione (1880-1920, 1920-1945, 1946-1976): cfr. Vedovelli 2011: 37-106.

³⁷ Cfr. Scuderi 2010: 622-623.

³⁸ Giannelli 2008: 137 cit. in Scuderi 2010: 632.

³⁹ Cfr. Fuchs 2018.

vo (per testo, stile vocale, arrangiamento, aggiunta del coro) almeno quanto Caruso lo è stato per i tenori lirici. Così, Presley ha influenzato a sua volta Martin e Mc Cartney, e a distanza di anni ha contaminato una versione come quella di Arbore (con il ritmo da bossanova, il sassofono e il testo inglese) creando un duplice percorso che, partito da Napoli, torna indietro e tratta questo materiale come una musica americana di importazione di cui si può fare il verso, scimmiettando anche allo stile vocale del mitico Elvis»⁴⁰.

È questo un esempio dell'importanza tanto dei flussi quanto dei riflussi o rientri, che generano forme di ibridismo che ritroviamo, sia pure con altri esiti, anche in Sudamerica. Qui, soprattutto in Brasile, Venezuela, Argentina, e poi anche in Canada, si afferma, parallelamente a Farfariello, Gilda Mignonette (1886-1953), che offre modelli socioculturali (e linguistici) in cui gli emigrati possono facilmente riconoscersi attraverso canzoni di grande successo in dialetto (*A cartulina 'è Napule* 1927, *Ll'estero* 1929, *L'emigrante chiagne* 1931 e altre) e in italiano (*Argentina*)⁴¹. Anche in questo caso il successo viaggia sulla spinta del mercato discografico: oltre a quattro canzoni incise per la Phonotype Record «che sono il breve resoconto della vita emigratoria: *Partenza da Napoli, La dura traversata, Rimpatrio dei napoletani e Il festoso ritorno*», negli anni '20-'30 le «incisioni dei più bei Canti degli Emigranti interpretate da Gilda Mignonette sono state [...] vere e proprie hits internazionali»⁴².

In Argentina la canzone napoletana si creolizza invece nella forma del *tango canción* e del *sainete*, eseguiti in spettacoli che raffigurano musicisti italiani perlopiù napoletani alle prese con le difficoltà di interrelazione e di identità rispetto alla società ospitante (*Conservatorio La Armonia* 1917, *El Bandoneón* di Josè Antonio Saldías, del 1926)⁴³. A metà del secolo scorso, il re del samba, intrattenitore radiofonico e caratterista Adoniran Barbosa (Giovanni Rubinato, 1910-1982, originario di Caverzere) – divenuto noto soprattutto con *Trem das onze* (*Il treno delle undici*, 1964), tradotta in Italia da Riccardo del Turco nel 1966 e interpretata da lui stesso, da Mina e da altri – «con il suo portoghese maccheronico seppe recuperare sotto una nuova veste ritmica e linguistica brani del repertorio italiano e classico napoletano come *Dicitencello vuie*, tra i più suonati alla radio già nei primi decenni del Novecento»⁴⁴. In questo caso, il suo eloquio incerto non comporta stigma sociale o ironia dissacrante, ma è tutt'al più una componente caratterizzante di un umorismo leggero, come in *Samba italiano*, a metà tra samba, canzone napoletana e opera⁴⁵:

Gioconda, piccina mia,
va brincare en el mare en el fondo,
mas atencione co il tubarone, ouvisto?
Hai capito meu San Benedetto? (parlato)

⁴⁰ Conti 2008: 346.

⁴¹ Cfr. Scialò 2008: 18 e Sapienza 2013: 212.

⁴² Hernandez 2004: 54; cfr. anche Franzina 2005: 225.

⁴³ Cfr. Cara 2016.

⁴⁴ Frasca 2014: 13.

⁴⁵ Cfr. Grosch e Kailuwait 2015: 191-192.

Piove, piove
 Fa tempo que piove qua, Gigi
 E io, sempre io
 Sotto la tua finestra
 E vuoi senza me sentire
 Ridere, ridere, ridere
 Di questo infelice qui.
 Ti ricordi Gioconda
 De quella sera in Guarujá
 Quando il mare te portava via
 E me chiamaste
 Aiuto, Marcello!
 La tua Gioconda ha paura di quest'onda.
 Dicitencello vuie, como ha detto Michelangelo.

Le componenti caratteristiche del canto operistico e della canzone in napoletano e in italiano (nel brano riportato rappresentate rispettivamente dal richiamo a *O buon Marcello, aiuto* della *Bobème* di Puccini, da *Dicitencello vuie* e dal riferimento a *Piove*, di Modugno) ritornano qualche decennio dopo in Zizi Possi, cantante brasiliana di origini italiane (Lucca e Napoli) che, dopo vari album in brasiliano, ne pubblica due dedicati alla canzone italiana, *Per amore* (1997) e *Passione* (1998). La prima raccolta abbraccia un arco cronologico molto esteso, in cui il dialetto di canzoni più lontane nel tempo cede il passo all'italiano di brani più recenti (da *A vucchella* di Tosti, a *Lacreme napoletane* di Libero Bovio e *Dicitencello vuie* di Fusco, a *Torero* di Carosone, *Senza fine* di Gino Paoli, *Caruso* di Lucio Dalla, *Pace e serenità* di Pino Daniele, fino alla più recente *Per amore* di Mariella Nava); la seconda affianca altri classici napoletani (*Passione*, *Chella llà*, *Io, m'ammete e tu*, *Torna a Surriento*, *Malafemmena*, *Core 'ngrato*) a brani italiani anche recenti (*Io che amo solo te* di Sergio Endrigo, *Grande, grande, grande* di Tony Renis e il *Canto della Buranella*, di Andrea Zanzotto e Nino Rota, scritto per *Il Casanova* di Federico Fellini).

Nel canto, la differenza tra italiano e napoletano si assottiglia: ciò che vale per Zizi Possi («Cantar em italiano/napolitano é pra mim mais ou menos como fazer vibrar todo meu corpo, minha emoção e minha memória»)⁴⁶, vale nel teatro argentino creolizzato citato in precedenza, a proposito del quale, è interessante «la sineddoche che si stabilisce tra gli aggettivi *napoletano* e *italiano*. Ciò lascia intendere che l'italiano in quanto tale è un ideale astratto fuori dai confini nazionali ancora per buona parte del XX secolo e che le specificità italiane sono a lungo sedimenti culturali regionali»⁴⁷.

Concludiamo. È stato osservato che i primi esperimenti dialettali nella canzone moderna in Italia si hanno a Napoli a partire dagli anni '40, con la *Tammuriata nera* (di E. Nicolardi e E. A. Mario, 1944) e poi con *Tu vuò fa' l'americano* (di Renato Carosone, 1956)⁴⁸. Entrambi gli esempi sono, a ben vedere, espressione artistica di situazioni

⁴⁶ <http://www2.uol.com.br/zizipossi/>.

⁴⁷ Frasca s.d.

⁴⁸ Cfr. Aime e Visconti 2014: 62-66.

di vita socioculturalmente e linguisticamente ibride: la *Tammurriata nera* è ambientata nel periodo dello sbarco degli americani alleati all'epoca della Liberazione, quando Napoli entra in contatto con la cultura americana e nuove etnie, nuovi balli, nuove parole e nuovi ritmi si mescolano a quelli locali. In *Tu vuo' fa' l'americano*, brano dalle basi swing, jazz e rock 'n roll, il dialetto consente a Carosone «di sfogare la sua ironia, il ghigno beffardo e benevolo che la lingua italiana semplicemente non può dare, nata seria dai libri e non educata per strada per saper resistere alla vita»⁴⁹. Si tratta di stili, atteggiamenti e usi linguistici che preludono a quanto avverrà a partire con il movimento hip-hop dagli anni '90, in cui il dialetto, oltre che per il suo potenziale espressivo, viene usato per il suo intrinseco portato socio-culturale identitario: un portato che, come abbiamo visto, trova segnali anticipatori già nella canzone fuori d'Italia⁵⁰.

Sembrerebbe insomma che la canzone italiana in dialetto napoletano e in lingua (soprattutto nella veste operistica, integrale o commercialmente stralciata, e nelle sue declinazioni neomelodiche più recenti) abbia trovato all'estero, prima ancora che in patria, grazie anche alla predisposizione al contatto e all'ibridizzazione, il terreno adatto per la costruzione di un'immagine nazionale e identitaria dell'Italia, foss'anche sommaria e stereotipata, ma piuttosto chiaramente definita⁵¹. Un'immagine che ancora oggi, a distanza di diversi decenni, non pare essere poi mutata di molto.

Riferimenti bibliografici

- Aime e Visconti 2014 = Aime, Marco e Visconti, Emiliano, *Je so' pazzo: pop e dialetto nella canzone d'autore italiana da Jannacci a Pino Daniele*, Torino, EDT.
- Auletta 2013 = Auletta, Giovanni, *Canti paralleli*, in Pesce e Stazio 2013: 41-70.
- Bertellini 2001 = Bertellini, Giorgio, *Southern Crossings: Italians, Cinema, and Modernity (Italy, 1861 - New York, 1920)*, Department of Cinema Studies, New York University.
- Blewett 2011 = Blewett, Mary H., *Data, Dialects, and Migration Experiences*, in «Reviews in American History», XXXIX, 1, marzo 2011, pp. 87-94.
- Borgna 2007 = Borgna, Gianni, *Storia della canzone italiana*, Milano, Mondadori, 19921.
- Cara 2016 = Cara, Ana C., *Napoli in Buenos Aires: From Canzonetta to Tango Canción*, in Plastino e Sciorra 2016: 151-184.
- Careri e Pesce 2011 = Pesce, Anita, e Careri, Enrico (a cura di), *La canzone napoletana. Le musiche e i loro contesti*, Atti del Convegno di Napoli, casa Murolo-Palazzo Maddaloni, 4-5 giugno 2010, Lucca, Libreria Musicale Italiana.
- Careri e Scialò 2008 = Careri, Enrico, e Scialò, Pasquale (a cura di), *Studi sulla canzone napoletana classica*, Lucca, Libreria Musicale Italiana.
- Carnevale 2009 = Carnevale, Nancy C., *A New Language, A New World: Italian Immigrants in the United States, 1890-1945*, Champaign, Illinois University Press.
- Coletti 2017 = Coletti, Vittorio, *L'italiano della musica fuori d'Italia*, in «Testi e linguaggi», 11, pp. 17-31.
- Conti 2008 = Conti, Carla, *Amphion Thebas, cantus Neapolim*, in Careri e Scialò 2008: 313-378.
- Conversi 2018 = Conversi, Daniele, *The nation in the region: flamenco and canzone napoletana as national icons in modern Spain and Italy (1880-1922)*, in «Nations and Nationalism», 24, 3, pp. 669-694.
- Costagliola 1967 = Costagliola, Aniello, *Napoli che se ne va*, Napoli, Berisio.

⁴⁹ Cfr. ivi: 66.

⁵⁰ Cfr. Coveri 2012 e Sottile 2013.

⁵¹ Cfr. Conversi 2018 e Sorce Keller 2016.

- Cottrau 2010 = Cottrau, Guglielmo, *Lettere di un melomane, con altri documenti sulla prima stagione della canzone napoletana*, a cura di Massimo Distilo, prefazione di Massimo Privitera, Reggio Calabria, Larufa.
- Coveri 2012 = Coveri, Lorenzo, *La canzone e le varietà dell'italiano. Vent'anni dopo (1990-2010)*, in Miglietta, Annamaria (a cura di), *Varietà e variazioni: prospettive sull'italiano. In onore di Alberto A. Sobrero*, Galatina, Congedo, pp. 107-117.
- De Blasi 1999 = De Blasi, Nicola, *Note sulla lingua e sulla letteratura di Salvatore Di Giacomo*, in «Italice», LXXVI, 4, pp. 480-496.
- Del Prete 2013 = Del Prete, Rossella, *La città del loisir*, in Pesce e Stazio 2013: 121-163.
- Franzina 2005 = Franzina, Emilio, *Vite spartite, vite cantate: l'emigrazione italiana e le sue canzoni fra '800 e '900 nelle autobiografie e nei diari dei protagonisti*, in «Storia e problemi contemporanei», XXXVIII, pp. 197-226.
- Frasca 2008 = Frasca, Simona, *l' m'arricordo 'è Napule di Enrico Caruso: per una genesi della popular music*, in Careri e Scialò 2008: 241-256.
- Frasca 2010 = Ead., *Birds of passage. I musicisti napoletani e New York 1895-1940*, Lucca, Libreria Musicale Italiana.
- Frasca 2014 = Ead., *Per una storia della canzone napoletana nel continente americano*, in «ASEI. Archivio storico dell'emigrazione italiana», X, pp. 8-14.
- Frasca s.d. = Ead., recensione a Plastino e Sciorra 2016, in <https://www.altreitalia.it/pubblicazioni/rivista/n-56/rassegna>.
- Fuchs 2018 = Fuchs, Gerhild, *Strategie di "ibridazione mediterranea" nel rap/raggamuffin napoletano sull'esempio degli Almamegretta*, in «Vox popular», 2, pp. 54-65.
- Giannelli 2008 = Giannelli, Enzo, *Renato Carosone. Un genio italiano*, Roma, Curcio.
- Grosch e Kailuweit 2015 = Grosch, Nils, and Kailuweit, Rolf, *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*, Munster - New York, Waxmann Verlag.
- Haller 2011 = Hermann W. H., *Italoamericano*, in *Enciclopedia dell'italiano*, diretta da R. Simone, con la collaborazione di P. D'Achille e G. Berruto, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, pp. 731-734.
- Hernandez 2004 = Hernandez, Annamaria, *Rivalutazione storica e culturale di Napoli attraverso canzoni e poesie in dialetto napoletano*, A Dissertation Presented [...] for the Degree of Doctor of Arts in Foreign Language Instruction, Stony Brook University.
- Liperi 2009 = Liperi, Felice, *Storia della canzone italiana*, in *Mille e una lingua*, Atti delle tornate dell'Accademia degli Incamminati sulla lingua italiana, Firenze, Polistampa, pp. 97-101.
- Pesce e Stazio 2013 = Pesca, Anita e Stazio, Marialuisa (a cura di), *La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione*, CNR, Istituto di Studi sulle Società del Mediterraneo.
- Pierno 2011 = Pierno, Franco, *La "lingua raminga". Appunti su italiano e discorso identitario nella prima stampa etnica in Nord America*, in Brera, Matteo e Pirozzi, Carlo (a cura di), *Lingua e identità a 150 anni dall'Unità d'Italia*, Firenze, Franco Cesati, pp. 65-98.
- Plastino e Sciorra 2016 = Plastino, Goffredo and Sciorra, Joseph, *Neapolitan postcards: the canzone napoletana as transnational subject*, New York, London, Rowman & Littlefield.
- Plenizio 2013 = Plenizio, Gianfranco, *I Passatempi musicali da Guglielmo Cottrau a Francesco Florimo. Due diverse concezioni nell'elaborazione del 'popolare'. Modalità di fruizione ed evoluzione dei linguaggi musicali*, in Pesca e Stazio 2013: 25-40.
- Prato 2016 = Prato, Paolo, *The Good, the Bad, and the Ugly: Transatlantic Stereotypes, 1880s-1950s*, in Plastino e Sciorra 2016: 185-210.
- Privitera 2008 = Privitera, Massimo, *Carlo Mazza, Quagliarulo e soci». Le macchiette di Pisano e Cioffi*, in Careri e Scialò 2008: 257-296.
- Privitera 2011 = Id., *"Ogne canzona tene 'o riturnello". Riflessioni su come sono fatte le canzoni napoletane*, in Careri e Pesca 2011: 9-32.
- Rosselli 1992 = Rosselli, John, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, il Mulino.
- Sapienza 2013 = Sapienza, Annamaria, *Grandi interpreti della canzone napoletana tra musica e teatro: il caso di Gilda Mignonette*, in Pesca e Stazio 2013: 205-216.

- Scialò 2008 = Scialò, Pasquale, *Introduzione* a Careri e Scialò 2008: VII-XXVIII.
- Scialò 2017 = Id., *Storia della canzone napoletana: 1824-1931*, Vicenza, Neri Pozza.
- Sciorra 2016 = Sciorra, Joseph, *Diasporic Musings on Veracity and Uncertainties of "Core 'ngrato"*, in Plastino e Sciorra 2016: 117-150.
- Scuderi 2010 = Scuderi, Antonio, *Okay Napulitan! Social Change and Cultural Identity in the Songs of Renato Carosone*, in «Italice», LXXXVII, 4, pp. 619-636.
- Sorce Keller 2014 = Sorce Keller, Marcello, *Italy in Music: a Sweeping (and Somewhat Audacious) Reconstruction of a Problematic Identity*, in Franco, Fabbri, Goffredo, Plastino (eds.), *Made in Italy: Studies in Popular Music*, Routledge, London-New York: 17-27.
- Sorce Keller 2016 = Id., *Continuing opera with other means: opera, Neapolitan song, and popular music among Italian immigrants overseas*, in «Forum Italicum», 50, 1, pp. 244-263.
- Sottile 2013 = Sottile, Roberto, *Il dialetto nella canzone italiana degli ultimi vent'anni*, Roma, Aracne.
- Tomatis 2019 = Tomatis, Jacopo, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, Il Saggiatore.
- Trifone 2017 = Trifone, Pietro, *Pocoinchiostro. Storia dell'italiano comune*, Bologna, il Mulino.
- Vedovelli 2011 = Vedovelli, Massimo, *Storia linguistica dell'emigrazione italiana nel mondo*, Roma, Carocci.
- Zucchi 1992 = Zucchi, John, *The Little Slaves of the Harp: Italian Child Street Musicians in Nineteenth-Century Paris, London, and New York*, McGill-Queen's Press – MQUP.

La canzone italiana di fronte alla lingua: la questione della metrica e il caso De André*

ANDREA FELICI

Sono sempre lunghi quei versi in teatro che si possono risparmiare: un concetto espresso in due versi è lungo qualora si poteva esprimere con uno solo: per esempio sono eccessivamente lunghi i sei versi di Tribolet dopo il quartetto *'Riedi m'odi, a casa ritorna'* etc. perché quel concetto si poteva esprimere in poche parole; se t'imbarazza la rima, ebbene fallo in Recitativo ma brevemente con tutta rapidità perché la posizione esige poche parole tronche etc. etc¹.

Questo passo è tratto da una lettera inviata da Giuseppe Verdi al suo librettista, Francesco Maria Piave, il 20 ottobre 1850, a circa cinque mesi dalla prima rappresentazione del *Rigoletto*. Come sappiamo, si tratta di una delle tante corrispondenze che il maestro di Busseto era solito intrattenere con collaboratori e autori dei testi delle proprie opere: non solo per discuterne la conformazione dell'impianto melodico, ma soprattutto per aspetti contingenti allo sviluppo e all'intreccio della fabula e, in misura ancora maggiore, alla musicalità e alla sistemazione metrica dei versi². In questo caso, in particolare, Verdi si esprime su un tema a lui molto caro, e cioè quello della «brevità» del testo, che deve rifuggire il più possibile da elementi superflui: problema che si palesa in alcuni versi che la prima stesura vorrebbe cantati dal protagonista Tribolet, e che si potrebbero meglio gestire se recitati. Difatti il recitativo – conclude Verdi – permette di fronteggiare più liberamente i vincoli della metrica, liberando al contempo l'autore dalla necessità di impiegare parole tronche in rima³.

* Questo intervento aggiorna e rielabora alcuni contenuti della mia tesi di laurea (*Percorsi linguistici nella canzone italiana d'autore: il caso De André*), discussa ad Arezzo nel febbraio 2009 e scritta sotto la guida di Giuseppe Patota. È a lui che dedico questo scritto, come modesto ringraziamento per avermi seguito durante i miei studi sull'italiano della canzone e, più in generale, per avermi condotto sulla via che sto tuttora percorrendo.

¹ Cito da Marchesi 1982: 1520. I versi in questione sono riportati in recitativo nella stesura finale dell'opera.

² Come testimoniato dal carteggio, Verdi era solito intervenire in prima persona nella sistemazione dei libretti, non di rado con note tecniche sulla quantità delle parole e sulla disposizione degli accenti (cfr., su questo argomento, Lavagetto 1979: 18-21; e, soprattutto, d'Angelo 2016: 55-69).

³ Di norma il recitativo viene scritto in endecasillabi sciolti, mentre i pezzi chiusi in settenari e quinari, se non in versi più brevi. Le tronche, ovviamente, possono collocarsi anche nei recitativi, ma la

Quello delle parole tronche (in specie a fine verso) è un problema di lungo corso nella storia dell'italiano in musica, che affonda le radici nella tradizione operistico-melodrammatica e si trasmette, in modo ancora più invasivo, anche nella produzione canzonettistica del XX secolo. E ciò, com'è noto, si deve al ritmo normalmente dettato dalle linee melodiche, che tendono a chiudersi con una nota tonica (cioè di timbro maggiore), in corrispondenza della quale il verso cantato esigerebbe una cesura finale, e quindi una sillaba tronca. Questa dinamica, ovviamente, non comporta che tutte le melodie richiedano un accento a fine verso, ma rappresenta comunque una tendenza molto forte, che condiziona inevitabilmente il lavoro dei parolieri⁴. Guardando, ad esempio, alla produzione di canzoni di largo consumo (le cosiddette 'canzonette') dall'Unità fino ad almeno il 1958⁵, si nota che la scarsità di parole tronche nell'italiano è la causa principale del larghissimo uso di forme apocopate, soprattutto in rima, che ne rappresentano uno dei maggiori tratti distintivi e ridondanti, e che si impiegano appunto per scandire i versi in accordo col ritmo delle melodie. Va detto che, rispetto alla canzone moderna, il problema si presenta in misura ridotta per questa tipologia di brani: la canzonetta tradizionale, almeno fino al secondo dopoguerra, si pone come semplice prodotto di intrattenimento, fortemente ancorato ai tipici stilemi del melodramma (oltre all'apocope, continuano a persistere le rime bacciate e alternate, tipo *cuor-amor*), che bada più alla forma dei testi che ai suoi contenuti⁶. E ciò, d'altronde, è già evidente nelle dinamiche che investono la composizione dei brani, in cui i parolieri si preoccupano relativamente del dato retorico e stilistico, concentrandosi piuttosto nel rispettare l'impianto della "mascherina" (e cioè lo schema ritmico-sillabico, tracciato dal compositore della musica, sul quale vengono incastonate le parole del testo finale)⁷.

Le cose, come sappiamo, cambiano radicalmente a partire dagli anni Sessanta: non per la prassi compositiva dei brani che – come vedremo anche in De André – resta generalmente la stessa; bensì per il «salto in avanti» che la lingua della canzone registra a partire da autori come Modugno, Buscaglione, gli 'urlatori' Mina e Celentano, e altri interpreti della nuova categoria dei cantautori, che spingono i loro repertori verso nuove modalità di espressione, talora vicine all'italiano di tono medio e colloquiale⁸. Il ser-

cosa avviene assai raramente, e ancora più di rado si impiegano le rime. Ringrazio il prof. Fabio Rossi per la gentile consulenza sul tema.

⁴ Cfr. Zuliani 2018: 29-31.

⁵ Vd. nota 8.

⁶ Cfr. Borgna e Serianni 1994: 1-3.

⁷ Difatti, mentre nell'opera il libretto viene di norma concepito prima della musica, nella canzone avviene l'esatto contrario: vi è innanzitutto la scrittura della melodia, completa di mascherina (organizzata in numeri o in serie di parole a caso, talvolta in inglese, che stabiliscono l'ordine degli accenti che il verso deve mantenere nella stesura finale), e su questa il paroliere sovrappone il nuovo testo (cfr. Fiori 2003: 45 e 2008: 146-47; Antonelli 2010: 33-35; Zuliani 2018: 14-16).

⁸ Secondo la scansione di Lorenzo Coveri (1996b: 15-16; vd. anche Rossi 2010: 173-74; Coveri 2011: 71-72) la canzone popolare italiana conosce tre stadi evolutivi fondamentali: il cosiddetto «periodo pre-Modugno», che arriva al 1958 (anno in cui *Nel blu dipinto di blu* viene presentata a Sanremo); la fase Battisti-Mogol (anni Sessanta-Settanta), che porta al livello più alto la mimesi col linguaggio

batoio stilistico del melodramma, in questo contesto, si rivela inadatto alle esigenze di una canzone alla continua ricerca di rinnovamento, e l'espedito dell'apocope, ormai anacronistico, viene progressivamente superato, portando gli autori a fronteggiare la questione delle parole tronche, e – più in generale – la gestione della ritmica del verso, tramite soluzioni alternative, più o meno felici. In questo breve percorso cercheremo quindi di osservare da vicino i principali espedienti a cui la canzone (d'autore e non) è ricorsa per ovviare al problema, per poi soffermarci con più attenzione sul caso di Fabrizio De André, con l'impiego del dialetto e del mistilinguismo nei suoi ultimi lavori.

1. A vent'anni dalla «tomba della lingua»: la sfida e «la sfiga» dell'italiano cantato

Ci sono delle volte in cui limare, rimettere a posto la canzone è quasi una partita a scacchi; soprattutto perché c'è il solito problema di trovare le parole tronche. [...] Non è una sfida: è proprio una sfiga. Senti una canzone in inglese, vedrai che le frasi finiscono sempre con una parola accentata: il verso chiude – diciamo così – in altezza, invece che ripiegarsi. Bisogna semplicemente accettare la sfiga che nella nostra lingua, che è bellissima, quella possibilità è ai minimi. [...] Oramai da un po', quando scrivo le melodie, sto particolarmente attento a non lasciare troppo spazio alle tronche, perché so che altrimenti diventa difficilissimo scrivere senza ripetere quello che ho già usato⁹.

Il parere di Luciano Ligabue è solo uno dei tanti espressi sul tema da parte di musicisti e cantautori: oltre a De André, volti noti della canzone come Guccini, De Gregori e Baglioni hanno manifestato in varie occasioni piena consapevolezza della questione¹⁰. Questione che, d'altronde, non riguarda soltanto la scrittura di canzoni nuove ma anche la traduzione di brani in lingua straniera, specialmente in inglese e in francese, per cui si è talora preferito l'uso del dialetto, appunto perché ricco di parole tronche, e quindi ritenuto metricamente più vantaggioso rispetto alla lingua nazionale¹¹. In particolare, come di recente ha limpidamente illustrato Luca Zuliani (2018: 29-51), l'italiano offre al problema poche vie d'uscita, che si riducono principalmente nel collocare a fine verso: i pochi monosillabi forti a disposizione; nomi astratti con uscita in *-à* e *-ù*; alcune voci della coniugazione verbale in 1^a e 3^a persona al futuro o al passato remoto (tipo *farò, farà, mangiò, mangerà*); vari avverbi e congiunzioni (come *perché, così, laggiù*); polisillabi terminanti in

parlato; e, infine, l'età contemporanea, a partire dagli anni Ottanta, in cui si registra una crescente «fuga dal linguaggio quotidiano attraverso soluzioni varie».

⁹ Ligabue 2014: 103-4 (cito da Zuliani 2018: 28-29).

¹⁰ Oltre al caso di De André in *Creuza de mă*, mi riferisco alle testimonianze riportate in ivi: 28, 29, 43, 50 (a cui aggiungo, tra le tante a disposizione, quella di Piovani 2014: 163-4).

¹¹ Come ha dichiarato Fausto Amodei (2012) in merito alla sua scelta di tradurre Brassens in piemontese, in quanto «affine al francese soprattutto nell'abbondanza di tronche». Mentre Andrea Podestà (2015) ha osservato, a proposito delle traduzioni di *De Gregori canta Bob Dylan* (2015), come «la presenza nell'inglese di numerose parole tronche di cui non abbonda invece l'italiano» determini il largo impiego dell'anastrofe e del «non troppo vasto repertorio italiano delle parole monosillabiche».

dittonghi, ad esempio con prima vocale accentata seguita da semivocale *-i* (*mai, noi, avrei*, ecc.), che nel canto si possono scandire come rime tronche. Queste scelte, però, si presentano assai limitate in rapporto alle esigenze di cantautori e parolieri, che devono (o, in vari casi, dovrebbero) esprimersi con originalità nei testi: non solo per quanto concerne i temi trattati, ma anche la loro trasposizione in versi, che necessitano di evitare il più possibile quanto è stato già detto e cantato; tant'è che per non ricorrere alla famigerata apocope (in alcuni casi, però, ugualmente applicata, come vedremo in seguito) la canzone si serve di vari *escamotages* per cesellare le parole nell'impianto metrico: su tutti, l'alterazione dell'ordine dei costituenti, con lo scopo evidente di spostare in fondo al verso le tronche e i monosillabi disponibili¹², nonché l'impiego in rima di anglicismi e francesismi, le cui lingue offrono ampi campionari di monosillabi e di parole accentate sull'ultima. E si arriva, poi, agli espedienti adottati – nonché abusati – dalla canzone commerciale, ma anche da quella d'autore (sebbene quest'ultima se ne avvalga con parsimonia, in quanto tendenzialmente considerati segni di sciatteria linguistica): gli spostamenti d'accento, con pronuncia di sdruciole e piane come tronche¹³, o l'inserimento di esclamazioni monosillabiche, sempre a fine verso (un caso tra tutti, l'arcinoto «che se ne frega di tutto *si!*» in *Vita spericolata* di Vasco Rossi, del 1983).

Tutto ciò, beninteso, rappresenta un mezzo per arginare il problema e non una soluzione vera e propria, dato che «i parolieri conoscono bene queste tecniche e, inevitabilmente, soffrono per la loro meccanicità»¹⁴. Ma è importante notare come questi espedienti, che tagliano trasversalmente il nostro catalogo musicale, raggiungano risultati molto diversi, anche sul piano qualitativo, a seconda degli autori e del contesto di produzione, che sia esso nazional-popolare o d'autore. Circa vent'anni fa, ad esempio, Massimo Arcangeli (1999) ha sottoposto a spoglio i testi delle canzoni di Sanremo nelle edizioni dal 1996 al 1998, ed è arrivato a conclusioni a dir poco pessimistiche sull'italiano della canzone commerciale, da lui definito una vera e propria «tomba della lingua», un «regno dell'effimero e del vacuo» poetico, articolato nel continuo ricorso ai medesimi espedienti retorici e stilistici: giudizio che si motiva, innanzitutto, dalla scontatezza del campionario tematico, perlopiù centrato – tolte sporadiche eccezioni – su «un amore condito in tutte le salse» e trasposto nelle solite immagini e simbologie; ma che si estende inevitabilmente alla conformazione dei testi, che attingono a baci semantici limitati e a soluzioni stilistiche a dir poco stucchevoli, talora all'insegna dell'iper-classicismo (ancora nel 1997 *Faccia pulita* di Cotugno proponeva la rima *cuo-*

¹² Come nei casi, tra gli innumerevoli a disposizione, di «Bianche le torri che infine toccò | [...] stanco di fuggire la sua testa chinò» (R. Vecchioni, *Samarcanda*, 1977); oppure «Oh mamaçita Panama dov'è, | sull'orizzonte ottico non c'è» (I. Fossati, *Panama*, 1981).

¹³ Il che rappresenta uno dei tratti distintivi di gruppi nazional-popolari come gli 883, specialmente nella loro prima produzione (ad es. «guarda di là quei cani che *ululanó* | per una femmina che dice di no»: *Con un deca*, 1992; «una vecchia casa e la tua macchina che | ferma sotto quell'insegna mi fa *leggeré* | “Benvenuti al Dream motel”»: *Il grande incubo*, 1995; «mi fermo al rosso del *semaforó* | che mi dà tempo ancora un po'»: *Un giorno così*, 1998).

¹⁴ Zuliani 2018: 43.

re-amore). In tutto questo, ovviamente, si presenta anche l'*impasse* delle forme rimanti che coincidono, in moltissimi casi, con le solite tronche ciclicamente riproposte (come futuri in 1^a e 3^a persona, anglicismi e francesismi)¹⁵. E ciò porta ad associare la canzone sanremese – e più in generale, il repertorio commerciale in quanto prodotto mediatico – allo stesso meccanismo osservato da Maria Corti (1980) per i *reading* pubblici di poesie¹⁶: la continua ripetizione delle medesime soluzioni testuali (tra cui, appunto, quelle in rima) riduce questa tipologia di canzone a semplice evento cerimoniale: una esibizione canora che affida la propria riuscita alla somma di musica, parole e coefficienti spettacolari. Il verso cantato, inteso nella sua valenza di espressione poetica, viene quindi ridotto a componente subalterna alla messa in scena, ed è in grado di funzionare solo se compensato dalla teatralità e dal ritualismo dell'esecuzione. Si tratta, quindi, di una sorta di *lingua-domopak*¹⁷, fabbricata al metro per una canzone-spettacolo di modeste ambizioni e – nella quasi totalità dei casi – destinata al dimenticatoio dopo un breve transito nella programmazione radiofonica.

Sotto un segno stilistico profondamente diverso si collocano le soluzioni studiate dalla canzone d'autore, per la quale – considerandone il carattere fortemente eterogeneo, anche in relazione agli sviluppi non lineari che può conoscere nel tempo la poetica di un singolo interprete¹⁸ – ci limiteremo all'analisi di qualche caso rappresentativo. C'è chi, come Franco Battiato, si affida alla via del *pastiche* linguistico, combinando nei testi elementi spesso criptici e irrelati, attinti dalle fonti più disparate¹⁹: una propensione allo sperimentalismo particolarmente vistosa, che si avvicina al problema delle forme in rima tramite soluzioni varie, spesso declinate all'interno di un medesimo brano. Si prenda, tra tutti, il caso di *Cerco un centro di gravità permanente* (1981), in cui l'irreale *collage* di soggetti viene scandito da tronche artificiali a fine verso, date da spostamenti d'accento («una vecchia bretoné»); e a queste si accompagnano, sempre in rima, *bambù*, *macedoni*, *imperatori* (questi ultimi con pronuncia allungata dell'ultima vocale per dare rilievo alla nota finale), *Ming*, *again* del ritornello («over and over again») e il monosillabo *di* («avrei bisogno di...»): scelte talora guardate con diffidenza (Sandro Veronesi arrivò a dire che la pronuncia di sdruciole come tronche determina un «effetto finale alla Stanlio e Ollio»), ma che risolvono efficacemente la scansione metrica del testo²⁰.

¹⁵ Cfr. Arcangeli 1999: 93-94. Il che riporta al fenomeno definito come *Zugzwang*, per cui la scarsa reperibilità di tronche in italiano costringe il paroliere a scelte uniformi in posizione rimante (cfr., sull'argomento, ivi: 93 n. 8; Bandini 1996: 31-32; Zuliani 2009: 24-25; Antonelli 2010: 36-37).

¹⁶ Nei quali il significato e la qualità dei testi recitati finiscono per passare in secondo piano rispetto all'«aspetto ritualistico» delle letture pubbliche (cfr. Arcangeli 1999: 91).

¹⁷ Come da definizione di Giuseppe Antonelli (2009).

¹⁸ Come è stato affermato, per la canzone d'autore, in specie nelle evoluzioni che essa registra dalla fine anni Settanta in poi, non è possibile determinare vere e proprie correnti artistiche, bensì «una "somma di casi isolati" non riconducibili a nessuna "scuola" e a nessuna area specifica» (Scausi 1996: 95).

¹⁹ Per la «struttura centrifuga» delle canzoni di Battiato, che combina elementi vari con effetto volutamente straniante, cfr. ivi: 99-106.

²⁰ Cit. da ivi: 15; cfr. Zuliani 2018: 37.

Altri cantautori, come De Gregori, cercano invece di sfruttare il problema a loro vantaggio, estremizzando l'uso in rima di forme normalmente giudicate stantie: cosa che avviene, ad esempio, in *Sotto le stelle del Messico a trapanar* (1985), tutta costruita sull'impiego a fine verso di infiniti apocopati, su cui si innesta anche l'ispanismo *trabajar* (la canzone aveva in origine il titolo di *Infiniti tronchi*, poi scartato perché passibile di fraintendimento da parte del pubblico, che avrebbe potuto interpretarlo con riferimento ai fusti delle piante)²¹; o, ancora, ne *La donna cannone* (1978), dove il continuo impiego in rima di futuri alla 1^a e alla 3^a persona (*farò-volerò, diventerà-prenderà, scintillerà-bloccherà*, ecc.) conferisce al brano un tono favolistico da filastrocca, in tema col soggetto circense e con la consueta *verve* dell'autore, incline al nonsense e a immagini volutamente ermetiche. Un tratto, quest'ultimo, che interessa in misura ancora maggiore Angelo Branduardi, da sempre dedito a motivi preziosi e fiabeschi, anche attinti dal repertorio delle leggende popolari, che ben si adattano ai suoi ritmi musicali di forte impatto, per cui l'autore predilige la forma classica della ballata. E non è un caso che l'impiego delle tronche di origine desinenziale, specialmente a fine verso (nello specifico, della 1^a e 3^a persona singolare del futuro e della 3^a singolare del passato remoto)²²; rappresenti un tratto ricorrente della sua poetica musicale: dal *comprò* continuamente ripetuto, quasi con effetto ecolalico-epanalettico, di *La fiera dell'est*; agli *andrà, cantò, cederà, ritroverà* in *Canzone del rimpianto* (entrambe del 1976); fino ai vari *sarò, porterò, busserò, verrò* di *L'amico* (1980), solo per citare alcuni dei casi utili.

Ma chi è più toccato dalla questione della metrica è sicuramente Paolo Conte, interprete tra i più raffinati della canzone d'autore, per il quale la scelta delle parole risponde prima di tutto alle clausole ritmiche degli arrangiamenti *jazz* e *swing*, che ne accompagnano l'intera produzione. È da questo particolare dialogo tra Conte e la parola, dall'interesse spesso rivolto più al significante che al significato, che si sviluppa un rapporto conflittuale con la lingua italiana²³, regolarmente sfruttata con varie figure di suono (su tutte, l'allitterazione e l'onomatopea), non di rado inclini alla piena desemantizzazione dei termini²⁴, ma più spesso infarcita di anglicismi e francesismi, se non rimpiazzata del tutto dalle lingue straniere (valgano, tra tutti, i casi di *Come di*, 1984, o di *Ratafià*, 1987). Si consideri, in tutto ciò, che la propensione alla "rima difficile" rappresenta un *leitmotiv* nella poetica dell'autore piemontese, ed è proprio in posizione rimica che si riversano molte delle soluzioni più ardite, accuratamente

²¹ Come dichiarato dallo stesso De Gregori durante un'esibizione dal vivo, poi registrata nell'album *Catcher in the sky*, del 1990 (cfr. ivi: 50).

²² Cfr. Tirone e Giovannetti 1996: 131-32.

²³ Cfr. Borgna e Serianni 1994: 145.

²⁴ Si prendano, tra gli esempi possibili, quello di *Vieni via con me* (1981), con ritornello «chips chips | du du du du du | cibó cibó» (da notare lo spostamento d'accento nell'ultimo verso), che nulla ha a che fare col tema del brano; o, ancora, di *High-hat*, in cui l'attenzione per il suono delle parole, rafforzato dalle continue allitterazioni, finisce per travalicare completamente quella per il significato: «Afro afrore | tra bufali cafri | confabulano zufoli | lussureggiando giade di Giuda | (chi guida?) fra guadi e giunchi...» (cfr. ivi: 169-70).

studiate e limate: come l'ampio ricorso alle sdruciole (oltre alla già citata *Come di*, con giochi in rima tipo *Nàpoli-Minneàpoli*, basti ricordare *Non Sense*, del 1987, che conta un totale di 35 sdruciole, di cui 16 a fine verso); ma soprattutto alle tronche, per cui si prediligono forme rimanti alternative rispetto alla tradizione, con presenza moderata di monosillabi e forme apocopate e ampio ricorso alle voci in -à (come in *La frase*, 1982: *arriverà-sfiorerà-scenderà* ecc.) e soprattutto ai forestierismi, che permettono le realizzazioni più inconsuete (ad esempio le rime *Harry's bàr-Zanzibàr*, *Timbuctù-Babalù* in *Hemingway*, ancora del 1982; *tràm-macadàm* in *Sparring partner*, o *trànçe-avànce* in *L'avance*, queste ultime del 1984)²⁵.

2. Fabrizio de André e la scelta del dialetto

Possiamo dire, alla luce di quanto osservato, che il problema delle tronche viene contenuto in varia misura da parolieri e cantautori; e se la canzone commerciale lo affronta in linea col proprio carattere di prodotto di largo consumo, e quindi in una lingua piatta e ripetitiva, quella d'autore intraprende percorsi differenti nel tentativo di superarlo: o spremendo dall'italiano quante più soluzioni possibili che si discostino dalla banalità, o affidandosi all'apporto delle lingue straniere. A queste vie se ne aggiunge però un'ultima e non meno importante, e cioè quella del dialetto, assai rivalutata dal panorama musicale degli ultimi anni, e per la quale De André si dimostra un caso esemplare.

In questa prospettiva, l'uscita di *Creuza de mã* (1984) costituisce un punto di rottura non solo per la poetica dell'autore (già incline, comunque, alla via delle sperimentazioni)²⁶ ma, più in generale, per l'intera industria discografica, ponendosi come archetipo della cosiddetta «canzone neodialettale» che ha conosciuto vari epigoni nel corso degli ultimi anni²⁷. Scritto e cantato in dialetto genovese, l'album è frutto della collaborazione con Mauro Pagani, compositore e arrangiatore dei brani, che ne determina l'impianto sonoro di gusto orientale e arabeggiante. Come sappiamo, la scelta del dialetto, tanto audace quanto rischiosa per il mercato discografico di allora, si legava a ragioni molteplici: vi era, prima di tutto, un chiaro movente ideologico, mirato a valorizzare la storia dell'antica repubblica marinara nei suoi ceti più bassi, che si volevano descrivere in una lingua libera da artificiosità letterarie (sebbene in *Creuza* emerga una Genova lontana dalla realtà degli eventi, più legata alla cultura islamica di quanto sia effettivamente avvenuto); e poi, non in second'ordine, una ragione squisitamente pratica, legata alla musicalità del genovese e, soprattutto, ai vantaggi metrici della scrittura in dialetto piuttosto che in italiano, in specie nell'impiego di parole tronche, come dichiarato dallo stesso De André in una nota intervista:

²⁵ Cfr. Borgna 1992: 359-61; ivi: 155-61.

²⁶ Oltre all'uso del gallurese in *Zirichiltaggia* (in *Rimini*, 1978), brani come *Giugno '73* e *Amico fragile* (in *Volume VIII*, 1975) si dimostrano assai lontani dal primo repertorio classicheggiante di De André, già evoluto con gli album dei primi anni Settanta (cfr., sull'argomento, Borgna e Serianni 1994: 74-80; Giuffrida e Bigoni 2008b: 37-40).

²⁷ Per questo aspetto rinvio ai contributi di Coveri 1996b (18-23) e 2009.

Scrivere canzoni in italiano è difficile tecnicamente, perché le esigenze della metrica ti rendono necessaria una gran quantità di parole tronche, che in italiano non ci sono, o comunque non abbondano. A questo punto ti vedi costretto, per garantire la qualità estetica del verso, a cambiare addirittura il senso di quello che vuoi dire. Invece il genovese è una lingua agile, è possibile trovare un sinonimo tronco che abbia lo stesso senso della traccia in prosa che tu hai buttato giù per poi tradurla in versi, visto che difficilmente le idee ti nascono già organizzate metricamente. È un problema che abbiamo noi italiani, mentre inglesi e francesi non l'hanno, dato che la loro lingua è molto più ricca di vocaboli tronchi, e che, scrivendo in genovese, è assai più facile risolvere²⁸.

L'estratto, più volte riproposto e commentato, necessita di alcune considerazioni per essere recepito correttamente, in quanto legato al tipico *modus operandi* dell'autore, concorde nella sostanza con quanto abbiamo osservato per l'assemblaggio dei testi in sovrapposizione alle mascherine. Sappiamo per certo, infatti, che nella scrittura dei brani De André era solito procedere attraverso tre momenti fondamentali: vi era, innanzitutto, una prima stesura in prosa dell'argomento da sviluppare; e a questa seguiva la composizione della traccia musicale, o meglio della linea ritmico-melodica (di norma arrangiata con la chitarra) che faceva da base per il passaggio finale, cioè la trasposizione del testo iniziale in versi organizzati metricamente. Ed è proprio questo il punto: come affermato da De André, nell'ultimo stadio la carenza di parole tronche in italiano comportava un lavoro di cesello tanto spigoloso da condizionare la stessa volontà dell'autore, allungando inevitabilmente i tempi di elaborazione (per la *Buona novella*, il produttore Roberto Dané parlò di intere notti passate a sistemare anche un solo verso)²⁹. Ed è qui che si coglieva il grande vantaggio nell'uso del genovese rispetto all'italiano, appunto per i suoi «sostantivi e aggettivi tronchi», da poter «accorciare o allungare» a piacimento³⁰.

Va considerato, però, che questo metodo, dichiaratamente seguito da De André nel primo repertorio³¹, vale sì per la scrittura di *Creuza de mä*, ma con la differenza sostanziale che egli si limitò all'ultimo dei tre stadi compositivi, intervenendo direttamente su materiale già pronto³². La messa in opera del disco, infatti, prese avvio da alcune tracce che Pagani aveva in parte allestito prima della collaborazione (avendo egli da tempo il proposito di produrre un album di «ambientazione mediterranea», ispirato a vari repertori di musica etnica), e che perfezionò nella prima fase del lavoro, recandosi

²⁸ Romana 1991 (cito da Coveri 1996b: 19; cfr. Zuliani 2018: 27-28, 89).

²⁹ Cfr. Bertoncetti 2012: 89.

³⁰ Ancora dall'intervista di Romana 1991 (cito da Così e Ivaldi 2012: 156): «E la lingua più adatta mi è sembrata il genovese, con i suoi dittonghi, i suoi iati, la sua ricchezza di sostantivi e aggettivi tronchi che puoi accorciare o allungare quasi come il grido di un gabbiano».

³¹ Come affermato dall'autore in una intervista a «Rossana» del 1967 (cfr. Vavassori 2018: 15).

³² La mia ricostruzione della genesi di *Creuza de mä* si basa sui dati che mi ha riferito personalmente Mauro Pagani in due colloqui privati, nell'ottobre 2007 e nell'aprile 2019, nonché sulle sue dichiarazioni riportate in Podestà 2003 (7-26) e Bertoncetti 2012 (130-34). Rivolgo a Pagani i più sinceri ringraziamenti per la sua grande disponibilità.

in Algeria in cerca di nuove fonti d'ispirazione³³. Una volta ultimati, Pagani consegnò quindi a De André i provini delle canzoni completi di mascherina (cantata, per sua definizione, in «arabo maccheronico», e cioè in una lingua priva di significato, che imitava l'andamento fonemico di quelle ascoltate nelle sue ricerche); e fu su questa mascherina che De André, entusiasta del primo risultato, cucì i nuovi testi³⁴.

In origine, l'idea era di comporre i brani in una sorta di *grammelot* incomprensibile, idealmente frutto della contaminazione della lingua di un marinaio con quelle delle civiltà mediterranee con cui era venuto a contatto; ma poi la scelta cadde sul genovese che, a detta dell'autore, raccoglieva da sola il carattere di lingua multiforme, essendo composta da più di duemila vocaboli di etimo arabo e turco³⁵. Ciò non significa che l'impiego del genovese rappresentasse un'operazione semplice, considerato che De André aveva competenze limitate del proprio dialetto (la cosa è provata dalla pronuncia del genovese di *Creuza* che, come ha scritto Lorenzo Coveri, corrisponde a quella di un alloglotto)³⁶: il problema venne risolto ricorrendo ad alcuni dizionari dialettali, a cui egli attinse durante il montaggio dei versi sopra le mascherine.

Non è mio interesse entrare nel merito delle scelte operate in quest'ultimo passaggio: basti ricordare che, appunto per il suo carattere eterogeneo, la lingua di *Creuza* è stata definita «più orientale e mediterranea che vernacolare e folcloristica»³⁷, un «artefatto» poetico sospeso nel tempo e nello spazio in quanto costruito a tavolino tra spogli lessicografici e reminiscenze personali³⁸. È cosa certa, comunque, che il genovese

³³ Cfr. Bertonecelli 2012: 128-32.

³⁴ Pagani ha dichiarato in proposito: «Il lavoro andò così: io avevo scelto le parole in base al loro suono, con aspirate e continue ripetizioni sillabiche, tese a richiamare fonemi arabi, senza che fosse legato a un significato; poi però questo suono è servito a Fabrizio per scegliere le parole vere. Le parole definitive sono le sue, ma nel contempo mantengono la sonorità che le mie parole avevano nei provini» (da Così e Ivaldi 2012: 158); tant'è che il noto *E anda umè umè anda* del ritornello della prima traccia non è nient'altro un residuo dell'«arabo maccheronico» dei provini (cfr. Podestà 2003: 9-10). Per una visione più completa del processo compositivo, cito dall'intervista in Bertonecelli 2012 (132): «Glieli ho dati [i provini] cantati in arabo maccheronico. Lui si è portato via i pezzi, ha scritto i testi, me li ha riportati. A quel punto li ho sistemati, li ho cantati su basi provvisorie e gli ho dato un provino più evoluto. Lui allora si è preparato alla versione precisa, imparandosi diligentemente i testi a memoria [in vista della registrazione]. E a quel punto non ho più potuto cambiare niente».

³⁵ Come da dichiarazione dello stesso De André (cfr. Coveri 1996b: 19) per cui mi limito a ricordare - senza entrare nel merito della questione - il parere di Lorenzo Coveri (2007: 275), che le ha giudicate «filologicamente azzardate».

³⁶ Cfr. *ibid.*

³⁷ Coveri 1996b: 18.

³⁸ Secondo Andrea Podestà (2003: 87-91, *passim*), che ha studiato approfonditamente la lingua di *Creuza*, «De André sembra continuamente oscillare tra un dialetto più arcaico e uno più moderno, giungendo perfino a scelte, comunque fonetiche, autonome e non riscontrabili nei dizionari»; «l'impressione che si ricava», comunque, «è che si sia affidato più alla memoria che non a un dizionario preciso». D'altronde, lo stesso De André ha dichiarato di essere ricorso a un vocabolario del dialetto ligure per scrivere i testi di *Creuza*, pur non ricordandone il nome (cfr. *ivi*: 90). Escluso

rappresentò una scelta vantaggiosa sotto il profilo della metrica, in quanto effettivamente ricco di tronche in misura assai maggiore rispetto all'italiano (basti scorrere i testi dell'album per rendersene conto, a partire dalla prima rima, *mainé-ch'ané*, fino alle dittongate *muae-stæ*, quest'ultima in *Sidun*). Ed è soprattutto da questo vantaggio che nasce il forte legame maturato da De André nei confronti del dialetto (e, più in generale, per la scrittura in lingue diverse dall'italiano), che rappresenta uno dei tratti distintivi dei suoi ultimi lavori. Tant'è che, una volta messo in cantiere il progetto di un nuovo disco con Pagani (poi evoluto in *Le nuvole*, 1990), non fu affatto semplice dissuaderlo dal continuare a scrivere solo in genovese, appunto perché la via del dialetto gli aveva permesso di oltrepassare i limiti tecnici della lingua nazionale che lo avevano condizionato in tutta la sua carriera³⁹. E fu solo in un secondo momento che si arrivò al compromesso di produrre un disco a metà strada tra italiano e dialetto, questa volta differenziato nel genovese di *Mégu megún* e *Â çimma*, nel napoletano di *Don Raffae* e *La nova gelosia*, nel sardo di *Monti di Mola*. Un'operazione che, d'altronde, venne in parte replicata anche nell'ultimo disco, *Anime salve* (1996), questa volta cofirmato con Ivano Fossati, in cui i percorsi della lingua si spinsero oltre i confini nazionali (sono in portoghese i cori di *Prinçesa*, in genovese quelli di *Dolcenera* e l'intero testo di *Â cumba*; mentre è in lingua rom il finale di *Khorakhanè* e in sardo il titolo della sesta traccia, *Disamistade*)⁴⁰. Un viaggio negli spazi linguistici, come si è detto, attraversato per motivazioni stilistiche e ideologiche (la volontà di descrivere contesti periferici e personaggi ai margini della società usando le loro stesse parole), ma anche per una questione di metrica, in cui l'uso delle parole tronche – vera croce dell'italiano cantato – ha rappresentato sicuramente un fattore determinante.

Riferimenti bibliografici

Amodei 2012 = Amodei, Fausto, *Amodei: il mio addio al palcoscenico coi versi di Brassens*, in «la Repubblica», 30 ottobre (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/10/30/amodei-il-mio-addio-al-palcoscenico-coi.html>; url consultato il 22/03/2019).

Antonelli 2009 = Antonelli, Giuseppe, *Il complesso pop e la lingua domopak*, in Verdirame 2009.

Antonelli 2010 = Id., *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, Bologna, il Mulino.

il VPL (*Vocabolario delle parlate liguri*), edito tra 1985 e 1992, e quindi dopo l'uscita del disco, è probabile che egli abbia consultato uno o più strumenti tra il *Vocabolario Genovese-Italiano* di Giovanni Casaccia (1851), il *Dizionario Moderno Genovese-Italiano e Italiano-Genovese* di Gaetano Frisoni (1910) o *Nuovo Vocabolario Genovese-Italiano* di Alfredo Gismondi (1955).

³⁹ Come mi ha detto Pagani, «Fabrizio spingeva per fare un secondo album in genovese, una sorta di “*Creuzza de mã 2*”, mentre io volevo fare qualcosa di nuovo e in italiano; tant'è che *Le nuvole* è il risultato di un compromesso, con una facciata in dialetto e una in italiano. [...] Il fatto è che si era legato al genovese non solo perché scrivere in dialetto era più facile, ma perché era più facile cantare in un'altra lingua, che gli permetteva di “storpiare” e “allungare” le parole. E questo per lui era un grande vantaggio, dal momento che poteva superare le “strettoie” dell'italiano» (cfr. Podestà 2003: 12-13; Bertonecelli 2012: 134-37).

⁴⁰ Cfr., per approfondimenti, Borgna e Serianni 1994: 80; Felici 2011.

- Arcangeli 1999 = Arcangeli, Massimo, *Va' dove ti porta Sanremo: la tomba della lingua. Uso e riuso espressivo nelle canzoni delle rassegne sanremesi delle edizioni 1996-1998*, in «Lingua Nostra», LX, pp. 91-124.
- Bandini 1996 = Bandini, Fernando, *Una lingua poetica di consumo*, in Coveri 1996a, pp. 27-35.
- Bertoncelli 2012 = Bertoncelli, Riccardo (a cura di), *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*. Nuova edizione ampliata, Firenze, Giunti Editore.
- Borgna 1992 = Borgna, Gianni, *Storia della canzone italiana*, Milano, Mondadori.
- Borgna e Serianni 1994 = Borgna, Gianni e Serianni, Luca (a cura di), *La lingua cantata. L'italiano nella canzone d'autore dagli anni '30 a oggi*, Roma, Garamond.
- Corti 1980 = Corti, Maria, *L'oralità e il parlare delle Muse*, in «Alfabeta», 13, 2, pp. 4-5.
- Cosi e Ivaldi 2012 = Cosi, Claudio e Ivaldi, Federica, *Fabrizio De André. Cantastorie fra parole e musica*, Roma, Carocci Editore.
- Coveri 1996a = Coveri, Lorenzo (a cura di), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Novara, Interlinea.
- Coveri 1996b = Id., *Per una storia linguistica della canzone italiana*, in Coveri 1996a, pp. 13-24.
- Coveri 2007 = Id., *I dialetti (e le lingue) di De André*, in Valdini, Elena (a cura di), *Volammo davvero. Un dialogo ininterrotto*, Milano, Rizzoli, pp. 273-282.
- Coveri 2009 = Id., *Il dialetto nella canzone*, in Verdirame 2009.
- Coveri 2011 = Id., *Le canzoni che hanno fatto l'italiano*, in Benucci, Elisabetta e Setti, Raffaella (a cura di), *Italia linguistica: gli ultimi 150 anni. Nuovi soggetti, nuove voci, un nuovo immaginario*, Firenze, Accademia della Crusca/Le Lettere, pp. 69-126.
- d'Angelo 2016 = d'Angelo, Emanuele, *Invita Minerva. Francesco Maria Piave librettista con Verdi*, Foggia, Claudio Grenzi Editore.
- Felici 2011 = Felici, Andrea, *Fabrizio De André: plurilinguismo come testamento artistico*, in «Cartabianca», 2, pp. 32-35 (poi in Luca Serianni, *Leggere, scrivere, argomentare*, Bari, Laterza, 2013, pp. 46-57).
- Fiori 2003 = Fiori, Umberto, *Scrivere con la voce. Canzone, Rock e Poesia*, Milano, Edizioni Unicopli.
- Fiori 2008 = Id., «*La canzone è un testo cantato*». *Parole e musica in De André*, in Giuffrida e Bigoni 2008, pp. 145-54.
- Giuffrida e Bigoni 2008 = Giuffrida, Romano e Bigoni, Bruno (a cura di), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Milano, Rizzoli.
- Lavagetto 1979 = Lavagetto, Mario, *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*, Milano, Garzanti.
- Ligabue 2014 = Ligabue, Luciano, *La mia vita non è in rima (per quanto ne so). Intervista sulle parole e i testi*, a cura di Giuseppe Antonelli, Roma-Bari, Laterza.
- Marchesi 1982 = Marchesi, Gustavo, *Gli anni del Rigoletto (III)*, in «Verdi. Bollettino quadrimestrale dell'Istituto di studi verdiani Parma-Busseto», III, 9, pp. 1517-1914.
- Piovani 2014 = Piovani, Nicola, *La musica è pericolosa*, Milano, Rizzoli.
- Podestà 2003 = Podestà, Andrea, *Fabrizio De André. In direzione ostinata e contraria*, Civitella in Val di Chiana (Ar), Zona Editrice.
- Podestà 2015 = Id., *De Gregori canta Bob Dylan – Amore e furto*, nel sito *L'isola della musica italiana* (<http://www.lisolachenoncera.it/rivista/recensioni/de-gregori-canta-bob-dylan-amore-e-furto>; url consultato il 22/03/2019).
- Romana 1991 = Romana, Cesare G., *Amico fragile. Fabrizio De André si racconta a C. G. R.*, Milano, Sperling & Kupfer.
- Rossi 2010 = Rossi, Fabio, *Canzone popolare e lingua*, in *Enciclopedia dell'italiano*, diretta da Raffaele Simone, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, II voll., 2010-2011, I, pp. 172-76.
- Scausi 1996 = Accademia degli Scausi, *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Milano, Rizzoli.
- Tirone e Giovannetti 1996 = Tirone, Paola e Giovannetti, Paolo, *Poesia e inganno nei cantautori anni '70*, in Coveri 1996a, pp. 115-42.

■ La canzone italiana di fronte alla lingua: la questione della metrica e il caso De André*

Vavassori 2018 = Vavassori, Martina, *Fabrizio De André artigiano della canzone*, Civitella in Val di Chiana (Ar), Zona Editrice.

Verdirame 2009 = Verdirame, Rita (a cura di), *Poesia in musica. XXVII Premio Brancati Zafferana*, Atti del convegno (27-30 settembre 2006), Catania, CUECUM (si citano gli interventi dall'edizione digitale in html).

Zuliani 2009 = Zuliani, Luca, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, il Mulino.

Zuliani 2018 = Id., *L'italiano della canzone*, Roma, Carocci Editore.

Parole del (e dal) palcoscenico

PAOLO D'ACHILLE – DOMENICO PROIETTI*

Premessa

Il nostro contributo, di carattere lessicografico, intende passare in rassegna alcune parole italiane relative al campo concettuale che ha al centro il palcoscenico e che hanno poi spesso acquisito, specie all'interno di particolari locuzioni, usi estensivi e figurati entrati nella lingua comune. Seguendo in certo modo la disposizione dello spazio teatrale, inizieremo dall'elemento centrale (*palco, palcoscenico*), proseguiremo con i termini che si riferiscono a ciò che sta dietro la scena, nascosto alla vista del pubblico (*quinte, retroscena, retropalco, backstage*), quindi avizzeremo verso la platea (*ribalta*), per finire con l'elemento separatore che chiude la scena e segnala l'inizio, l'interruzione o la fine della rappresentazione (*sipario, tela*)¹.

1. Palco, palco scenico e palcoscenico

Elemento essenziale nello spazio teatrale moderno, il *palcoscenico* (o, oggi meno frequentemente, il *palco*) è «quel settore del teatro dove si rappresenta l'azione drammatica» (Marchi 1936: 29), con i «servizi con essa connessi» (GDLI: XII, 391). Il termine è un composto formato dall'univerbazione (in tempi non troppo remoti, come vedremo) della locuzione *palco scenico*, in cui l'aggettivo determinativo-restrittivo deriva dal classico *scena* (lat. *scaena*, gr. *σκηνή* 'tenda') che, per estensione, indicava la parte del teatro dove gli attori recitavano².

Derivato dal longobardo **balko/*palko* 'trave', il sostantivo *palco* è attestato sin dall'italiano delle origini con diversi significati (asse di legno, assito, soffitto, solaio, tramezzo, balcone o loggia, ecc.) in parte connessi con l'etimo germanico (cfr. LEI *Germanismi*: I, 127-169). Nel Trecento sono documentati (TLIO) contesti in cui indica una «struttura piana rialzata rispetto al livello del suolo» e, in particolare, una «struttura provvisoria destinata ad ospitare più persone convenute in un luogo aperto» per

* Il contributo è stato concepito unitariamente dai due autori; sono comuni la Premessa, il § 2 e le Conclusioni; a P. D'Achille si deve la stesura dei §§ 3, 5 e 6; a D. Proietti quella dei §§ 1 e 4.

¹ Lasciamo da parte i termini *scena*, attestato fin dal 1313 (TLIO), che ha una gamma d'usi e uno spettro semantico troppo ampi per essere analizzati in questa sede, e *proscenio*, risalente al sec. XV (GRADIT), che parte dalla stessa base etimologica.

² Sul passaggio del plurale da *palchi scenici* a *palcoscenici* cfr. Sgroi 2018.

assistere a una cerimonia, uno spettacolo. Al Cinquecento risalgono (GDLI: XII, 390) i più antichi esempi in cui *palco* indica lo spazio del palcoscenico (come in una lettera di Baldassarre Castiglione in cui si descrive la prima rappresentazione – Urbino, 6 febbraio 1513 – della *Calandria* del Bibbiena: «La scena era finta una contrada ultima [...] dal palco in terra era finto naturalissimo il muro della città») o, per estensione, l'intero teatro («altrove palchi con diversi giuochi / e spettacoli e mimmi e scenici atti», Ariosto, *Orlando furioso*, XLIV 33, 5-6).

L'accezione più diffusa, comunque, sembra quella di «tavolato posticcio, elevato da terra, per istarvi sopra a veder gli spettacoli» (l'unica registrata dal *Vocabolario* della Crusca, a partire dalla 2^a ed., 1623). Tra Sei e Settecento, contemporaneamente alla definizione della struttura architettonica dei teatri «all'italiana», il termine *palco* passa a indicare i piccoli locali che affacciano sul palcoscenico e sulla sala, da cui gli spettatori assistono allo spettacolo teatrale («spesso ne' tempi nostri [...] abbiamo veduti fare [i teatri] con palchi», V. Borghini, cit. in *Vocabolario* della Crusca, 3^a ed., 1691). Forniti di ingressi indipendenti, i palchi corrono lungo tutto il perimetro della sala e sono divisi in altezza per ordini; a seconda delle dimensioni e della collocazione, erano indicati con diverse locuzioni, tra cui *palco di primo, di secondo o di terzo ordine, palco di proscenio, palco reale, ducale, palco d'onore*, ecc. Ben presto, con lo stesso significato, si affermò il diminutivo *palchetto*³, la cui diffusione fu favorita dal fatto che *palco* continuava a essere usato anche in riferimento allo spazio destinato all'azione scenica, da solo e, sempre più frequentemente, in locuzioni quali *palco scenario* e soprattutto *palco scenico* (che evitavano anch'esse possibili ambiguità)⁴.

Due tra le più antiche attestazioni di *palco scenario* si trovano nel *Saggio sopra l'opera in musica* di Francesco Algarotti (Livorno, Coltellini, 1763, pp. 75 e 79; nel secondo brano ricorrono anche *palco* e *palchetto*):

Il palco scenario, sopra cui stanno gli attori, fanno ch'ei sporga per molti piedi all'infuori nella platea; per la costruzione del nostro palco scenario, differentissima da quella degli antichi, troppo grande viene a riuscire la imboccatura o la luce di essa scena. Al che pronto per altro e facilissimo è il compenso. Basta cangiare il semicerchio in una semiellissi [...] il cui asse minore serve per la luce del palco [...]. Molto acconcia altresì per la miglior disposizione dei palchetti è una invenzione di Andrea Sighizzi.

³ Di qualche anno anteriori alla data della più antica attestazione in GDLI e LEI *Germanismi* (Brunsoni, 1680) sono le diverse occorrenze di *palchetto*, al singolare e al plurale (pp. 18 e 23), nel *Trattato sopra la struttura de' teatri e scene* dell'architetto Fabricio Carini Motta (Guastalla, Giavazzi, 1676), il cui capitolo XI (pp. 18-19) è intitolato *Il teatro con palchetti come si faccia*.

⁴ Sgroi 2018: 214 segnala il «composto costruito a destra» *scenico palco*, la cui prima attestazione, sulla scorta di Google libri, è indicata in un passo del *Ritratto di Milano* di Carlo Torre (Milano, Agnelli, 1674, p. 387): «in prospetto apresi il Scenico Palco con lunga veduta». Non risultano invece attestazioni della corrispondente locuzione *scenario palco*.

Mentre la forma univervata *palcoscenario* non è molto frequente⁵, la locuzione *palco scenario* sopravvive per tutto l'Ottocento. Giovanni Gherardini (*Supplemento a' vocabolari italiani*, vol. IV, Milano, Molina, 1857, p. 355) osserva: «Il *palco scenario* è quello che più comunem. si chiama *proscenio*». Ancora ai primi del Novecento, Palmiro Premoli (*Vocabolario nomenclatore*, Milano, Sonzogno, 1913, p. 821) tra i sinonimi di *palcoscenico* cita, in ordine alfabetico: «palco, palco scenario, palco scenico, proscenio, prospettiva».

La locuzione *palco scenico* è attestata già in Francesco Tomaso Stigliani, nell'opuscolo di polemica letteraria contro Giovambattista Marino *Dello occhiale* (Venezia, Carampello, 1627)⁶, in un passo del quale, criticando l'espressione «librato in un volubil polo» (*Adone*, V 127, 3), si osserva:

Parlando d'un palco scenico, il polo [...] non è mai volubile [...] volubile è solo la scena che si volge intorno a esso.

Proprio nel fronte avverso, pochi anni dopo, si riscontra una delle più antiche attestazioni dell'uso estensivo della locuzione: nell'epistola dedicatoria a Carlo Carafa della sezione *Cielo di Mercurio* della raccolta *Nove cieli* (Napoli, Mollo, 1640), opera del marinista napoletano Girolamo Fontanella, si legge (p. 69):

Nel palco scenico [la lingua] rappresenta i casi della fortuna volubile, ammonisce i tiranni nella felicità variabile.

La forma univervata si afferma lentamente nel corso dell'Ottocento. Un caso molto significativo è quello dell'opuscolo *Alcune idee sulla risonanza del teatro* dell'architetto Antonio Niccolini (Napoli, Tipografia Masi, 1816), in cui ricorrono, senza che ne prevalga alcuna, le tre possibili grafie (non univervata, univervata e composta con trattino)⁷. Vanno poi segnalate alcune attestazioni in carteggi di musicisti⁸. La grafia

⁵ Tuttavia, *palcoscenario* ha una quarantina di occorrenze nei documenti presentati al concorso per la costruzione del nuovo teatro La Fenice a Venezia bandito nel novembre 1789: cfr. Maria Ida Biggi (a cura di), *Il concorso per La Fenice, 1789-1790* (Venezia, Marsilio, 1997), da cui si estraggono questi due passaggi: «per uno de' centri passa la linea del palcoscenario» (p. 196); «La tavola segnata n. II rappresenta il palcoscenario» (p. 199).

⁶ Siamo dunque ben prima delle più antiche attestazioni segnalate in Sgroi 2018: 213-214 sia per *scenico palco* (1674, cfr. *supra*, nota 4), sia per *palco scenico* (1780-1790).

⁷ Cfr., per es.: «fra il palco scenico, e la platea vi è come uno stretto» (p. 17); «secondo che uno si approssima maggiormente al palco-scenico» (p. 18); «la costante proporzione, che riscontrai sussistere fra la risonanza della platea, e la vastità del palcoscenico» (ivi).

⁸ In Sgroi 2018 si cita un esempio da una lettera di Vincenzo Bellini del 1° aprile 1835. Nelle *Memorie e lettere* dello stesso Bellini, a cura di Francesco Florimo (Firenze, Barbèra, 1882), la forma univervata compare con una certa regolarità e si trovano esempi anteriori, come nella lettera allo zio Vincenzo Ferlito, Milano, 28 ottobre 1827: «essi [...] cantano sempre per altre trenta battute e diminuendo sempre le voci con altra orchestra, che sta combinata sul palcoscenico [...] Quindi chiamandomi fuori il palcoscenico, mi presentai e ricevei l'aggradimento generale di un sì colto pubblico» (p. 286). Sempre nel volume curato da Florimo si ricorda (e si riproduce, a pp. 57-58) una lettera, pubblicata sul periodico «Omnibus» di Napoli (28 marzo 1835), in cui Gioacchino Rossini scriveva:

palcoscenico diventa prevalente nella seconda metà del secolo XIX, in scritture amministrative (dove compare, ovviamente, solo in senso proprio, come nel *Capitolato d'appalto per il Teatro comunale Argentina di Roma*, in *Atti del Consiglio comunale di Roma*, Roma, Cecchini, 1888, pp. 506-520) e in testi letterari o saggistici, dove è spesso usata per estensione con il significato di 'teatro', 'vita teatrale', come nel volume *Sul palcoscenico e in platea* (Firenze, Paggi, 1893), raccolta di «ricordi critici e umoristici» di Jarro (pseudonimo di Giulio Piccini), o nelle *Storie di palcoscenico* (Milano, Galli, 1895), bozzetti di vita teatrale di Marco Praga.

2. Quinte

Il termine *quinte* (analogamente al corrispettivo francese *coulisses*, che ha avuto una certa diffusione anche in italiano) si è tecnicizzato nella terminologia teatrale sette-ottocentesca ed è poi rifluito nella lingua comune nell'espressione *dietro le quinte*, usata per lo più con significati estensivi o figurati⁹. Il GRADIT s.v. *quinta* registra per prima proprio l'accezione teatrale: «grande pannello di stoffa o di tela, spec. scorrevole e orientato in prospettiva, che simula sul palco l'ambientazione della scena rappresentata». Ma la funzione delle *quinte*¹⁰, ancor più che di simulare la scena (come i *periacti* nel teatro classico, che per qualche aspetto se ne possono considerare gli antecedenti: Marchi 1936: 30), è di coprire alla vista del pubblico gli spazi interni del palcoscenico, come si evince dalla precisa definizione del TB (III, 1871: 1399): «Le quinte del teatro, che riparano la scena, sì che non possa vedersi al di là». Gli esempi più antichi del termine in questa accezione figurano nelle didascalie di due commedie di Carlo Gozzi andate in scena nel 1762 e pubblicate nel 1772:

BADUR (*disperato*) Signor... vero è pur troppo... Io son scoperto... / Da quel velen... da ignominiosa morte/ Tormi saprò colla mia stessa mano (*Trae un pugnale, si ferisce e cade entro alle quinte*) (Carlo Gozzi, *La donna serpente*, II, 12, in Id., *Opere*, Venezia, Colombani, 1772-1774, tomo II, p. 74).

TARTAGLIA (*verso le quinte*) Signori Musici abili, e inabili; Signori Suonatori, e Segatori, non mi fate scomparire. L'idea della Cantata è mia, i versi sono miei, la musica è mia, la prova s'è fatta tredici volte, il divertimento dovrebbe riuscir eccellente (Id., *Il pubblico secreto*, I, 1, ivi, tomo IV, p. 309).

«Cantanti e compositore [Bellini] furono due volte chiamati sul palcoscenico».

⁹ Ce ne siamo occupati di recente (D'Achille e Proietti in stampa), studiandone in particolare la discussa etimologia e postulando – sulla base di alcuni esempi sei-settecenteschi che sembrano attestare l'uso del termine nel lessico architettonico anche anteriormente alla sua specificazione in ambito teatrale – l'uso sostantivato di *quinte* come frutto di un'ellissi (da *quinte linee* o sim.).

¹⁰ Il termine è usato prevalentemente al plurale; il singolare si trova nell'espressione *quinta teatrale*, di cui si riporta un esempio: « – Brutta carogna mi vuoi veder morta quest'oggi... scimmiotto – e tirò una di quelle bestemmie di quinta teatrale, con cui passava talvolta dal tenero al brusco (Luigia Codemo Gerstenbrand, *Andrea ovvero Il padre e la famiglia. Scene domestiche del Veneto*, Venezia, Cecchini, 1864, p. 76).

La denominazione originaria dell'elemento scenico, diffuso a partire dal sec. XVI, era *telaro*¹¹ e probabilmente il cambiamento del nome¹² è connesso a una sua profonda modifica strutturale: la nascita e la diffusione della parola *quinta*, legata alla matematica e all'architettura, pare infatti avvenuta proprio nel momento in cui le rappresentazioni teatrali passarono dalla piazza (o dalla corte) in ambienti a esse specificamente destinati e architettonicamente strutturati *ad hoc*¹³.

Nel sec. XVIII la collocazione prevalente di *quinte* è all'interno di sintagmi preposizionali: troviamo infatti *entro alle quinte* (Gozzi), *per le quinte* (Goldoni), *verso le quinte* (Gozzi, Albergati Capacelli, Willi), *dentro le quinte* (Albergati Capacelli), *fra le quinte* (ancora Albergati Capacelli). Manca ancora, invece, la locuzione *dietro le quinte*, che però sembra in qualche modo anticipata da *nell'indietro delle quinte* (Pepoli). Il primo esempio finora reperito (anteriore a quello indicato in D'Achille e Proietti in stampa) risale all'inizio dell'Ottocento e si trova in un'operetta edita come anonima ma attribuita a Carlo Ritorni:

Sia conservata in tutto l'illusione teatrale; perciò sia descritta in terra una linea dietro le quinte cui niuno possa passare, e nemmeno gli attori stessi prima del momento che devono uscire (*Consigli sull'arte di dirigere gli spettacoli...*, Bologna, Nobili, 1825, p. 63).

Il modulo locutivo, nato in ambito teatrale (dove ben presto sostituì le possibili alternative sopra indicate, delle quali non sembra esservi più traccia già nell'Ottocento, a parte *fra* o *tra le quinte*, che resiste tuttora), si è poi diffuso in senso estensivo-figurato, con accezioni ora neutre, almeno apparentemente, ora negative. Delle prime ci dà testimonianza Fanfani 1863: II, 792, delle seconde parla il già ricordato TB: «Fig. *Dietro le quinte*, Nascosto, operando in modo che veggasi l'effetto, ma non chi fa. Fam. in senso non buono. Di quelle tante figure che prende in prestito dalla scena del teatro la scena del mondo».

L'uso in questo senso della locuzione (che ha assunto anche valore nominale: *il dietro le quinte* è documentato dal 1882, *un dietro le quinte* dal 1911) è talmente frequente che non vale la pena di riportarne esempi. È possibile invece anticipare la data della prima attestazione, che risulta coeva a quella della locuzione usata in senso proprio (che potrà dunque essere in futuro ancora anticipata), grazie a un articolo di Felice Bodin su Walter Scott edito (anzi, riedito, visto che si dice: «articolo tolto da altro del Sig. Felice Bodin») in un periodico milanese:

¹¹ Cfr. Marchi 1936 e la voce *telaio* del GDLI: XX, 803-804, con esempi di Sabbatini, Martello e Metastasio.

¹² *Telaro* continua tuttavia ad essere usato, anche se per lo più accanto a *quinta*, ancora fino all'Ottocento. Eccone un esempio: «Diconsi *quinte* o *telari* quei rettangoli disposti sui fianchi del palco, fra i cui spazii escono per ordinario gli attori» (Annibale Angelini, *Trattato teorico di prospettiva*, Roma, Sinimberghi, 1862, p. 145; nel testo si parla poi varie volte dei *telari delle quinte*, ma anche semplicemente dei *telari*).

¹³ Cfr. Mello 1979: 14 (a p. 177 è illustrata la «Teletta, quinta» e in effetti tra i significati di *teletta* il GDLI: XX, 819 riporta, senza esempi, anche quello di 'quinta').

Ognuno bramò veder dipinta quella società che dianzi ai suoi occhi moveasi; e in vece della monotona grandezza de' magnati, si volle vederne di difetti e gli abbagli. In vece di contemplare le pompose decorazioni d'Opera, di cui erasi fatto sfarzo per lungo tempo, ciascuno desiderò entrare in pieno giorno dietro le quinte («Il nuovo ricoglitore», 7, luglio 1825, p. 697).

3. Retrosцена e retropalco

Per trattare di *retrosцена* pare opportuno partire dalla voce del GRADIT:

retrosцена [...] s.f., s.m. inv. CO [1884; der. di *scena* con *retro-*] 1 s.f. parte del palcoscenico che rimane invisibile agli spettatori | TS st. teatr. nel teatro classico, ciascuno degli spazi laterali e lo spazio posteriore dell'edificio scenico 2 CO s.m. inv. estens., ciò che accade dietro la scena, spec. con rif. alle operazioni e ai preparativi che vi si svolgono: *dalla platea si percepivano i rumori del r.* 3 CO s.m. inv. fig., oscuro maneggio, intrigo che costituisce la premessa o si nasconde dietro un fatto noto: *svelare il r. della vicenda, dalle indagini sono emersi clamorosi r.*

La datazione in questo caso è abbastanza tarda, ma un'attestazione anteriore del termine, in senso proprio, al femminile e nella grafia con i due elementi separati dal trattino (come nel francese *arrière-scène*, che molto probabilmente ne costituisce il modello)¹⁴ è in una nota dell'Alfieri alla sua versione del *Formione* di Terenzio, eseguita tra 1790 e 1793 e pubblicata postuma: «Il vecchio, veduti costoro, rimane su la retro-scena per ascoltarli» (Alfieri 1984: 554).

Il genere assegnato al termine inizialmente oscilla¹⁵, ma mentre il femminile (pl. *retroscene*), che si direbbe “endocentrico” (con *scena* come testa: ‘la scena che sta dietro’), resta per lo più circoscritto all’uso proprio¹⁶, il maschile (invariabile al pl.), che si direbbe invece “esocentrico” (‘ciò che è dietro la scena’), alla fine prevalente, è documentato in senso estensivo-figurato già negli anni sessanta dell'Ottocento, sia nella forma col trattino, sia in quella univervata:

Non posso chiudere codesta rassegna senza dirvi una parola sull'incidente che, negli ultimi giorni della sessione, agitò il retro-scena del congresso (corrispondenza di Gustavo Chaudey, *Il congresso internazionale di Berna*, in «Il Politecnico», 1° ottobre 1865, p. 120).

¹⁴ Cfr. TLFi, con data 1769. Esiste anche *dietrosцена* (GRADIT), attestato per la prima volta in Giovanni Targioni Tozzetti, *Relazione d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana*, 2ª ed., vol. XII, Firenze, Cambiagi, 1779, p. 306.

¹⁵ Lo Zingarelli 2019 considera il termine solo maschile e non è possibile verificare se sia tale anche nell'esempio grazie al quale lo data al 1845. Si ritiene pertanto utile segnalare questi due esempi, poco posteriori, di *retrosцена* con la grafia univervata, prima femminile (come in Alfieri), poi maschile: «dare un segreto accesso ai personaggi dalla retrosцена al palco» (*Collezione dei romanzi storici e poetici di Walter Scott* voltati in italiano da Carlo Rusconi, vol. IV, Prato, Passigli, 1852, p. 512); «servirono [...] ad ornare il retrosцена del teatro» (Giuseppe M. Rossi, *Nuova guida di Verona e della sua provincia*, Verona, a spese dell'autore, 1854, pp. 243-244).

¹⁶ In Google Libri si possono reperire alcuni rari esempi ottocenteschi dell'uso figurato al plurale femminile (*le retroscene*), che per motivi di spazio non si riportano qui.

Il passo dell'A. mostra la scarsa conoscenza del retroscena degli avvenimenti e si accontenta di porre una correlazione generica tra la caduta di Cola e la condanna papale (Girolamo Rossi, *Vita di Girolamo Morone*, Oneglia, Ghilini, 1865, p. 72 nota 1).

Per il Novecento, possiamo limitarci a riportare pochi esempi, il primo dei quali documenta la sporadica persistenza di occorrenze della grafia col trattino:

La *Scena di Prosa* di Milano ha pubblicato uno scritto in cui G. Antona Traversi spiega certi retro-scena commerciali nella vita degli autori drammatici («Ars et labor», 1907, p. 595).

Uno spettacolo ridicolo che può forse in lontananza dare un'impressione di serietà e di grandezza, ma spiacevole in sommo grado per chi da vicino segue i retroscena delle Congregazioni e conosce gli attori principali della triste commedia (Buonaiuti 1948: 46).

Il termine ha avuto una progressiva espansione nella lingua comune ed è tuttora diffusissimo, specie nel giornalismo e soprattutto nella cronaca politica.

È invece rimasto esclusivo nel lessico settoriale del teatro il termine *retropalco*, datato 1932 sia nel GRADIT, sia nel LEI *Germanismi* (I, 159), sia nello Zingarelli 2019, ma che in realtà risale almeno all'Ottocento. Nelle più antiche attestazioni la voce si riferisce non alla «parte finale del palcoscenico posto dietro il panorama, contenente il materiale scenografico preparato per lo spettacolo» (Zingarelli 2019) o allo «spazio dietro il palcoscenico che, a seconda delle esigenze sceniche, può essere unito a esso formando un unico spazio» o allo «stanzino collocato sul lato posteriore di un palcoscenico» (GRADIT), bensì alla parte posteriore dei palchi degli spettatori¹⁷ (a conferma di quanto si è detto sopra sulla polisemia del termine *palco*).

Ecco i primi esempi che abbiamo reperito in cui *retropalco* indica certamente la parte posteriore del palcoscenico (ne inseriamo anche uno all'interno di un testo in francese, che traduce *retropalco* con *arrière-scène*):

Allora la parete *taglia-fuoco* sarebbe la parete divisoria il palco dal retropalco: ivi si stabilirebbe la porta di sicurezza chiudentesi da sé, e nel retropalco una porta comune; cosicché se questa rimanesse anche aperta, o per la pressione del pubblico o per altra ragione, la sicurezza non ne soffrirebbe (Daniele Donghi, *Sulla sicurezza dei teatri in caso d'incendio*, Torino, Camilla e Bertolero, 1888, p. 64).

A quell'eco lusinghiera e fascinatrice i gruppi del retro-palco si snodano e si dissipano in un baleno, e tutti accorrono e si affollano nelle quinte per godere il trionfo della loro compagna (Gino Monaldi, *Memorie d'un suggeritore*, Milano, Fratelli Bocca, 1902, p. 90).

¹⁷ Possiamo, così, citare la prima occorrenza della forma non univertata («ma ecco un retro palco, finalmente l'ho trovato; questo è vuoto... e madama Stuart potrà approfittarne», *L'avventuriera di Parigi* di G. Lemoine e P. de Kock, tradotta da Carlo Romagnoli, in «Florilegio drammatico», I, 3, 1844, p. 49) e quelle, un po' posteriori, della forma con trattino di congiunzione («si avranno sessantadue palchi, preceduti da un piccolo retro-palco per deporvi i soprabiti», «Euterpe», 15 febbraio 1871, pp. 2-3, a proposito del Novo Teatro di Milano, in piazza S. Fedele) e con grafia univertata («Dietro ciascun palco trovasi una specie di camerino o retropalco che si apre sul corridojo», in «Politecnico - Giornale dell'ingegnere architetto civile ed industriale», agosto-settembre 1873, p. 458).

Derrière la scène il y a souvent un grand espace *retropalco* (arrière-scène), qui la continue derrière une large ouverture *arco* qui correspond en plus petit au «cadre» (*bocca scena ou arco scenico*) (Eugène d'Harcourt, *La musique actuelle en Italie: conservatoires, concerts, théâtres, musique religieuse*, Paris, Durdilly, 1907, p. 73; ci sono altre occorrenze, in corsivo o tra virgolette).

Si può probabilmente attribuire al ritardo con cui questo secondo significato si è sviluppato (e alla stessa polisemia del termine¹⁸) la mancata estensione in senso figurato di *retropalco*, che peraltro sembra aver perso terreno anche in senso proprio, cedendolo al corrispondente inglese *backstage*, di fortuna internazionale.

4. Backstage

Anche per *backstage*, che in inglese è di formazione relativamente recente¹⁹, prendiamo come base di partenza la voce del GRADIT, che data l'ingresso della parola in Italia all'inizio degli anni Novanta del secolo scorso:

backstage [...] s.m. inv. ES ingl. TS spett. [1993; ingl. *backstage* pl. *backstages* propr. 'retrosce-na', comp. di *back* 'dietro' e *stage* 'palcoscenico'] spazio dietro al palcoscenico | l'insieme degli eventi e dell'atmosfera che caratterizzano dietro le quinte l'allestimento di uno spettacolo, di un concerto, la registrazione di un disco o le riprese di un film o sim. | filmato che ha per soggetto tali allestimenti.

Lo Zingarelli 2019 anticipa al 1985, ma si potrebbe risalire al 1951 con questa attestazione, in cui però il termine, virgolettato e in corsivo, è presentato come straniero:

[il Teatro Elisabettiano], basato sostanzialmente sull'atrio della locanda o sull'arena circolare, a cielo scoperto e con diversi loggioni, era fornito di un palcoscenico quadrato, che offriva ampie possibilità di movimento data la sua ampiezza, e che comprendeva una parte anteriore o "*front-stage*"; una parte posteriore o "*back-stage*" e un recesso interno, chiuso da una tenda all'estremo limite del "*back-stage*", chiamato "*inner-stage*", al di sopra del quale era costruita una loggia, che fungeva da palcoscenico superiore o "*upper-stage*" (Aldo Maugeri, *John Marston: Antonio e Mellida. Studio critico*, Messina, Editrice Universitaria, 1951, p. 71 nota 1).

Negli anni Cinquanta, comunque, il termine doveva essere ancora poco diffuso e/o mal compreso se il titolo originale del romanzo *Back-stage portrait* (1957) dell'attrice, produttrice televisiva e scrittrice inglese Pamela Beatrice Brown, fu mutato in *Recita dietro le quinte* nella traduzione italiana del libro (Milano, Baldini & Castoldi, 1959). Una piena integrazione del termine compare in un esempio di due anni anteriore alla data indicata nello Zingarelli 2019:

¹⁸ Non a caso, a togliere ogni ambiguità, abbiamo un esempio di *retropalco-scenico*: «Progetto di un praticabile nel retropalco-scenico del Teatro alla Scala di Milano, del 1846» («Annuario del R. Archivio di Stato di Milano», 1913, p. 128).

¹⁹ È registrato, anche in grafia non univocata, nel supplemento (1987) dell'OED, con un esempio del 1898 e altri compresi tra il 1902 e il 1958.

il cuore da cui parte il film rimane dietro i fondali finti, dietro la bidimensionalità dichiarata delle immagini, in un backstage tanto impalpabile da apparire a molti come l'antro dello stregone («Cineforum», 1983, 221, p. 59).

5. Ribalta

Passiamo così a *ribalta*, retroformazione dal verbo *ribaltare* (attestato già nel Duecento), partendo stavolta dalle indicazioni, relative all'uso teatrale del termine, fornite dal LEI (IV, 882):

It. *tavola a ribalta* 'lunga tavola di legno fissata con cerniere al proscenio, che, se ribaltata, impediva alle luci di proscenio di illuminare la scena' (ante 1859, Carena, B; 1923, Ojetti, B), tosc. ~ FanfaniUso [...] - It. *ribalta* f. 'proscenio' (dal 1863, Man; TB; Zing 1983; DO 1990), piem. ~ (Capello; Zalli 1815).

Loc. avv.: it. *alla luce della ribalta* 'sul palcoscenico' (dal 1923, Panzini; DD 1974). Loc. verb.: it. *salire alla ribalta* 'acquistare notorietà e importanza pubblica, emergere per doti e meriti personali o professionali' (dal 1974, DD; DO 1990); *presentarsi alla ribalta* 'id.' (ante 1952, Barilli, B); *venire alla ribalta* 'id.' (dal 1954, Einaudi, B; Zing, 1983).

Possiamo anticipare la datazione del termine *ribalta* in italiano (che viene così a coincidere con quella in piemontese citata nel LEI) grazie alle due occorrenze in Paolo Landriani, *Osservazioni sui difetti prodotti nei teatri dalla cattiva costruzione del palcoscenico* (Milano, Cesarea e Regia Tipografia, 1815, pp. 16 e 21):

L'eccessiva lunghezza della scena ha anche l'altro difetto che non potendo arrivare a tanta distanza il lume della ribalta, resta sempre la scena oscura.

La prima misura stabilita sarebbe stata sufficiente senz'altro bisogno d'allungamento, per quanto ce lo dimostra l'esperienza e per quanto esige il lume della ribalta che a maggiore distanza non ha forza bastante di rischiarare la scena.

La progressiva diffusione del termine nella prima metà dell'Ottocento è documentata da una delle definizioni aggiunte alla voce *ribalta* nella seconda edizione del *Vocabolario* di Manuzzi, riportata come primo esempio anche nel GDLI: XVI, 8:

quell'asse girevole su pernietti, che si adatta lungo la batteria de' lumi di un teatro, o che si alza quando sulla scena dee comparir notte, essendo appunto ordinata a impedire che la luce si getti in sul palco²⁰.

Sul piano semantico, il GRADIT presenta rispetto al LEI una maggiore articolazione definitoria, sempre all'interno dello stesso ambito teatrale:

4a TS teatr. parte anteriore del palcoscenico, sulla quale sono allineate le luci, che sporge sotto l'arco scenico verso la platea; proscenio

²⁰ Cfr. Giuseppe Manuzzi, *Vocabolario della lingua italiana*, vol. III, Firenze, nella stamperia del Vocabolario e dei testi di lingua, 1863², p. 775). La definizione si ritrova identica in Fanfani 1863: II, 811.

4b TS teatr. apparecchio usato per illuminare, dal basso verso l'alto, il proscenio e il palcoscenico

4c TS teatr. in passato, asse che, ruotando su perni, veniva alzato per coprire le luci del proscenio e fare buio sulla scena

L'accezione data qui per ultima (ma cfr. GDLI: XVI, 8), che motiva il nome, è certo quella originaria e da essa derivano per metonimia, forse parallelamente, le altre due. Sembra dunque che la nascita del termine sia collegata alla necessità di illuminare soltanto la parte anteriore della scena, anche se poi *ribalta* ha finito con l'assumere il senso, forse oggi esclusivo, di 'proscenio'. A tale significato (e alla funzione peculiare dell'elemento) si legano le locuzioni *luci della ribalta*, che (forse grazie anche alla traduzione italiana del titolo originale del film di Charlie Chaplin *Limelight*, del 1952) ha assunto il valore figurato di 'palcoscenico, teatro', e *alla ribalta*, legata a vari verbi, tra cui *avanzare, chiamare, evocare, presentare, reclamare, volere* e finalmente *venire*. Ne troviamo, già nella prima metà dell'Ottocento, diverse occorrenze, tra cui scegliamo le prime due:

Una bella e giovine attrice si presenta e si avvanza alla ribalta tutta adorna delle grazie della gioventù, col sorriso sulle labbra, coll'anima piena del personaggio che è per rappresentare (*Teatro francese - Marsiglia, La moglie ritrovata*, in «La Moda», 16 gennaio 1840, p. 20).

Tamberlick aveva promesso a sé stesso d'esser prudente, ma al momento della sua presentazione davanti alla ribalta, le grida ripetute di Mario! Mario! Mario! gli fecero perdere la pazienza. Il sangue romano la vinse su tutti i suoi bei progetti di moderazione (*Una sommossa in teatro*, in «Corriere delle dame», 28 novembre 1854, p. 380).

Alla fine del secolo sembra risalire l'uso della locuzione *alla ribalta* in senso estensivo-figurato, che agli inizi del Novecento fa il suo ingresso nella lingua poetica in una delle composizioni più caratteristiche e celebri di Guido Gozzano:

Chi nasce ricco invece, evidentemente senza averne merito personale, può essere invece un microcefalo od un fatuo qualunque; ma egli è certo che verrà alla ribalta del teatro sociale ed a lui tutti i servili saranno prodighi di elogi e di carezze ed egli crederà, solo perché *ha* dei quattrini, di essere diverso da quello che è (Enrico Ferri, *Socialismo e scienza positiva: Darwin, Spencer, Marx*, Roma, Casa editrice italiana, 1894, p. 34; i corsivi sono nel testo).

Oggi l'alloro è premio di colui / che tra clangor di buccine s'esalta, / che sale cerretano alla ribalta / per far di sé favoleggiar altrui... (*La signorina Felicita, ovvero la felicità*, vv. 69-72, in Guido Gozzano, *I colloqui*, Milano, Treves, 1911, p. 70)²¹.

Nel periodo tra le due guerre mondiali gli esempi non sono molto numerosi. Ecco-ne un paio:

Il peso fiscale e il cattivo raccolto sono la occasione al maturare delle crisi. Ed allora si riaffacciano alla ribalta i vecchi partiti delle democrazie che la stoltezza fascista fece nemici del

²¹ La poesia era già stata edita nella «Nuova Antologia» del 16 marzo 1909.

fascismo, per sfruttare una situazione a favore della lotta contro il fascismo (Ruggero Grieco, *I contadini del Sud e l'Unione meridionale*, in «L'Unità», 22 agosto 1924).

anche per il contadino nuovo che si presenta alla pericolosa ribalta della città debbono attuare i provvedimenti integrali di profilassi che noi già applichiamo su larga scala nel bambino che appare alla ribalta della vita (Giovanni Poggio, *La tubercolosi nei rurali inurbati in Liguria*, in «Annali dell'Istituto Maragliano. Archivi di biologia applicata alla patologia, alla clinica e all'igiene», gennaio-aprile 1933, pp. 97-99, a p. 99).

La diffusione dell'uso estensivo-figurato di *alla ribalta* subisce un incremento dalla seconda metà degli anni Trenta. Non sarà quindi un caso se ne troviamo una serie abbastanza nutrita di attestazioni negli anni dell'epilogo dell'ultimo conflitto mondiale, che preparano a loro volta un'ulteriore e più pronunciata crescita nel corso degli anni Sessanta. Daremo solo pochi esempi della prima fase:

in tutto questo burrascoso periodo, durante il quale sembrava davvero che tutti questi tumulti potessero sfociare in una rivoluzione generale, le famigerate squadre fasciste non avevano ancora fatto la loro apparizione alla ribalta. Evidentemente le forze socialiste erano ancora troppo bene organizzate, e il rischio sarebbe stato troppo grosso (Sirio Minergi, *Dal manganese alla feluca. Le origini della dittatura fascista*, Roma, Edizioni Ariminum, 1944, p. 36).

Nel giugno 1924 l'affare Nitti dormiva ancora come tanti altri. Anch'esso tornò alla ribalta dell'opinione pubblica solo grazie alla nuova atmosfera politica creata dal delitto Matteotti (Achille Saitta, *Dal terrorismo alla dittatura. Storia della ceka fascista*, Roma, OET Polilibria, 1945, p. 115).

il 9 maggio 1946 [Vittorio Emanuele III] riapparve improvvisamente alla ribalta della vita nazionale per compiere il gesto formale di una seconda abdicazione a vuoto: il che dette pretesto al figlio luogotenente per proclamarsi re col nome di Umberto II (Piero Calamandrei e Alessandro Levi, *Commentario sistematico alla Costituzione italiana*, Firenze, Barbèra, 1950, vol. I, p. CXIII).

Il nostro percorso può chiudersi, ormai nel pieno degli anni Sessanta, con un passo da uno dei testi fondamentali degli studi storico-linguistici italiani:

L'età nuova portava alla ribalta in buon numero uomini che se, giustamente, dell'idolatria dantesca non sapevano per il momento che farsi, erano però disposti ad accettare ogni altra idolatria immediatamente redditizia e per essa a battersi senza quartiere (Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, rist. 1971, p. 289).

6. Sipario e tela

Completiamo la nostra rassegna con l'elemento, costituito prevalentemente da un pesante tendaggio, che chiude il palcoscenico per nascondere al pubblico la scena prima o dopo lo spettacolo o durante le sue eventuali pause. La sua designazione con il latinismo *sipario* risale alla fine del sec. XV (1499 è la data di GRADIT e Zingarelli 2019, che anticipano il 1566 indicato nel DELIn, sulla base dell'esempio di Leone De' Sommi, il primo citato nel GDLI: XIX, 88, dove il latinismo si affianca a *cortina*) e ha

una continuità di attestazioni nel corso dei secoli. Ma mentre il sipario classico saliva a chiusura d'atto, quello moderno, come documenta la *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri* di Nicolò Sabbatini (Pesaro, Concordia, 1637), in cui peraltro si usa il termine *tenda* e non *sipario*, si calava dall'alto in basso sul piano della scena (Marchi 1936: 30). *Sipario* compare spesso in espressioni legate a questa modalità d'uso, che invitano a iniziare e a concludere (o a interrompere) la rappresentazione, come *alzare* (o *levare* o *togliere*) *il sipario* (e *su il sipario!*) e *calare* (o *abbassare*) *il sipario* (o *sipario!*), a cui si affiancano *aprire* e *chiudere il sipario*, dovute alle nuove possibilità di apertura e chiusura dell'elemento, in rapporto alle sue trasformazioni sul piano morfologico e alle diverse tradizioni nazionali (Mariani 1936; Mello 1979: 184-186)²². L'espressione (*si*) *cala il sipario*²³ inizia a figurare nelle didascalie dei testi teatrali, a conclusione dell'opera e/o a chiusura d'atto, alla fine del Settecento («si cala il sipario» si legge in Francesco Albergati Capacelli, *Il Nuovo teatro comico*, II, Venezia, Pasquali, 1774, p. 216). L'uso figurato di *alzare*, *levare*, *tirare*, *togliere il sipario* nel senso di 'far luce su una questione, su un fatto, su una situazione' è documentato da secoli (cfr. GDLI: XIX, 88); invece quello di *calare il sipario su qualcosa* nel senso di 'concluderla' è piuttosto recente: il DELIn lo data al 1960 e la nostra anticipazione non va oltre il 1946:

Sta per calare il sipario di seta sul settecento, ma di tra le quinte s'indovinano i bagliori del Romanticismo («Orientamenti culturali», 1946, p. 120).

Lo stesso uso figurato si può avere (ma è molto più raro) per *cala la tela*, espressione alternativa di *cala il sipario*, possibile perché tra i vari significati di *tela* c'è anche quello metonimico di 'sipario' (documentato nel GDLI: XX, 802 con esempi di Carlo Gozzi, Cammarano e Tronconi)²⁴. In senso proprio *cala la tela* (con *cala* intransitivo, non a caso talvolta sostituito da *scende* o *cade*) è documentato dall'inizio dell'Ottocento (uno dei primi esempi è nel libretto della *Gazza ladra* di Rossini, 1820) e il DELIn non ritiene sicuro che nel dizionario di Petrocchi l'espressione assuma già il valore figurato di «finisce, è finito, detto di fatti, vicende, avvenimenti» (per citare la definizione di Zingarelli 2019). Un esempio certo è dato dal titolo del cap. X (*Cala la tela!*) del vol. III di Giacomo Perticone, *La politica italiana nell'ultimo trentennio* (Roma, Leonardo, 1945; a p. 318 si legge: «Così cadeva la tela su l'ultimo atto del dramma sanguinoso del fascismo in Italia, preludio della catastrofe del fascismo nel mondo»).

²² Da *sipario* sono derivati *siparietto*, che si è lessicalizzato anche in senso fig., e *siparista* (cfr. GRADIT, GDLI: XIX, 88 e 89, DELIn, Zingarelli 2019).

²³ L'assenza del *si* comporta l'uso intransitivo del verbo *calare* (talvolta infatti sostituito da *scendere*). Si può trovare anche l'ordine opposto *il sipario cala* e l'aggiunta dell'avverbio *lentamente*.

²⁴ Data la polisemia di *tela* (che può indicare anche la quinta), è piuttosto l'alterato maschile *telone* che si è specializzato come sinonimo di *sipario*, a partire dalla fine del Settecento (Calzabigi: GDLI: XX, 822; Zingarelli 2019).

Conclusioni

Tutta la terminologia esaminata è legata alla definizione delle strutture architettoniche e scenotecniche del teatro all'italiana. La voce che ha una maggiore profondità cronologica è *palco*, specializzatasi in senso teatrale nel sec. XVI, e affiancata a partire dal sec. XVII dagli aggettivi *scenario* e *scenico* (con cui si è poi univerbata), per indicare lo spazio del teatro in cui si esibiscono gli attori. Pure la nuova denominazione di *quinte* per i *telari*, documentata con certezza in pieno XVIII secolo, si lega molto probabilmente all'evoluzione della struttura architettonica dei teatri post-rinascimentali. A partire dalla fine del Settecento, anche grazie al contatto con altre lingue e in particolare col francese, vengono precisati i termini relativi alle parti retrostanti lo spazio scenico (*retroscena*, *retropalco*) o esposte al contatto col pubblico (*ribalta*). Anche la fraseologia relativa al *sipario*, voce di più antica attestazione, si modifica dal Settecento, in rapporto alle nuove dinamiche d'uso di tale elemento.

Il forte richiamo che ha esercitato il teatro nella società e nella cultura italiane ha sospinto l'intera terminologia scenica verso usi estensivi e figurati, specie all'interno di locuzioni. Tali usi, che si sono a volte sviluppati in tempi molto ravvicinati alle accezioni proprie dei diversi vocaboli (altre volte il passaggio è avvenuto in tempi successivi e secondo percorsi non sempre evidenti), hanno trovato piena definizione nel corso dell'Ottocento, si sono progressivamente diffusi negli anni Venti-Trenta e hanno goduto di un forte incremento nel secondo dopoguerra, specie nel linguaggio della politica e della storia (*dietro le quinte*, *retroscena*, *alla ribalta*, *cala il sipario*). Si direbbe che l'espansione nel linguaggio comune della locuzione *dietro le quinte* e del termine *retroscena* abbia quasi lasciato scoperto il *designatum* in senso proprio e che l'anglicismo *backstage* sia servito a riempire questo vuoto.

Riferimenti bibliografici

- Alfieri 1984 = Alfieri, Vittorio, *Traduzioni*, vol. III, *Terenzio*, a cura di Masoero, Maria Rosa, Asti, Casa d'Alfieri.
- Buonaiuti 1948 = Buonaiuti, Ernesto, *Lettere di un prete modernista*, a cura di Niccoli, Mario, Roma, Universale Roma.
- D'Achille e Proietti in stampa = D'Achille, Paolo e Proietti, Domenico, *Dalla terminologia della scenotecnica alla lingua comune: il caso di dietro le quinte*, in *Linguaggi settoriali e specialistici: sincronia, diacronia, traduzione, variazione*. Atti del XIII Congresso SILFI (Genova, 28-30 maggio 2018), Firenze, Cesati.
- DELIn = Cortelazzo, Manlio e Zolli, Paolo, *Dizionario etimologico della lingua italiana*; nuova ed. a cura di Cortelazzo, Manlio e Cortelazzo, Michele A., Bologna, Zanichelli, 1999.
- Fanfani 1863 = Fanfani, Pietro, *Vocabolario dell'uso toscano*, 2 voll., Firenze, Barbèra.
- GDLI = Battaglia, Salvatore (dir.), *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002.
- GRADIT = De Mauro, Tullio (dir.), *Grande dizionario italiano dell'uso*, 8 voll., Torino, UTET, 2007² (consultato nella chiave USB).
- LEI = Pfister, Max e Schweickard, Wolfgang (a cura di), *LEI. Lessico etimologico italiano*, Wiesbaden, Reichert, 1979 ss.
- LEI *Germanismi* = Morlicchio, Elda (a cura di), *LEI. Lessico etimologico italiano. Germanismi*, Wiesbaden, Reichert, 2015 ss.

■ Parole del (e dal) palcoscenico

- Marchi 1936 = Marchi, Virgilio, *Scenotecnica*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. XXXI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 29-42.
- Mariani 1936 = Mariani, Valerio, *Sipario*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. XXXI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 866-867.
- Mello 1979 = Mello, Bruno, *Trattato di scenotecnica*, Novara, Görlich e De Agostini.
- OED = *The compact edition of the Oxford English Dictionary*, vol. III, *Supplement*, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- Sgroi 2018 = Sgroi, Salvatore C., *Palcoscenico: una voce anomala retrodatabile*, in Id., *(As)saggi di grammatica 'laica'*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 213-224.
- TB = Tommaseo, Niccolò e Bellini, Bernardo, *Dizionario della lingua italiana*, 4 voll. in 8 tomi, Torino, Unione Tipografica-editrice, 1861-1874.
- TLFi = *Trésor de la langue française informatisé*, in rete al link <http://atilf.atilf.fr/>
- TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, in rete al link <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/Vocabolario> della Crusca = *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 2^a ed., Venezia, appresso Jacopo Sarzina, 1623; 3^a ed., 3 voll., Firenze, nella stamperia dell'Accademia della Crusca, 1691.
- Zingarelli 2019 = *Lo Zingarelli 2019. Vocabolario della lingua italiana* di Nicola Zingarelli, rist. della 12^a ed., a cura di Canella, Mario e Lazzarini, Beata, Bologna, Zanichelli, 2018.

Gli autori

DALILA BACHIS è Dottore di ricerca in Linguistica italiana. Ha collaborato ai volumi editi dall'Accademia della Crusca e goWare *L'italiano e la creatività. Marchi e costumi, moda e design* (2016), *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema* (2017), *L'italiano e la rete, le reti per l'italiano* (2018). Attualmente è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Siena per il progetto *Per una storia linguistica del Fondo dei Citati della Biblioteca dell'Accademia della Crusca*.

ILARIA BONOMI insegna Lingua italiana e testi per musica all'Università degli Studi di Milano. Si è occupata soprattutto di lingua dei media, di storia della grammatica, di lingua italiana e musica. Con Vittorio Coletti ha curato il volume a più voci *L'italiano della musica nel mondo*, Accademia della Crusca-goWare (2015). Tra i suoi volumi recenti, *La lingua dell'opera lirica*, con E. Buroni (2017).

VITTORIO COLETTI è professore emerito di Storia della lingua italiana nell'Università di Genova e accademico della Crusca. Ha dedicato numerosi studi al teatro musicale, tra cui *Da Monteverdi a Puccini* (2003 e 2017), *Da san Francesco al rap* con Lorenzo Coveri (2016) e, con Ilaria Bonomi, il volume a più voci *L'italiano della musica nel mondo*, Accademia della Crusca-goWare (2015).

PAOLO D'ACHILLE insegna Storia della lingua italiana e Linguistica italiana all'Università Roma Tre. Al lessico e alla lingua del teatro e in particolare del melodramma ha dedicato vari studi, alcuni dei quali raccolti in due volumi pubblicati nel 2012, *Parole nuove e datate. Studi su neologismi, dialettismi, prestiti* e *Parole: al muro e in scena. L'italiano esposto e rappresentato*.

LUCA D'ONGHIA insegna Storia della lingua italiana alla Scuola Normale Superiore di Pisa. Si è interessato soprattutto al plurilinguismo letterario e alla lingua del teatro italiano, con edizioni e studi dedicati tra gli altri ad Aretino, Calmo, Ruzante, Andreini, Goldoni, Testori e Fo. Tra le pubblicazioni più recenti l'edizione commentata del *Teatro comico* di Pietro Aretino (2014) e la curatela del volume *Giulio Cesare Croce autore plurilingue* (2017).

NICOLA DE BLASI insegna Storia della lingua italiana nell'Università di Napoli "Federico II". Ha pubblicato la monografia *Eduardo* (2016); con Paola Quarenghi, per i Meridiani Mondadori, ha curato l'edizione critica del *Teatro* di Eduardo De Filippo. Tra i suoi libri figurano *Storia linguistica di Napoli* (2012), *Scugnizzo* (2017), *Ciao* (2018), *Il dialetto nell'Italia unita. Storia, fortune e luoghi comuni* (2019).

ANDREA FELICI insegna Storia della lingua italiana presso l'Università di Urbino. Si è occupato di prosa del Novecento, di canzone d'autore e, specialmente, del lessico architettonico di Michelangelo (*Michelangelo a San Lorenzo (1515-1534)*, 2015) e di lingua cancelleresca del XV sec., con riferimento ai riflessi di questa lingua sulla prosa di Machiavelli («*Parole apte et convenienti*», 2018). Attualmente sta curando la nuova edizione, corredata da studio linguistico, del Codice Leicester di Leonardo.

CLAUDIO GIOVANARDI insegna Storia della lingua italiana e Linguistica italiana presso l'Università Roma Tre. Tra i suoi principali interessi di studio figurano la lingua del teatro (con P. Trifone ha pubblicato *La lingua del teatro*, 2015), il rapporto lingua-dialetto a Roma (è Coautore con P. D'Achille del *Vocabolario del romanesco contemporaneo*, in corso d'opera), la linguistica rinascimentale, la lingua letteraria contemporanea, l'interferenza italiano-inglese.

DANIELA GOLDIN FOLENA si è laureata in Storia della lingua italiana a Padova e ha insegnato Letteratura latina medievale all'Università di Venezia, Filologia medievale e umanistica e Storia del melodramma all'Università di Padova. Si è occupata di traduzione e autotraduzione dal Medioevo all'Ottocento, di rapporti tra arte e letteratura tra Medioevo e Ottocento, di melodramma italiano e teatro europeo (*Verdi e l'Europa attraverso la Francia*, 2016), di librettistica italiana tra Sei e Novecento, in particolare di Metastasio, Goldoni, Da Ponte, Piave, Boito, Illica (*La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, 1985).

SERGIO LUBELLO insegna Linguistica italiana, Storia della lingua italiana e Didattica della lingua italiana all'Università di Salerno. Ha pubblicato *Il linguaggio burocratico* (2014), *La lingua del diritto e dell'amministrazione* (2017) e ha curato il *Manuale di linguistica italiana* (2016).

IVANO PACCAGNELLA ha insegnato Storia della lingua italiana all'Università di Padova. Si occupa di lingua del Rinascimento, specialmente il plurilinguismo (macaronie padovane, dialetti bergamaschi e veneti), Ruzante, trattatistica linguistica, traduzioni «orizzontali». Si è anche occupato di lingua politica, soprattutto del fascismo e della Resistenza, e di lingua contemporanea (fumetti). Fra le sue ultime pubblicazioni: *Vocabolario del pavano (XIV-XVII secolo)* (2012); *Tramature. Questioni di lingua nel Rinascimento fra Veneto e Toscana* (2013); *Un mondo di parole. Tra lingue e dialetti* (2017).

DOMENICO PROIETTI insegna Linguistica italiana all'Università della Campania Luigi Vanvitelli. Le sue ricerche riguardano lo studio dei connettivi testuali in diacronia (*Ancora sulla diacronia di però*, 2015; *Per la storia di pure*, 2016, con Paolo D'Achille), l'interpretazione dei più antichi testi dell'italiano (*Tra latino e volgare: per una (ri) lettura contestuale dei placiti di Capua e Sessa Aurunca*, 2018) e l'analisi linguistica dei testi del terrorismo (*All'attacco dello Stato: dalle Brigate Rosse all'anarchismo "informale"*, 2014).

STEFANIA STEFANELLI è stata ricercatrice di Linguistica italiana alla Scuola Normale Superiore di Pisa. Ha studiato la lingua italiana del teatro contemporaneo e della letteratura futurista. Tra le sue pubblicazioni, *Va in scena l'italiano. La lingua del teatro tra ottocento e novecento* (2006); *Una lingua "travolgente e incendiaria". Studi sul Futurismo* (2019). Ha curato *Varietà dell'italiano nel teatro contemporaneo* (2009); *La lingua italiana e il teatro delle diversità* (2012).

STEFANO TELVE insegna Linguistica italiana presso l'Università degli studi della Tuscia (Viterbo). Si occupa di sintassi e linguistica testuale dell'italiano in diacronia, grammaticografia del Cinquecento e del Settecento, linguaggi specialistici e di italiano come lingua per musica, contribuendo con diversi articoli sui libretti d'opera sette-ottocenteschi e con il volume *That's amore. La lingua italiana nella musica leggera straniera* (2012).

PIETRO TRIFONE insegna Storia della lingua italiana nell'Università di Roma "Tor Vergata". È autore della monografia *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo* (2000). Tra i suoi libri successivi figurano *La lingua del teatro* (con Claudio Giovanardi, 2015) e *Pocoinchiostro. Storia dell'italiano comune* (2017). Inoltre ha curato i volumi *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano* (2009) e *Città italiane, storie di lingue e culture* (2015).

TOBIA ZANON insegna Storia della lingua italiana all'Università di Padova. Si occupa di traduzione letteraria (con specifica attenzione agli aspetti stilistici del testo), di lingua del teatro e del melodramma, e di storiografia italiana tra Cinque e Seicento (in particolare Paolo Sarpi). È autore del libro *La musa del traduttore. Traduzioni settecentesche dei tragici classici francesi* (2009).

Indice dei nomi e delle opere citate

(a cura di DALILA BACHIS)

Simboli

883 154

A

A birritta ccu 'i ciancianeddi 113

Acanfora, Annunziata 19

A cartulina 'e Napule 146

A casciaforte 145

Accademia degli Intronati 28

Accademia degli Scrausi 161

Accademia dei Filopatrìdi 142

À çimma 160

À cúmba 160

Aganadeca 78

A giarra 104, 110-111

Aime, Marco 147-148

Albergati Capacelli, Francesco 167, 174

Alfieri, Vittorio 43, 47-48, 51, 54, 57, 63, 65, 87, 93, 168, 175

Algarotti, Francesco 164

Alice nel paese senza meraviglie 17-18

Alighieri, Dante 19, 21, 47, 111

Allione, Giovan Giorgio 23, 28

Allan Cameron 80

Allegrì, Luigi 8, 130, 137

Altieri Biagi, Maria Luisa 102, 106, 108, 110

Ambleto 30-31

Amica delle mogli, L' 103, 111

Amico fragile 157, 161

Amico, L' 156

Amodei, Fausto 153, 160

Amodio, Mariarosa 123, 125

Amor costante 28

Amorosi inganni 29

Anconitana 24-25, 31

Andreini, Giovan Battista 29, 177

Angelina 145

Angelini, Franca 115, 125, 167

Anime salve 160

Antonelli, Giuseppe 31, 51-52, 110, 152, 155, 160-161

Aragona, Livio 77, 85, 87-88

Arbore, Renzo 146

Arcangeli, Massimo 154-155, 161

Arcangeli non giocano a flipper; Gli 17, 30, 133

Aretino, Pietro 10, 28, 177

Argentina 146

Ariosto, Ludovico 8, 10, 21-22, 26, 35, 41, 86, 164

Arouet, François-Marie (Voltaire) 43, 50-51, 57-58, 65

Asor Rosa, Alberto 125

Auletta, Giovanni 142, 148

Avance, L' 157

Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri 17, 132

A vucchella 144, 147

Avventuriera di Parigi, L' 169

B

Bachis, Dalila 4, 177, 181

Baglioni, Claudio 153

Baldacci, Luigi 85, 88

Baliani, Marco 18

Balletti, Elena (Flaminia) 49

Balocchi, Luigi 86

Bandini, Fernando 155, 161

Barbarisi, Gennaro 34, 41

Barberi Squarotti, Giorgio 110

Barbieri, Gaetano 77, 80-83, 85-87

Barbosa, Adoniran 146

Baretti, Giuseppe 65

Barriera d'Enfer, La 98

Barsotti, Anna 10, 18

Baruffe 71

Baruffe chiozzotte, Le 71, 74

Bassi, Callisto 86

Battaglia, Salvatore 110, 175

Battiato, Franco 155

Battisti, Lucio 152

Belando, Vincenzo 29

Bellini, Vincenzo 77, 93, 165-166, 176

- Belo, Francesco 28
 Beltrame, Pietro 86
 Bembo, Pietro 9, 19, 44
 Bene, Carmelo 16
 Benedetti, Anna 77, 80, 88
 Benucci, Elisabetta 161
 Benzoni, Gino 31
 Benzoni, Pietro 19, 31, 136-137
 Berlanda, Nica 71, 73
Berretto a sonagli, Il 11-12, 113, 122, 125
 Bertellini, Giorgio 145, 148
 Bertoncelli, Riccardo 158-161
Betia 25
 Beyle, Marie-Henri (Stendhal) 78
 Biagi, Enzo 113, 125
 Bianchi, Regina 119-121
Bibbia dei villani, La 29
 Biffi, Marco 41
 Bigoni, Bruno 157, 161
Bilora 24
 Binazzi, Neri 132, 136
 Black, John 89
 Blewett, Mary H. 144, 148
 Bodin, Felice 167
Bohème 97-98, 147
 Boiardo, Matteo Maria 21
 Boito, Arrigo 59, 64, 178
 Bonomi, Ilaria 77-78, 88, 99, 177
 Bordin, Michele 66, 73
 Borghesan, Patrizia 74
 Borgna, Gianni 141, 148, 152, 156-157, 160-161
 Borrelli, Clara 122, 125
Bottega del caffè, La 67, 69-70, 74
 Bovio, Libero 147
 Bozzola, Sergio 35, 38, 41
 Braca, Vincenzo 28
 Branciaroli, Franco 30
Branciatrilogia prima 30
Branciatrilogia seconda 30
 Branduardi, Angelo 156
 Brassens, Georges 153, 160
 Brera, Matteo 149
 Briccio, Giovanni 29
 Brognoligo, Gioachino 52
 Brown, Pamela Beatrice 170
 Brugnolo, Furio 64
 Bruno, Giordano 28
 Brusegan, Rosanna 32, 136-137
 Buonaiuti, Ernesto 169, 175
Buona madre, La 71, 74
Buona moglie, La 71
Buona novella, La 158
 Buonarroto il Giovane 29
 Buratello d'i Trioli 27
 Buroni, Edoardo 78, 85, 87-88, 177
 Buscaglione, Fred 152
 Busenello, Gian Francesco 96
 C
 Cabrini, Anna Maria 34, 41
Cadaveri si spediscono e le donne si spogliano,
I 131
 Calamai, Silvia 132, 136
 Calamandrei, Piero 173
Calandra 9-10, 19, 21, 24
 Calmo, Andrea 23-24, 26-27, 29, 177
 Calvino, Italo 129, 133, 136
 Cammarano, Salvatore 77, 80, 86-88, 92, 94,
 99, 174
 Campani, Niccolò (lo Strascino) 28
Candelaio 28
Canta pe' me 144
Cantata dei giorni pari 115-117, 125
 Cantelmo, Marinella 101, 110
Cantici di Fidenzio 28
Canto della Buranella 147
Canzone del rimpianto 156
 Capra, Marco 80, 88
Capraria, La 27, 31
 Capuana, Luigi 110
 Cara, Ana C. 146, 148
 Carafa, Carlo 165
 Carafa, Michele 86
 Carcano, Giulio 60-61
 Cardillo, Salvatore 141
 Careri, Enrico 148-150
 Carnevale, Nancy C. 145, 148
 Caro, Annibal 10, 28, 73
 Carosone, Renato 145, 147-150
Cartello di sfida cavaiole 28
Caruso 147
 Caruso, Enrico 144, 146, 149
Casa nova, La 71-74
Cassarìa 21
Castello di Kenilworth, Il 77, 85, 87-88
 Castelveccchi, Stefano 78-79, 88
 Castiglione, Baldassarre 164

- Cattaneo, Carlo 62-64
Cavaliere e la dama, Il 66, 74
Cavalieri di Valenza, I 83
 Cavalli, Francesco 96
 Cavalli, Giulio 18
Ccu i nguanti gialli 102
 Cecchi, Giovanni Maria 22
 Celentano 152
 Celestini, Ascanio 18
 Cella, Franca 85, 88
Cerco un centro di gravità permanente 155
 Cesarotti, Melchiorre 58, 83, 87, 89
 Chaplin, Charlie 172
 Chaudey, Gustavo 168
Chella llà 147
 Chiappelli, Fredi 38-39, 41
 Chiari, Giuseppe 70
Chi ruba un piede è fortunato in amore 30
 Cialdini, Francesca 41
Ciclopu 102
 Cicognini, Giacinto Andrea 96
 Cini, Giorgio 74, 89
 Cioffi, Giuseppe 142, 149
Ciribiribin 141
Clizia 22, 41
 Codemo Gerstenbrand, Luigia 166
 Colamartino, Layla 19, 31, 136-137
 Coletti, Vittorio 14, 47, 51, 91, 99, 139, 148, 177
Colpa è sempre del diavolo, La 133
Come di 156-157
Come pioveva 143
 Commedia dell'arte 8, 10, 23, 26, 28-29, 66, 70
 Compagnia Drammatica Siciliana Martoglio-
 Marcellini 102
 Compagnia La Comune (poi Nuova Scena)
 134
 Comparini, Lucie 65-66, 73
 Conati, Marcello 59, 64, 95, 99
Confiteor 31
Congiura di Fiesco 61, 64
 Congrega dei Rozzi 28
 Conrad, Joseph 65
 Consales, Ilde 38, 41
Conservatorio La Armonia 146
Conte di Carmagnola 58
 Conte, Paolo 156
Contestabile di Chester ovvero I fidanzati, Il 77,
 80, 82
- Conti, Carla 146, 148
 Contini, Gianfranco 102, 110
Con un deca 154
 Conversi, Daniele 148
 Cordiferro, Riccardo 141
Core 'ngrato 141, 144, 147, 150
 Cornaro, Alvise 31
 Cornaro, Marco 23
 Corneille, Pierre 53, 58
 Cortelazzo, Manlio 175
 Cortelazzo, Michele A. 175
Cortigiana 28
 Corti, Maria 97, 99, 102, 155, 161
 Così, Claudio 158-159, 161
Così è (se vi pare) 99
 Costagliola, Aniello 142, 148
 Costa, Mario 140
 Costanzo, Mario 103, 111
 Cottrai, Guglielmo 142-143, 149
 Cotugno, Toto 154
 Coveri, Lorenzo 148-149, 152, 157-159, 161-162,
 177
Creuza de mă 153, 157-160
 Croce, Benedetto 65, 125
 Crotti, Ilaria 75
 Curino, Laura 18
Curioso accidente, Un 69
- D
 D'Achille, Paolo 39-41, 129-130, 136, 149, 163,
 166-167, 175, 177-178
 D'Agostino, Mari 110
 Dalla, Lucio 147
Dame du lac, La, ou l'Inconnu 78
 D'Amico, Alessandro 7, 13-14, 16, 18, 88, 111,
 113, 125
 D'Amico, Masolino 85, 88
 Dané, Roberto 158
 d'Angelo, Emanuele 82-83, 87-89, 151, 161
 Daniele, Pino 145, 147-148
 D'Annunzio, Gabriele 18, 98, 110-111
 Dardano, Maurizio 34-41, 74, 101, 110
d'Avenel, Ilda 83
 De André, Fabrizio 151-153, 157-160
 de' Battisti Scolari, Edvige 62, 64
 De Blasi, Nicola 5, 16, 113, 115, 121, 124-125, 140,
 149, 177
 De Bon, Elisabeth 78
 De Bosio, Gianfranco 30

- de' Calzabigi, Ranieri 54
 De Ceresa, Ferruccio 117
 De Filippo, Eduardo 5, 113-117, 119, 121, 125, 130, 177
 De Filippo, Luca 123
 De Filippo, Titina 119-121
 De Gregori, Francesco 153, 156, 161
 de Kock, Paul 169
 de Lauzières, Achille 143
 Della Porta, Modesto 29
 Della Valle, Valeria 74
 Del Prete, Rossella 140, 142, 149
 del Turco, Riccardo 146
 de' Marchesi Andreotti, Domenico 80
 De Mauro, Tullio 14, 130, 132, 136, 175
 De Miro d'Ajeta, Barbara 124-125
d'Engaddi, Ester 87
 Denza, Luigi 140
 De Ritis, Vincenzo 78
 De Roberto, Elisa 38, 41
 De Sanctis, Francesco 65
 Deschamps, Eustache 78, 83
 De' Sommi, Leone 173
 de Wailly, Gustave 78, 83
Dialogo facettissimo 25
Dicitencello vuie 146-147
Didone abbandonata 54
Didone riconosciuta 53
 Di Giacomo, Salvatore 139-140, 142, 149
 Dionisotti, Carlo 173
Disamistade 160
 Distilo, Massimo 149
Dito nell'occhio, Il 30, 131
Diversi linguaggi 29
Dolcenera 160
Don Carlos 63, 143
 D'Onghia, Luca 23, 29-31, 43, 51, 65, 68, 71-73, 109-110, 135-136, 177
Don Giovanni 98
Donna cannone, La 156
Donna del lago, La 77-78, 88-89
Donna delle isole, La 80
Donna di garbo, La 66, 69
Donne curiose, Le 69
Donne gelose, Le 71
Don Raffaè 160
 Donzellini, Alessandro 29
Dovere del medico, Il 101
 Dovizi, Bernardo (il Bibbiena) 8, 10, 19, 21-22, 24, 164
 Ducange, Victor 86
 Durano, Giustino 131, 135
Dura traversata, La 146
 E
Ebreo, L' 29
 Eco, Umberto 128
Edipus 30
 Egerland, Verner 36, 41
El Bandoneón 146
Emigrante chiagne, L' 146
 Endrigo, Sergio 147
 Enia, Davide 18
Enrico IV 7, 109
Epilogo, L' 101
Ermione 77
'E spingule francese 145
 Eximeno, Antonio 139
 F
 Fabbri, Franco 150
 Fabiano, Andrea 65-66, 73
Fabula di Orfeo 21
Faccia pulita 154
 Fachard, Denis 33, 41
Falstaff 97
 Fanfani, Pietro 167, 171, 175
Fanfani rapito, Il 30
 Fanizza, Federica 77, 89
 Fassò, Luigi 51, 77, 80, 89
 Fava, Elisabetta 93
 Felici, Andrea 151, 160-161, 178
 Fellini, Federico 147
Femmine puntigliose, Le 69
Fenesta che lucive 142
 Ferrario, Pompeo 61-62, 64, 80, 86
 Ferrone, Siro 65, 67, 73-74
Festoso ritorno, Il 146
 Fiaschini, Fabrizio 19, 31, 136-137
Fidanzata di Lammermoor, La 86
 Fido, Franco 65, 73
Fiera dell'est, La 156
Filosofo inglese, Il 70, 74
Filumena Marturano 114, 119
 Fiori, Umberto 152, 161
 Florimo, Francesco 149, 165
 Fo, Dario 5, 8, 10, 16-19, 29-32, 41, 52, 75, 113, 127, 130-136, 177

- Folena, Gianfranco 21-23, 25-26, 29-32, 64-67,
70-74, 79, 83, 89, 128, 135, 137, 191
Fontanella, Girolamo 165
Formione 168
Fornoni, Federico 77, 85-89
Fossati, Ivano 154, 160
Franceschini, Fabrizio 29, 31
Franzina, Emilio 146, 149
Frasca, Simona 140, 142, 144, 146-147, 149
Frenguelli, Gianluca 14, 18, 108, 110
Fuchs, Gerhild 145, 149
Fusco, Enzo 147
- G
- Gaudio d'amore* 24
Gazza ladra 174
Gegič, Emina 91, 99
Gherardini, Giovanni 165
Giacomelli, Gabriella 103-105, 110
Giancarli, Gigio Artemio 27, 31-32
Giannelli, Enzo 145, 149
Giara, La 101, 103, 109
Giasone 96-97
Gillardoni, Domenico 77, 82, 89
Giocatore, Il 69
Giorno così, Un 154
Giovanardi, Claudio 8, 14, 18, 28, 31, 33, 35, 39,
41, 53, 64, 68, 74, 108, 110, 113, 125, 131, 134,
137, 178-179
Giovannetti, Paolo 156, 161
Giuffrida, Romano 157, 161
Gioco delle parti, Il 11, 16
Giusti, Giuseppe 107
Giustizia 102
Goffman, Erving 7, 15, 18
Goldin Folena, Daniela 53, 64, 79, 83, 89, 178
Goldoni, Carlo 5, 10, 53, 59, 64-75, 97, 114, 128,
167, 177-178
Govi, Gilberto 117
Gozzano, Guido 172
Gozzi, Carlo 166-167, 174
Grande, grande, grande 147
Grande incubo, Il 154
Graziella 140
Gregori, Elisa 32, 64
Grilli, Natalia 95, 99
Grosch, Nils 146, 149
Gruppo 63 129
Gruppo 70 129
- Guccini, Francesco 153
Guccini, Gerardo 44, 51
Guerra, La 69
Guglielminetti, Marziano 101, 110
- H
- Hasse, Adolf 55-56
Hecker, Kristine 68, 74
Hemingway 157
Hermann, W. H. 149
Hernandez, Annamaria 146, 149
High-hat 156
Hugo, François-Victor 59
Hypnerotomachia Poliphili 24, 28
- I
- Imbianchini non hanno ricordi, Gli* 131
Incoronazione di Poppea, L' 96
In exitu 31
Ingannati, Gl' 28
Inglese, Giorgio 33, 41
Innamorati, Gl' 69
Io che amo solo te 147
Io, l'erede 114, 117, 125
Io, mammete e tu 147
Isabella, tre caravelle e un cacciaballe 30
Ivaldi, Federica 158-159, 161
Ivanhoe 77-78, 80, 83
- J
- Jannacci, Enzo 148
- K
- Kailuweit, Rolf 149
Khorakhanè 160
- L
- Lacreme napoletane* 147
Landriani, Paolo 171
Lascoux, Liliane 78, 89
Lauretta, Enzo 110
Lavagetto, Mario 151, 161
Lazzerini, Lucia 27, 30-31
Lecoq, Jacques 18
Ledgeway, Adam 116, 125
Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso 134
Lemoine, Gustave 169
Lena, La 10, 21
Leoni, Michele 60
Leopardi, Giacomo 43, 51, 87
Lessing, Gotthold Ephraim 43, 51
Levi, Alessandro 173

- Lezza, Antonia 19
 Ligabue, Luciano 153, 161
Liola 102-103, 107, 110-111, 113
 Liperi, Felice 143, 149
Littera a messier Marco Alvarotto 25
 Livini, Ferdinando 86
Ll'estero 146
Locandiera, La 69-70, 74
 Locatelli, Stefano 43, 45, 49, 51
 Lubello, Sergio 101, 103, 105, 107, 110, 178
 Lucia, Carmela 19
Lucia di Lammermoor 77, 85-86, 88-89
 Ludovici, Cesare Vico 114
Lumie in Sicilia 101-102
 Luperini, Romano 15, 19, 101, 110
- M
- Macbetto* 30
 Macchione, Daniela 89
 Machiavelli, Niccolò 5, 8-10, 19, 22, 32-34, 36-37, 39-41, 114, 178
 Madame de Staël 61
 Maffei, Andrea 62-63
 Maffei, Scipione 5, 43-45, 47-52
Malafemmena 147
 Maldacea, Nicola 144
Malvina di Scozia 80
Mambo italiano 145
Mamma mia che vò sapè 144
Mandragola 10, 22, 32-35, 40-41
 Manzoni, Alessandro 12, 51, 87
 Maraschio, Nicoletta 41, 106, 110
 Marchesi, Gustavo 80, 151, 161
 Marchi, Gian Paolo 43, 51
 Marchi, Virgilio 163, 166, 174, 176
Marcolfa, La 30, 131
Marescalco 10, 28
Maria Mari 144
 Mariani, Valerio 174, 176
 Maria Piave, Francesco 151, 161
Maria Stuarda 62-63
 Marino, Giovambattista 165
 Martoglio, Nino 14, 19, 101-102
 Mascagni, Pietro 98
Maschere nude 18, 102-103, 111, 125
 Masoero, Maria Rosa 175
- Massariello Merzagora, Giovanna 110
 Matarrese, Tina 68, 74
 Mazza, Carlo 149
Mazza Pezza e Pizzo 142
 Mazzini, Giuseppe 61, 64
 Mazzucato, Alberto 86
 Medici, Mario 59, 64
Mégu megún 160
 Mello, Bruno 167, 174, 176
 Melosi, Laura 18, 110-111
 Menafro, Anna 123, 125
 Mengaldo, Pier Vincenzo 31, 64, 92, 99, 103, 110
Mercatanti, I 71, 74
Merope 43-52
 Metastasio, Pietro 53-56, 59, 64, 91-92, 167, 178
 Meter, Hulmut 64
 Migliaccio, Eduardo (Farfariello) 140, 144-146
 Miglietta, Annamaria 149
 Migliorini, Bruno 44, 51
 Mignonette, Gilda 140, 146, 150
 Mina 146, 152
 Minergi, Sirio 173
 Mingioni, Ilaria 14, 19, 91, 93, 96-97, 99
Mistero buffo 18, 29-32, 134-135
 Mitchell, Jerome 77-78, 80, 82-83, 86, 89
 Modena, Gustavo 43, 57, 63-64
 Modugno, Domenico 147, 152
 Molino, Antonio da (il Burchiella) 27
 Monterde, Pau 86, 89
 Monteverdi, Claudio 96
Monti di Mola 160
 Monti, Vincenzo 79, 87, 89
 Morlicchio, Elda 175
Morsa, La 101
Morte accidentale di un anarchico 30, 134
Morto da vendere, Un 131
 Morton, Thomas 78
 Moscato, Enzo 8, 19
Moscheta, La 24, 30
Mosè in Egitto 77
 Mossa, Carlo Matteo 94, 99
 Motolese, Matteo 31, 51-52
 Muratori, Ludovico Antonio 44
 Musco, Angelo 102, 104, 113

N

Nabokov, Vladimir 65
Natale in casa Cupiello 114-115, 118-119, 125
 Nava, Mariella 147
Negromante, Il 21
Nel blu dipinto di blu 152
 Nencioni, Giovanni 8, 15, 19, 109-111, 134, 137
 Niccoli, Mario 175
 Niccolini, Antonio 165
 Nicolardi, Edoardo 147
 Nobili, Claudia Sebastiana 101, 111, 167
Non Sense 157
Non ti pago 114
Non tutti i ladri vengono per nuocere 131
 Notturmo Napoletano 24
Nova gelosia, La 160
Nozze di Lammermoor, Le 86
 Nutile, Emanuele 144

O

Ogliari, Elena 89
 Ojetti, Ugo 128, 137, 171
Olimpiade 91
 Oliveri, Franco Paolo 68, 74
Operaio conosce 300 parole il padrone 1000: per questo lui è il padrone, L' 17, 134
Opera jocunda 28
 Ortolani, Giuseppe 64, 71, 74
'O sole mio 140, 144-145
Otello 58-60
 Ottai, Antonella 118, 125

P

Paccagnella, Ivano 21, 24-26, 29, 31-32, 64, 113, 135, 137, 178
Pace e serenità 147
 Pacini, Antonio 78, 83
 Pacini, Giovanni 77, 80, 82-83, 88-89
 Padoan, Giorgio 9, 19, 26, 32, 74
Padre di famiglia, Il 70, 74
 Pagani, Mauro 157-160
 Pagannone, Giorgio 86
 Pagliaro, Antonio 102, 108, 111
Panama 154
 Panzeri, Fulvio 30, 32
 Paoli, Gino 147
 Paolini, Marco 18

Parenti, Franco 30, 131, 135
Parisina 98
 Parlangèli, Oronzo 128-130, 136-137
Parte di Amleto, La 114
Partenza da Napoli 146
 Pasolini, Pier Paolo 30, 127-130, 132-133, 135-137
Passione 147
Pastoral 24, 29
Patente, La 101
 Patota, Giuseppe 33, 36, 41, 151
 Pattara, Giulia 67-68, 74
Pedante, Il 28
 Pellico, Silvio 87
Pensaci, Giacomino! 103, 111
 Pepoli, Carlo 77, 167
Per amore 147
 Perdichizzi, Vincenza 47, 51
 Perrotta, Mario 18
 Perrucci, Andrea 29, 117, 125
 Persiani, Bianca 28, 32
 Perticone, Giacomo 174
 Pesce, Anita 148-149
 Pfister, Max 108, 111, 175
 Piave, Francesco Maria 80, 92, 94, 151, 161, 178
 Piccitto, Giorgio 104, 111
 Piccolomini, Alessandro 28
 Pier'Alli, Pierluigi 128
 Pieri, Marzia 29, 32
 Pierno, Franco 141, 149
 Pignotti, Lamberto 129
 Pigozzi, Marinella 92, 96, 99
 Pinelli, Giuseppe 134
Piovana 25, 32
 Piovani, Nicola 153, 161
Piove 147
 Piperno, Franco 79, 89
 Pirandello, Luigi 5, 7-8, 10-16, 18-19, 99, 101-104, 106-111, 113-114, 122, 125, 130, 132
 Pirota, Giovanni 64
 Pirozzi, Carlo 149
 Pisano, Egidio 142, 149
 Pizza, Marisa 18-19
 Placella, Vincenzo 43, 51
 Plastino, Goffredo 148-150
 Plenizio, Gianfranco 143, 149

- Podestà, Andrea 153, 158-161
 Poli, Diego 18, 110-111
 Poliziano, Angelo 21
 Possi, Zizi 147
 Pozzi, Mario 9, 19
 Pozzo, Alessandro 134, 136-137
 Praga, Marco 166
 Prato, Paolo 145, 149, 168
 Premoli, Palmiro 165
 Presley, Elvis 145-146
Prima Oratione 23
Primo dialogo 25
Prinçesa 160
 Privitera, Massimo 140, 143, 149
Prodigo 71
 Proietti, Domenico 163, 166-167, 175, 191
Promessa sposa di Lammermoor, La 86
Puntigli domestici, I 70, 74
 Punzo, Franca 77, 89
 Puppa, Paolo 18-19, 136-137
Puritani, I 77
Putta onorata 71
- Q
- Q. De Filippo, Isabella 125
 Quadri, Franco 128, 132, 137
Quando sarai povero sarai re 131
 Quarenghi, Paola 118-119, 122, 124-125, 177
 Quattrocchi, Arrigo 78, 80, 89
Quei figuri di tanti anni fa 121
 Quinto, Matteo 19, 31, 136-137
- R
- Racine, Jean 53, 58
 Rame, Franca 17-19, 32, 131, 134, 136
 Rapetti, Giulio (Mogol) 152
Ratafià 156
 Reicha, Antoine 79
Re Lear 58, 60
 Renier Michiel, Giustina 58-60
 Renis, Tony 147
 Renzi, Lorenzo 41
 Resta, Gianvito 125
 Ricchi, Agostino 22
 Riccoboni, Luigi (Lelio) 49-50
Ricevuta dell'imperatore alla Cava, La 28
 Ricorda, Ricciarda 75
- Riesk, Luigi 86
Rigoletto 92, 95, 144, 151, 161
Rimpatrio dei napoletani 146
 Ristori, Adelaide 63-64
 Ritorni, Carlo 167
Rivali 22
 Rivetta, Pietro Silvio (Toddi) 117, 125
Robert Bruce 78
 Roccatagliati, Alessandro 80, 89
Rodiana 27
 Romagnani, Gian Paolo 43, 51
 Romagnoli, Carlo 169
 Romana, Cesare G. 158, 161
 Romani, Felice 80, 89, 93
Romeo e Giulietta 58
 Rosen, David 92, 96, 99
 Rossato, Luisa 71, 74
 Rosselli, John 139, 149
 Rossetto, Luca 93
 Rossi, Fabio 65, 74, 152, 161
 Rossi, Gaetano 77, 83-84, 89
 Rossi, Girolamo 169
 Rossi, Giuseppe M. 168
 Rossi, Vasco 154
 Rossini, Gioacchino 77-78, 83, 88-89, 165, 174
 Rota, Nino 147
 Rubinato, Giovanni 146
 Ruccello, Annibale 16
 Ruffino, Giovanni 110
 Rusconi, Carlo 53, 59-60, 64, 168
 Russo, Ferdinando 144
Rusteghi, I 71, 74
Rutzvanscad il giovine 47, 52
 Ruzante, Angelo Beolco 5, 23-25, 27, 29, 31-32, 114, 135-137, 177-178
- S
- Sabato, domenica e lunedì* 121
 Sabbatini, Nicolò 167, 174
 Saccenti, Carlo 78
 Sacco, Daniela 74
 Sacco, Raffaele 140
 Saitta, Achille 173
 Saldías, Josè Antonio 146
 Salibra, Luciana 103, 111
 Salvi, Giampaolo 41

- Salvini, Tommaso 57-58, 63
Samarcanda 154
Samba italiano 146
Sani da legare 131
 Sapienza, Annamaria 146, 149
 Sasso, Gennaro 41
Saul 58, 62
Scalinatella 145
 Scannapieco, Anna 66-67, 73-74
 Scarpa, Attilia 71, 74
 Scarpetta, Eduardo 117-118, 122, 125
 Scarpetta, Vincenzo 117, 122
 Scavuzzo, Carmelo 22, 32-33, 41, 70, 74
Schiavetto, Lo 29
 Schiavon, Chiara 25, 32
 Schiller, Friedrich 53, 57-58, 61, 63-64
 Schweickard, Wolfgang 175
 Scialò, Pasquale 140, 142-146, 148-150
 Sciascia, Leonardo 111
 Sciorra, Joseph 141, 148-150
 Scott, Walter 77-78, 80-82, 87-89, 167-168
 Scotton, Paolo 43, 51
 Scroffa, Camillo 28
 Scuderi, Antonio 145, 150
Scuola d'i Liquididi 27
sdisOre 31
 Segre, Cesare 37, 41, 130
Sei personaggi in cerca d'autore 102
Semiramide riconosciuta 92
Senza fine 147
 Serianni, Luca 52, 74, 97, 99, 103, 109, 111, 152, 156-157, 160-161
Servitore di due padroni, Il 66, 74
 Settembrini, Luigi 65
 Setti, Raffaella 41, 161
Settimo: ruba un po' meno 17, 30
Sfaust 31
 Sgroi, Salvatore C. 102-103, 105, 107-108, 111, 163-165, 176
 Shakespeare, William 53, 57-61, 64, 125
Sidun 160
Sik Sik, l'artefice magico 121, 125
Simon Boccanegra 62, 95-96, 99
Sior Todero brontolon 71, 74
Siroe 53
 Smart, Mary Ann 77, 89
 Sobrero, Alberto 149
 Sorce Keller, Marcello 141, 148, 150
 Sorella, Antonio 43-44, 52
Sotto le stelle del Messico a trapanar 156
 Spaggiari, William 78, 89
Sparring partner 157
 Spezzani, Pietro 67-68, 71, 74
 Spizter, Leo 66
 Staffieri, Gloria 78, 89
 Stäuble, Antonio 33, 41
 Stazio, Marialuisa 148-149
 Stefanelli, Stefania 18-19, 113, 127, 132, 137, 179
 Stigliani, Francesco Tomaso 165
 Stoppelli, Pasquale 22, 32-33, 41
Straccioni 10, 28
 Strehler, Giorgio 74
 Stussi, Alfredo 65, 71, 75
Suppositi, I 21
T
Talismano, Il 77, 80-81
Tammuriata nera 147
 Tatti, Maria Silvia 64, 89
 Taviani, Ferdinando 11, 13, 19, 113, 125
 Tedeschi, Gianrico 117
 Telve, Stefano 139, 179
Tempesta, La 124-125
 Terenzio 168, 175
 Testa, Michele 143
 Testori, Giovanni 16, 30-32, 177
Te voglio bene assaie 140
That's amore 145, 179
The Knight of Snowdown 78
Timone 21
 Tirone, Paola 156, 161
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 121
 Tomasin, Lorenzo 26, 31-32, 51-52
 Tomatis, Jacopo 141, 150
Tommaso d'Amalfi 121
Torero 147
Torna a Surriento 147
 Tosti, Francesco Paolo 140, 147
 Tottola, Andrea Leone 77-79, 85
Travaglia 27
Tre bravi, I 131
Tre tiranni 22

- Trem das onze* 146
 Trifone, Pietro 5, 7-10, 14, 18-19, 22, 28, 32-33, 35, 39, 41, 43, 52-53, 64, 68, 74-75, 106, 108, 110-111, 113, 124-125, 128, 132-133, 136-137, 141, 150, 178-179
Trilogia degli Scarrozzanti 30
 Trolli, Domizia 38, 41
Trovatore 86, 92, 94
 Trovato, Paolo 9, 19, 22, 32
 Trovato, Salvatore C. 111
 Turchi, Roberta 68, 74
Tu vuo' fa' l'americano 147-148
- U
'U flautu 102
Una delle ultime sere di carnevale 71, 74
Uno coi capelli bianchi 114
Uomo del mistero, L' 80
Uomo di mondo 71
Uomo nudo e l'uomo in frak, L' 131
Uomo prudente, L' 70, 74
- V
Vaccaria 25-26, 32
 Valaresso, Zaccaria 47, 52
 Valdini, Elena 161
 Valentini, Chiara 18-19
Vallace o l'eroe scozzese 80
 Vanossi, Luigi 22, 32
 Varrone, Marco Terenzio 7
 Varvaro, Alberto 14, 18, 101, 103-104, 111, 113-114, 125
 Vavassori, Martina 158, 162
 Vazzoler, Franco 65, 74-75
 Vecchioni, Roberto 154
Vedova scaltra, La 66, 74
 Vedovelli, Massimo 145, 150
Veniexiana 23, 26, 29, 32
Ventaglio 69
 Verdi, Giuseppe 59, 62, 64, 89, 92-96, 99, 143, 151, 161, 178
 Verdirame, Rita 160-162
 Verga, Giovanni 110, 128
 Veronesi, Sandro 110, 155
 Verrucci, Virgilio 29
 Vesce, Achille 114
 Vescovo, Piermario 65-66, 73-75
- Vieni via con me* 156
 Viola, Corrado 43, 51
 Visconti, Emiliano 147-148
Vita spericolata 154
 Viviani, Giada 89
 Viviani, Raffaele 113
- W
 Warburg, Aby 13
- Z
 Zanolin, Giacomo 89
 Zanon, Tobia 43-44, 52, 179
 Zanzotto, Andrea 147
 Zappulla Muscarà, Sarah 14, 19, 101, 103, 111, 123, 125
Zelmira 77
Zingana 27, 31-32
 Zolli, Paolo 175
 Zorzi, Ludovico 23-24, 32
 Zucchi, Enrico 43, 51-52
 Zucchi, John 144, 150
 Zuliani, Luca 152-155, 158, 162

Indice dei contenuti

Premessa	
Il teatro tra dire e fare	
Pietro Trifone.....	7
Le lingue della commedia. Il plurilinguismo nel teatro rinascimentale (e oltre)	
Ivano Paccagnella.....	21
Sulla sintassi e lo stile della <i>Mandragola</i> di Niccolò Machiavelli	
Claudio Giovanardi.....	33
Il linguaggio tragico di Scipione Maffei	
Tobia Zanon.....	43
Una lingua per la scena italiana tra Sette e Ottocento da Metastasio a Schiller	
Daniela Goldin Folena.....	53
Carlo Goldoni tra italiano e veneziano	
Luca D'Onghia.....	65
Il filone scottiano nell'opera del primo Ottocento tra classicismo e romanticismo	
Ilaria Bonomi.....	77
Didascalie all'opera	
Vittorio Coletti.....	91
La metamorfosi del testo. <i>La Giara</i> di Pirandello dalla novella alle scene	
Sergio Lubello.....	101
Varietà della lingua (scritte e trasmesse) in Eduardo De Filippo	
Nicola De Blasi.....	113
Dario Fo nella nuova questione della lingua	
Stefania Stefanelli.....	127
La canzone italiana sul palcoscenico: identità locale e riuso globale	
Stefano Telve.....	139
La canzone italiana di fronte alla lingua: la questione della metrica e il caso De André	
Andrea Felici.....	151
Parole del (e dal) palcoscenico	
Paolo D'Achille – Domenico Proietti.....	163
Gli autori.....	177

Nella comunicazione scenica, diversamente da quanto accade nella scrittura letteraria, l'italiano entra direttamente in contatto con il pubblico attraverso la voce: in questo modo la lingua della tradizione da un lato raggiunge gli ascoltatori attraverso l'oralità, nella recitazione e nel canto degli interpreti, dall'altro si apre alla realtà linguistica quotidiana, che, sia pure in forme a volte stilizzate, sale sulla ribalta incontrando anche il plurilinguismo dei dialetti e i registri colloquiali dell'italiano.

I saggi riuniti in questo volume, relativi a epoche diverse, dal Cinquecento al presente, permettono di seguire le scelte degli autori e le linee della nostra storia linguistica considerata dal punto di vista del palcoscenico, attraverso indagini a più dimensioni, attente agli incroci tra lingua scritta, lingua parlata e lingua del teatro (anche in musica).

Senza trascurare né i grandi capolavori teatrali del passato, né il prestigio plurisecolare dell'italiano come lingua della musica e del canto, il volume, che entra anche *dietro le quinte* del lessico peculiare, mette tra l'altro in evidenza la perdurante vitalità dei palcoscenici nel Novecento e nel Duemila, grazie ai contributi su Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo e Dario Fo, e a quelli sulla canzone italiana popolare e d'autore, che continua a godere di una notevole fortuna internazionale.

In Italia e nel mondo l'ACCADEMIA DELLA CRUSCA è uno dei principali e più antichi punti di riferimento per le ricerche sulla lingua italiana e la sua promozione nel mondo. Sostiene l'attività scientifica e la formazione di ricercatori nel campo della lessicografia e della linguistica; diffonde la conoscenza storica della lingua e la coscienza critica della sua evoluzione; collabora con le istituzioni governative ed estere per il plurilinguismo.

Nicola De Blasi, Accademia della Crusca, insegna Storia della lingua italiana nell'Università di Napoli "Federico II". Tra i suoi libri dedicati a vari temi storico-linguistici hanno un posto di rilievo le ricerche sul teatro, come la monografia *Eduardo* (Salerno Editrice, 2016) e l'edizione critica in tre volumi del *Teatro* di Eduardo De Filippo (con Paola Quarenghi, Meridiani Mondadori, 2000-2007).

Pietro Trifone, Accademia della Crusca, insegna Storia della lingua italiana nell'Università di Roma "Tor Vergata". È autore di alcuni libri sulle vicende dell'italiano e delle sue varietà, tra cui anche la monografia *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo* (Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000) e il volume *La lingua del teatro* (con Claudio Giovanardi, Il Mulino, 2015).